

RIDIN' THE BEAT.
ANNÄHERUNGEN AN DAS PHÄNOMEN FLOW
Oliver Kautny

In der HipHop-Szene gilt »Flow« als wichtiger Aspekt zur Bewertung von Rap-Musik. Zahlreiche Rapper, Rap-Journalisten und Rap-Fans erörtern in Songs, Rap-Battles, CD-Rezensionen und Internetforen die Frage nach gelungenem und misslungenem Flow (Keyes 2002: 126). Auch in wissenschaftlicher Literatur über Rap wird stets auf die Bedeutung dieses Phänomens hingewiesen. Adam Krims konstatiert aus Sicht der HipHop-Forschung: »Die rhythmischen Gestaltungsweisen des MCing, sogenannte Flows, gehören zu den zentralen Aspekten der Produktion und Rezeption von Rap«¹ (Krimms 2001: 48). Angesichts der Wertschätzung dieser Teildisziplin des Rap ist es erstaunlich, dass sie musikanalytisch bisher so wenig untersucht wurde. Anliegen meiner Arbeit ist es folglich, sich diesem Desiderat zu widmen. Im Folgenden werde ich zunächst einen Überblick über die wissenschaftliche bzw. scenebezogene Begriffsverwendung geben und daraus den Gegenstand sowie die Methode der Flowanalyse ableiten. Im Anschluss daran erprobe ich Methoden der Flowanalyse anhand von drei verschiedenen Raps.

Zwischen Reim und Rhythmus

Die Verwendung des Begriffes Flow ist ausgesprochen vielfältig und geht, wie wir sehen werden, über die Alltagsvorstellung von Rhythmus hinaus.

Zum einen meint Flow die rhythmische Dimension des Rap, was insofern nicht verwundern mag, als Rhythmus von dem griechischen Wort für Fließen abgeleitet ist (Pfleiderer 2006: 9). Insbesondere beschreibt der Begriff Flow die rhythmische Verschränkung von Sprechgesang und Begleitpattern – übersetzt in den Jargon der Szene: das Zusammenspiel von Rap und Beat² (Verlan/Loh 2005: 442; Keyes 2002: 126). In wissenschaft-

1 Übersetzung: Oliver Kautny.

2 Der Begriff »Beat« ist zweideutig: 1. In der HipHop-Szene: Bezeichnung des Begleitpatterns; 2. Grundschatlag, Metrum. Um Verwechslungen zu vermeiden,

lichen Publikationen, Rezensionen sowie in Rap-Foren findet man in diesem Kontext die Attribute on-beat bzw. off-beat³, die mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen werden. On-beat zu rappen meint, dass sich der Rapper erfolgreich mit der Musik synchronisiert, »im Takt(schlag)« bleibt und metrisch unkontrollierte Akzente vermeidet. Gelingt ihm dies nicht, ist sein Rap off-beat. Diese technische Schwierigkeit wird z.B. in Online-Foren ausgiebig erörtert, so etwa im Forum *Rapism – Check this flow, boy!* der deutschen HipHop-Homepage *mzee.com*. Mariano kommentiert hier den aus seiner Sicht rhythmisch unvollkommenen Rap eines Kollegen: »[...] nimm dir erstmal n leichteren beat und guck dass du den takt triffst, dass is leider alles komplett offbeat [sic] [...]« (Mariano 2007). Es gibt in der Szene jedoch auch die Kenntnis von Akzenten, die bewusst und rhythmisch gekonnt neben den Grundsschlägen platziert sind. Die Rhythmustheorie der populären Musik verwendet hierfür den Begriff des Off-Beat-Akzentes; liegen die Betonungen hingegen auf den Grundsschlägen (engl.: Beats) eines Taktes, werden diese als On-Beat-Akzente bezeichnet (Pfleiderer 2006: 150, 162). Dieses Begriffsverständnis, dem ich mich im Folgenden anschließe, findet sich – wenngleich seltener – auch in der HipHop-Szene (DaffyDuckMitUzi 2006). Meist wird hier nämlich an der alltags-sprachlichen Positiv-Negativ-Dichotomie (im Takt/nicht im Takt) festgehalten, so dass rhythmisch als gelungen betrachtete Akzentstrukturen, die rhythmustheoretisch eigentlich als Off-Beat-Akzente angesehen werden müssten (Betonung neben dem Grunds Schlag), in der Praxis oft als on-beat (im Takt) klassifiziert werden (Osorio 2002: 169). Wie weit praktisches Tun und sprachliche Benennung voneinander abweichen können, zeigt z.B. der rhythmisch off-beat-betonte Boasting-Rap der Rapperin Aziza A, die ihrem imaginären Gegenüber vorwirft, im negativen Sinne off-beat zu sein: »Du bist off-beat, dass das Mikro Flügel kriegt, direkt aus deiner Hand in meine fliegt. Du suchst den Flow, doch den kriegst du nicht, auch wenn er langsam auf dich zukriecht.« (Microphone Mafia feat. Def Benski, Tatwaffe, D-Flame, Careem, Ventura Brüder, Lars-Doppel-L, Maria Pennino, Aziza A, Murat G.: »Niemand kann uns stoppen« [1999]⁴). Von Off-Beat-Flows spreche ich im Anschluss an Krims folglich, wenn die Rap-Stimme einen hohen Anteil an Off-Beat-Akzenten aufweist (Krim 2001: 43, 49; stf 2002). Weichen Akzentuierungen von Stimme und Begleitpattern von einander ab, entstehen bisweilen komplexe polyrhythmische und polymetrische Strukturen, die Krims »effusive styles« nennt (2001: 50f.): d.h.

verwende ich in diesem Aufsatz den Begriff weitgehend in seiner zweiten Bedeutung.

- 3 Die Schreibung der Begriffe variiert, es finden sich folgende Varianten: on-beat/off-beat; onbeat/offbeat; on beat/off beat.
- 4 Erschienen auf der LP *Lotta continua* (2003) der Kölner Rap-Crew Microphone Mafia.

»rhythmisch überfließende Stile«. Setzt die Rap-Stimme die Akzente vergleichsweise stärker auf die Grundschläge des Begleitpatterns und betont dabei insbesondere Zählzeit 4 durch einen Reim, spricht man hingegen von On-Beat-Flows. Während Off-Beat-Flows häufig mit neueren, ab den 1990er Jahren aufkommenden Rap-Stilen assoziiert werden (Krimms 2001: 43, 49; stf 2002), gilt der On-Beat-Flow als Markenzeichen des Old-School-Raps der 1980er Jahre (ebd.), insbesondere, wenn er mit einer sing-sangartigen Melodiegestaltung verbunden ist. Flows sollten m.E. in Hinblick auf ihre historische Entwicklung jedoch nicht zu dogmatisch kategorisiert werden, da es bereits schon in den 1980er Jahren stark off-beat-akzentuierte Raps gab (Kurtis Blow: »The Breaks«, 1980) bzw. nicht alle seit den 1990er Jahren produzierten Raps off-beat-akzentuiert sind. Eine weitere Gestaltungsweise des Flow ist das der Jazzmusikpraxis entlehnte Double-Time (Pfleiderer 2006: 253), das im Rap jedoch nicht wie im Jazz durch die Verdopplung des Grundtempos aller musikalischer Schichten (Bass, Schlagzeug, Solisten etc.) bei unverändertem Tempo der Akkordwechsel entsteht, sondern einzig durch das beschleunigte Tempo des Rap-rhythmus gegenüber dem insgesamt konstant bleibenden Begleitpattern: meist wechselt die Rap-Stimme dabei von einem 16tel- in ein 32tel-Tempo.

Wie gesehen bezieht sich der Begriff Flow gelegentlich auch auf die Melodiegestaltung des Rap. Adam Krimms oder Cheryl L. Keyes weisen sicherlich zurecht darauf hin, dass rhythmische und melodische Gestaltungsweisen sich zu einem untrennbaren Ganzen verbinden (Krimms 2001: 49; Keyes 2002: 130f.). In der Tat dürfte etwa für die Erkennung vieler Rap-Stilistiken die Melodik mitentscheidend sein, man denke etwa an den Singsang vieler US-amerikanischer Rapper der 1980er Jahre (Kurtis Blow, Melle Mel) oder an den ebenso gesanglichen Rap-Stil deutscher Rapper der 1990er Jahre (Die Fantastischen Vier, Fettes Brot) sowie an neue Tendenzen zu Beginn des 21. Jahrhunderts im gesungenen bis geschrieenen US-Südstaaten-Rap-Stil Crunk. Das bedeutet also, dass alleine ein On-Beat-Reim auf Zählzeit 4 nicht genügen würde, um einen Rap z.B. als Old-School-Flow der 1980er Jahre klassifizieren zu können. Betont sei jedoch, dass es im Rap, sieht man von gesangsorientierten Hooks in vielen Rap-Chorussen einmal ab, tendenziell nicht um ausgeprägte melodische Gestaltung geht, sondern eher um Akzentgestaltung des Sprechgesangs durch Melodik. Auf den Einfluss der Melodik auf die Rhythmuswahrnehmung werde ich später noch eingehen.

Sehr verbreitet ist die Auffassung, dass Flow etwas mit der sprachlichen Artikulation und der sprachlichen Klangstruktur des Rap zu tun habe. So unterscheidet Krimms zwischen einer eher sprechorientierten bzw. eher perkussiven Stimm-Artikulation (Krimms 2001: 50f.). Dass eine sprechorientierte Artikulation auch sprachrhythmische, metrisch kaum fassbare

Abweichungen vom Grundschatz nach sich ziehen kann (ebd.), leuchtet ein und wird sich im ersten Analysebeispiel dieses Artikels bestätigen (Notenbeispiel 1). Ob es sinnvoll ist, die Artikulationsweise mit der Frage nach der rhythmischen Komplexitat zu koppeln, wie es Krims mit seinen Kategorien »speech-effusive style« und »percussive-effusive style« vorschagt, ist m.E. zu iberdenken. Perkussive oder sprechorientierte Artikulationsweisen können natürlich mit rhythmischer Raffinesse einhergehen, dies muss jedoch nicht zwangsläufig der Fall sein. Hier besteht kein monokausales Ursache-Wirkungs-Verhältnis.

Im Zusammenhang mit sogenannten Old-School-Flows ist bereits angeklungen, dass auch der gereimte Sprachklang zur Flowgestaltung beiträgt. Dass Flow vom Reim abhängt, ist unter Rap-Fans und Aktiven unumstritten: »[...] flow is your usage of ryming words molded to a beat [sic] [...]« (Krysto 2003), schreibt etwa ein Rapper in einem amerikanischen Internet-Forum zur Verbesserung des Flow. Die amerikanische HipHop-Zeitschrift *The Source* spricht sogar vom »rhyme flow« (Turner 2007: 32). Wie aber beeinflusst der Reim den Flow? Hierzu liegen bisher wenig greifbare Erkenntnisse vor. Reime können als Off-Beat- bzw. On-Beat-Reime auf unterschiedlichen Akzenten eines Rhythmus positioniert sein (Pfleiderer 2006: 322)⁵ und dadurch ein mehr oder weniger dichtes Netz an Klangsilben ausbilden, das sich auf unterschiedliche Weise mit der Struktur von Takt, Metrum und Rhythmus des Begleitpatterns verknüpft. Die Spannweite der Gestaltungsweisen reicht vom klassischen zweitaktigen Verspaar mit Endreim auf Grundschatz 4 (in jedem Takt) bis hin zum komplexen Binnenreimgebilde, das die klassische Zwei- und Viertakt-Gruppierung des Begleitpatterns sprengt und Reime off-beat akzentuiert. Kool Savas beschreibt im folgenden Zitat seinen anfänglichen Umgang mit On-Beat-Flows und On-Beat-Reimen: »Und bin ich einfach zwei Schritte zurück gegangen, um drei nach vorne zu machen und habe wieder old schoolig gerappt. Das heißt, die Rhymes immer auf die vier setzen, um so in einen steten Flow zu kommen« (stj 2002). Betrachtet man zum Vergleich die erste Strophe des Old-School-Klassikers »The Message« (1982) von Grandmaster Flash & The Furious Five, so fällt in der Tat auf, dass – mit einer Ausnahme, auf die wir noch zu sprechen kommen werden – die Reime on-beat gesetzt werden, und zwar immer auf Zählzeit 4 bzw. in Takt 2 zusätzlich auf Zählzeit 2 (Notation bei Janosa 2005: 29).

Schließlich ist eine eher metaphorische Begriffsverwendung gebraulich, die anzeigt, ob die Synchronisation von Sprechgesang und Begleitpattern als gelungen *empfund* wird. Zwei Metaphern dominieren das Reden iber Rap, das Bild des Flusses bzw. das des Rittes. »Die Worte sollen

5 Ich schlage vor, hierfür die Position der betonten Reimsilbe zum Maßstab zu nehmen. Für einen On-Beat-Reim muss diese also auf dem Grundschatz liegen.

über den Rhythmus der Musik fließen«, schreiben Sascha Verlan und Hannes Loh von der englischen Wortbedeutung ausgehend (Verlan/Loh 2005: 442). Kool Savas ergänzt dieses Bild aus Sicht des Rappers: »Die Sachen kamen mir immer zu abgehackt rüber. Ich wollte einfach mehr fließen [...]« (stj 2002). Ebenso gebräuchlich ist die Metapher des Rittes: »Flowing is having rhythm over a beat, your ability to ride the beat« (Everglaze 2003; Keyes 2002: 126). Dass diese Metaphern eng mit der Wahrnehmung des »flowenden« Rappers oder des Flow genießenden Zuhörers verbunden sind, ist offensichtlich. So offenbart sich Flow im folgenden Zitat eines Rappers nicht nur als Wertungs-, sondern auch als psychomotorische Erlebniskategorie: »[...] if it rolls of the tounge smoothly its probly flowing well...if your hesitant about a ryme it probly doesnt [sic]« (Krysto 2003). In diesem Zusammenhang scheint es eigentlich nahe zu liegen, die psychologische Erlebniskategorie »Flow« einzubeziehen, die einen »Zustand des Erlebens eines freudigen Aufgehens in einer Tätigkeit« beschreibt, von dem in vielen anderen musikalischen wie außermusikalischen Kontexten berichtet wird (Stapf 2004: 316). Dieses auf viele verschiedene Erlebensbereiche angewandte Modell (Sport, Tanz usw.) lässt sich bei näherem Hinsehen jedoch nur eingeschränkt für die Fragestellung dieses Aufsatzes fruchtbar machen, da es entweder, im alltagsbegrifflichen Sinne, zu allgemein und umfassend oder, aus psychologisch-wissenschaftlicher Perspektive, zu spezifisch ist und ein ganzes Set von Erlebensmerkmalen voraussetzt, die z.T. nur durch empirische Forschungsmethoden nachgewiesen werden können. Dazu zählen u.a. der Grad der Aufmerksamkeit oder der Grad des Feedbacks auf das eigene Verhalten (Csikszentmihalyi 2000: 381). Am Ende des Aufsatzes werde ich auf Teilaspekte des psychologischen Flow-Konzeptes mit Blick auf Rap zurückkommen.

Das Wirkungspotential des Flow

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich Flow im Diskurs von Fans, Aktiven und Wissenschaftlern als komplexes Konzept erweist, das sowohl strukturelle Beschreibungen sprachlich-musikalischer Aspekte – Rhythmus, Reim, Artikulation, Melodie usw. – als auch metaphorische Wertungs- und Erlebniskategorien – Fluss, Ritt, Wohlbefinden usw. – umfasst. Da das Phänomen also gleichzeitig als musikalisch-sprachliches Objekt sowie als Rezeptionserlebnis beschrieben wird, scheint es lohnenswert, Flow mit einem methodischen Instrumentarium zu untersuchen, das diese beiden Pole in den Blick nehmen kann. Ich wähle daher ein rezeptionsästhetisches Modell (Jauß 1992: 996-1004; Iser 1994: 7, 175ff.), das ästhetische Erfahrung als Dialektik von Rezeption und sprachlich-musikali-

schem Material beschreibt. Ein vollständiges Bild von Flow erschließt sich wohl nur, wenn das Wechselverhältnis zwischen dem Wirkungspotential des Rap und dem individuellen Erwartungshorizont bzw. sozialen Kontext des Rezipienten in den Blick genommen wird. Die meisten mit populärer Musik befassten WissenschaftlerInnen nähern sich üblicherweise über die Rezeption an musikalische Phänomene: Für unseren Zusammenhang wäre etwa zu bedenken, dass sich die Live-Situation in einem Konzert sowohl positiv als auch negativ auf das Flow-Erleben auswirken kann. Man denke etwa im günstigen Falle an die mitreißende Performance des Rappers sowie an die kollektive Begeisterung der Fans. Genauso denkbar ist aber auch eine schlechte, zu bassbetonte Klangwiedergabe der PA, die die für das Flow-Erleben so wichtigen höheren Sprachklänge unterdrückt.⁶ Wiederum anders dürfte dagegen die Rezeption einer CD ausfallen. Schließlich ist auch davon auszugehen, dass die Fan-Identifikation mit dem Image des Rappers die Wertung und Wahrnehmung von Flow beeinflussen kann (Krimms 2001: 49). Grundsätzlich seltener hingegen beschäftigen sich Studien mit dem Material und dem Wirkungspotential populärer Musik. Symptomatisch für die methodische Ausrichtung der Popular Music Studies ist es, dass der Aspekt des Rhythmus des Rap bisher kaum analysiert wurde. Es ist offenkundig, dass es sich bei dem Vorhaben, die gesamte Dialektik von Wirkungspotential und Rezeption des Flow in den Blick zu nehmen, um ein – beliebt es man auch nur bei einer Fallstudie – zu komplexes Forschungsprogramm handelte, das den Rahmen eines Aufsatzes sprengen würde. Daher möchte ich mich in Form einer vorläufigen Annäherung an das Phänomen »Flow« zunächst jenem Aspekt der Dialektik widmen, der bisher in der wissenschaftlichen Literatur grundsätzlich stärker vernachlässigt wurde: dem Wirkungspotential.

Zu fragen wäre folglich, ob in dem sprachlich-musikalischen Material des Rap spezifische Aspekte zu finden sind, die zum Flow-Erlebnis des Rappers bzw. des Rap-Fans beitragen können? Zu diskutieren ist z.B., ob es sprachlich-musikalische Strukturen gibt, die es wahrscheinlicher machen, einen Rap als fließend zu erleben? Sind damit zwingend kontinuierlich in langen Ketten gerappte Silbenfolgen gemeint? Hieran schließt sich die Frage an, warum aber z.B. Eminem als ein Meister des Flow gilt, obwohl dessen Flow oft diskontinuierlich wirkt? Welche Potentiale stellen schließlich die beschriebenen On-Beat- und Off-Beat-Akzente bzw. andere rhythmische bzw. metrische Kohärenzen und Abweichungen für die Wahrnehmung bereit? Und zu beschreiben wäre vor allem, welcher innere Wirkungszusammenhang zwischen Reim und Rhythmus besteht.

6 Dies geschieht leider allzu häufig. Wie oft ist man vom Live-Mix des Mixers bzw. von den Boxen enttäuscht, wenn durch Wegfall der für die sprachlich-rhythmische Wahrnehmung wichtigen Frequenzen weder Text noch reim-rhythmische Raffinessen erlebbar sind.

Zur Beantwortung dieser Fragen arbeite ich im Folgenden vorwiegend, und das mag mit Blick auf die bereits genannten Aspekte Reim, Tonhöhe oder Artikulation überraschen, mit Rhythmusanalysen. Im Anschluss an Martin Pfeleiderer verwende ich dabei jedoch einen Rhythmusbegriff, der Rhythmus von der Wahrnehmung der Musik her denkt. Rhythmuswahrnehmung, und das ist entscheidend, ist nicht als rein abstrakte zeitliche Schicht, isoliert von anderen musikalischen Aspekten, vorstellbar (Pfeleiderer 2006: 37). Pfeleiderer kann zeigen, dass bei der mentalen zeitlichen Organisation des Klangstromes zu dem, was wir Rhythmus nennen, die Hervorhebung und die Gruppierung von Klängen entscheidend sind (ebd.: 64-70), insbesondere durch die auffällige Gestaltung durch Klangfarbe, Harmonik, Tonhöhe, Dynamik oder Artikulation – allesamt Aspekte, die auch für die Flow-Analyse bedeutsam sind. Der Einbezug des Reimes in die Rhythmusanalyse erklärt sich aus genau diesem Umstand. Wenn nämlich der reich gestaltete Sprachklang des Rap musikalisch gesehen eine wichtige, akzentuierende Klangfarbe und damit Beiträger für den Rhythmus ist, dann bedeutet dies, dass Rhythmus- und Reimanalyse miteinander verbunden werden sollten. Interessanterweise wurde die in der Lyrikanalyse bekannte Tatsache, dass »die Reimkonstellation [...] eine eigene rhythmische Gestalt in der Wiederholung von Lauten« bildet (Kurz 1999: 47), im wissenschaftlichen Diskurs über Rap bisher kaum berücksichtigt. Das soll an dieser Stelle nachgeholt werden. Freilich steuern nicht nur Reime wichtige Akzente bei, sondern wie gesehen u.a. auch die stimmliche Artikulation, die Tonhöhengestaltung oder die Instrumentation des Begleitpatterns. Auf diese Aspekte werde ich jedoch mit Rücksicht auf den Umfang des Artikels nur cursorisch und ausschließlich mit Blick auf ihren Beitrag zur rhythmischen Akzentstruktur eingehen können.

Methodik

Ich möchte nun an drei Musikbeispielen unterschiedliche rhythmische Konstellationen und ihr Wirkungspotential aufzeigen, die sich aus dem Zusammenspiel von Stimme und Musikbegleitung ergeben. Dies geschieht ohne den Anspruch auf vollständige Erfassung oder Systematisierung. Das Selbstverständnis der Analyse ist viel treffender als eine Methodenerprobung beschrieben. Konzentrieren möchte ich mich dabei auf drei Aspekte.

Zum einen möchte ich die Vertikale der rhythmischen Matrix betrachten. Von besonderem Interesse ist es, wie sich die Rhythmik bzw. die Metrik von Stimme und Begleitpattern zu einander verhalten. Dies möchte ich anhand von Off- und On-Beat-Akzenten, Mikrotiming (feine Temposchwankungen) und Kreuzrhythmik zeigen. Nach diesen Gestaltungswei-

sen zu suchen, verdankt sich natürlich auch der Tatsache, dass sie, wie gesehen, sowohl in der Praxis als auch in der Theorie des Rap diskutiert werden. Doch leitet mich insbesondere auch die Beobachtung, dass populäre Musik oft dann als treibend, tanzbar oder innerlich bewegend (fließend) empfunden wird, wenn in ihr ein Zusammenspiel von rhythmischer Gleichmäßigkeit und Abweichung, von Freiheit und Bindung verschiedener rhythmischer Schichten angelegt ist (Pfleiderer 2006: 7, 330).

Zum anderen werde ich die horizontale Achse der rhythmischen Matrix, d.h. die Gruppierung der gerappten Silben betrachten. Dass dies aus Sicht der Praxis ein eminent wichtiges Thema für die Gestaltung von gelungenem Flow ist, zeigt sich am Beispiel des deutschen Rappers Samy Deluxe, der bei der Aufnahme seines Songs »Newcomer des Jahres« (2008) mit unterschiedlichen Gruppierungsformen experimentierte. Bestärkt durch das Feedback des Aufnahmeteams hat er sich eigenen Aussagen zufolge entschieden, die Silben zu langen, dichten Ketten zu reihen, anstatt wie ursprünglich intendiert diese häufig durch Pausen zu trennen (Bortot 2008: 52).

Und schließlich werde ich die Rolle klanglich gestalteter, gereimter Sprache für die Produktion und Rezeption von Flow beleuchten.

Die Analysebeispiele sind drei verschiedenen Raps entnommen, die allesamt als Boasting-Songs bezeichnet werden können: Sie preisen auf technisch hohem Niveau die Fähigkeit ihrer Interpreten an, versiert zu »flowen«. Zwei der drei Songs sind deutsche Rap-Songs mit Klassikerstatus und entstammen Alben des deutschen Rap-Kanons: »Wie jetzt?« (*Deluxe Soundsystem*, 2000) von Samy Deluxe und »Hammerhart« (*Bambule*, 1998) von den Absoluten Beginners.⁷ Der Fokus auf Deutschrap begründet sich zum einen dadurch, dass auf diesem Gebiet noch keine Flow-Analysen vorliegen. Zum anderen soll der Rückgriff auf zwei besonders bekannte deutschsprachige Beispiele die Analyse leichter nachvollziehbar machen. Beide Raps werden kursorisch mit US-amerikanischen Rap-Klassikern verglichen. In diesem Zusammenhang werde ich Erkenntnisse vorliegender Flow-Analysen einbeziehen. Das dritte und technisch komplexeste Beispiel stammt aus dem Ursprungsland des HipHop, den USA. Mit der Analyse von Eminems »Till I Collapse« (*The Eminem Show*, 2002) schließt der Artikel eine Forschungslücke, da Eminems unbestritten herausragende Flow-Gestaltung bisher noch nicht untersucht wurde. Ich beschränke mich

7 *Bambule* wurde in dem Sonderheft *Juice Special Edition. Rap in D. Vol. 2.* (2008) auf Platz 2 der zwanzig wichtigsten deutschen Rap-LPs gewählt (ebd.: 90f.), *Deluxe Soundsystem* auf Platz 4 (ebd.: 94f.). Die beiden Rap-Crews waren die umjubelten Top-Acts beim Juice-Jubiläumskonzert in der Münchner Muffat-Halle im Jahre 2007 (vgl. die dem Sonderheft beiliegende *Juice DVD*). Bei diesem Konzert wurde »Hammerhart« auch von den jungen Fans als Rap-Hymne gefeiert. »Wie jetzt« wurde in die vielbeachtete Song-Compilation *Hip-Hop XXL* aufgenommen (Buhmann/Haeseler 2003: 154f.).

in dieser Methodenerprobung auf kleinere zeitliche Einheiten und werde der Patternstruktur des HipHop folgend viertaktige Ausschnitte untersuchen.

Samy Deluxe: Vom Off-Beat zum On-Beat

Das erste Beispiel entstammt der ersten Strophe des Songs »Wie jetzt?« (2000) von Dynamite Deluxe, der Rapcrew des Rappers Samy Deluxe. Zunächst möchte ich einige allgemeine Aspekte des in Reimform gerappten Sprachklangs aufzeigen, um anschließend Reim und Rhythmus näher zu betrachten. Berücksichtigt werden im Folgenden nicht nur reine, sondern auch unreine Reime (Assonanzen: Vokalgleichheit oder Ähnlichkeit; Konsonanzen: konsonantische Gleichheit oder Ähnlichkeit), die im Rap sehr verbreitet sind. Im Vordergrund der Analyse des Sprachklangs steht das Lokalisieren von verwandten bzw. ähnlichen Lauten, die für die Rhythmuswahrnehmung zentral sind. Deshalb werden nicht nur Gleichklänge am Wortende, sondern ggfs. auch solche am Wortanfang (Alliterationen) berücksichtigt, die in der Reimtheorie üblicherweise gesondert dargestellt werden. Auf eine gewisse terminologische Trennschärfe (Reim vs. Alliteration) kann hier aus heuristischen Gründen verzichtet werden. Die Notation der Reime wird durch Farben hervorgehoben und folgt hier nicht, wie in der Lyrikanalyse üblich, den Verszeilen, sondern dem zeitlichen Bezugssystem, das für die Rhythmuswahrnehmung entscheidend ist: den Takten (Abbildung 1). Diese Notation ist als Vorstufe zu der darauf folgenden exakten Rhythmusnotation aufzufassen (Notenbeispiel 1).

Die Reimstruktur und das durch Harmonik und Melodik in zwei mal zwei Takte geteilte Begleitpattern (Notenbeispiel 1) sind bei Dynamite Deluxe aufeinander abgestimmt. Denn die drei Doppelreime, die sich in ihrem Grad der Unreinheit stark von einander unterscheiden, verteilen sich auf je zwei Takte: Takte 1-2: A; Takte 3-4: B und C.

Zusammen mit der harmonischen Rückkehr zur Tonika in Takt 4 beinhaltet die Paarreimstruktur B C / B C das Potential einer Schlusswirkung. Der Reim zeigt also klanglich die Grenzen der Viertaktstruktur an. Wie in vielen Raps zeitigen auch hier die Reimwörter in den Takten 1, 3 und 4 eine Binnenreimstruktur, die in diesem Beispiel aber nicht außergewöhnlich komplex ist. Es ist wichtig, wie wir später in den folgenden Beispielen sehen werden, Reime nicht nach Verszeilen, sondern nach Takten zu gruppieren. Denn schließlich gilt es, die Klanglichkeit in Bezug zur gestalteten und erlebten Zeit, also zur taktmäßig eingeteilten Rhythmik zu sehen.

1. In euern bil-li-gen Raps auf unchil-li-gen Tracks re-det ihr üb-ers real keep-pen Ge-wiss Phil-lies und Sex, was an

3 B C / off B C / on - off

sich nicht schlimm ist, doch ich weiß, ihr lügt wie ge-drückt und könntes nicht mit skills aus-glei-chen, denn ihr übt nicht ge-nug.

Notenbeispiel 1: Dynamite Deluxe: »Wie jetzt?« (2000) – Takte 1-4¹⁰

Notiert sind im ersten Notenbeispiel Rhythmik, Melodik (als relative Tonhöhennotation) und Reimstruktur der Rap-Stimme sowie in Grundzügen die Struktur des Begleitpatterns: die zentralen Akzente der Schlagzeugs- und die rhythmisch markanten Einwüfe gesampleter, synthetischer Bläserakkorde (als Basis der Harmonik).¹¹

Die markantesten Betonungen der Rap-Stimme in den Takten 1 und 2 finden sich bei den Reimwörtern »Raps«, »Tracks« und »Sex«. Vor allem »Tracks« und »Sex« werden als melodische Höhepunkte angesteuert, kurz artikuliert, in Endposition abgesetzt, dynamisch hervorgehoben und durch

10 Um gleichklingende Wortteile markieren zu können, musste in den Notenbeispielen z.T. auf korrekte Silbentrennung verzichtet werden.

11 Nicht notiert ist der Bass, der abwechselnd mit den Bläserakkorden bzw. der Bass-Drum synchron läuft, sowie die in Achteln bzw. Sechzehnteln durchlaufende Hi-Hat.

den wiederkehrenden Reimklang verstärkt.¹² Das sich nicht reimende Wort »Gewalt« ist dynamisch und melodisch ebenfalls deutlich akzentuiert. Alle vier Hauptakzente der ersten beiden Takte sind off-beat akzentuiert und befinden sich durch den sprechorientierten Rap-Stil in einem tendenziell metrisch ungebundenen Kontext. Die feinen Verschiebungen der Rap-Notation gegen die Notation des Begleitarrangements, etwa bei »billigen« oder »chilligen«, zeigen die metrischen Abweichungen an (Notenbeispiel 1, Takte 1-2).

Auffällig ist die rhythmische und reimstrukturelle Veränderung, die in den beiden Folgetakten zu beobachten ist. Die beiden Reimpaare (B C / B C) starten nun symmetrisch exakt auf den Zählzeiten 1 und 3 – wenngleich letzteres durch den höheren Grad an Reimdichte und -reinheit, durch die Endposition sowie durch Lautstärke und Tonhöhe vergleichsweise stärker betont ist. Während in Takt 3 der On-Beat-Reim »lügt« noch einem Off-Beat-Akzent (»gedrückt«) gegenübersteht, fällt am Ende des vierten Taktes die stärkste Betonung klar auf Grundschatz 3, bei dem Wort »übt«: ein On-Beat-Reim als hervorstechender On-Beat-Akzent, mit schwächerem Akzent auf der abschließenden Off-Beat-Betonung. Je weiter das Pattern also auf die harmonische und sprachklangliche Kadenz in Takt 4 zusteuert und dabei seine Reimdichte erhöht, desto (alltagssprachlich ausgedrückt) »gerader« wird also die Akzentuierung. Abgesehen von der Melodiegestaltung, die in den 1980er Jahren stärker den Charakter eines Singsangs hatte, findet sich ein ähnlicher Akzentwechsel zwischen off-beat und on-beat auch bei »The Message« (1982, gerappt von Melle Mel). Im ersten Takt von Strophe 1 wird das Reimwort »ev'rywhere« kurz vor Zählzeit 4 vorgezogen und off-beat gesetzt, um im folgenden Takt mit den On-Beat-Reimen »stairs« (Zählzeit 2) und »care« (Zählzeit 4) beantwortet zu werden (Notation bei Janosa 2005: 29).

Dass dieser Umgang mit On- und Off-Beat-Akzenten von Rappern mitunter ganz bewusst mit Blick auf die Wirkung eingesetzt wird, zeigt folgendes Zitat: »Geil ist wenn du offbeat reinkommst und dann wieder on-beat gehst. Das rockt [sic]« (Urbanstylez 2006). Verstärkt wird dieses Spiel *um den Beat*, das über die Strecke von vier Takten *auf den Beat* zielt, durch die Off-Beat-Akzente der Bass-Drum, die im Kontrast zu den satten Bläserakkorden (on-beat) vorwärtstreibendes Potential bereitstellen. Betrachten wir im Anschluss an die vertikale Verschränkung von Rap und Beat nun abschließend die horizontale Achse: Samy Deluxe kreiert zusammenhängende, fast ununterbrochen wirkende Silbenketten, die im raschen Tempo (97 bpm) auf dicht geballte Mehrfachreime zulaufen und sich dabei am

12 In der Rhythmusforschung werden als zentrale Aspekte für die Wahrnehmung von Akzenten u.a. die melodische, dynamische, artikulatorische, klangfarbliche Hervorhebung und Phrasenendposition eines Klages genannt (Pfleiderer 2006: 64ff.).

natürlichen Sprachduktus orientieren, der z.B. die Betonung auf dem Wort »Gewalt« geradezu zu erzwingen scheint. Auch das Mikrotiming scheint sich fast automatisch aus dem Sprechfluss zu ergeben. Die Metapher sowie die Erlebniskategorie des Fließens, die wir im Sprechen über Rap immer wieder finden, erscheint hier folglich als nicht unpassend.

Denyo: Kreuzrhythmik

Das zweite Beispiel stammt von den Absoluten Beginnern, es rappt Denyo zu dem von Jan Eißfeldt¹³ produzierten Beat.

| | |
|--------------|--|
| Reim Takt | |
| 1 | Viele wollen chatten und rappen von Hamburg bis Meppen ./ |
| 2 | bauen Tracks in Ketten , woll'n ohne Rucksack ¹⁴ tracken . So viele/ |
| 3 | Rapper und Rapletten tun weh , ich brauch Tabletten , wenn ich mein / |
| 4 | Heim seh und vor Fernweh beinah' eingeh' . |

Abbildung 2: Absolute Beginner: »Hammerhart« (1998) – Reimschema

Hier zeigt sich im Vergleich zum vorangegangenen Beispiel eine ungleich komplexere Binnenreimstruktur. Die ersten drei Sprachklänge (A, B, C) sind alle voneinander abgeleitet (chatten > rappen > tracken). Die drei unreinen Reime sind dicht und überkreuzend miteinander verschränkt. Sie bilden durch ihre Ähnlichkeit ein sehr homogenes Klangnetz, das in Takt 3 durch die Kontrastklänge D und E aufgebrochen wird, die in Takt 4, korrespondierend mit der ebenso kontrastierenden Rhythmik dieses Taktes (s.u.), zu einer Schlussformel führen:

A B B / C A C / B A + D A + E / E D D E E D.

Betrachten wir im Folgenden die rhythmische Gestalt (Notenbeispiel 2). Als einzige Gemeinsamkeit zu dem vorangehenden Beispiel fällt auf der horizontalen Achse auf, dass auch Denyo die Silben zu langen, durchfließenden Silbenketten gruppiert. Ansonsten ist die rhythmisch-vertikale Verschränkung von Rap und Beat des mit 90 bpm nicht ganz so schnellen

13 Heute besser bekannt als Jan Delay.

14 »Rucksack« ist im Verhältnis zu »Tracks« vor allem ein Augenreim, er hat nur eine entfernte konsonantische Verwandtschaft (-ck).

Songs vollkommen anders angelegt als bei Samy Deluxe. Korrespondierend mit dem zwischen drei Melodietönen leiernden, weniger natürlichen Sprechduktus, der fast an das Toasting im Dancehall erinnert, setzt Denyo die Silben in den ersten drei Takten sehr gleichmäßig und präzise.

90

1

Rap

Vie - le wo - llen cha - tten und ra - ppen von Ham - burg bis Me - ppen.

Drums

2

3

4

Rap

bau - en Tracks in Ke - tten, wolln oh - ne Ruck - sack tra - cken. So vie - le

Drums

Rap

Ra - pper und Rap - le - tten tun weh, ich brauch Tab - le - tten, wenn ich mein

Drums

Rap

Heim seh' und vor Fern - weh bein - ah' ein - geh'.

Drums

Notenbeispiel 2: Absolute Beginner: »Hammerhart« (1998)

Sein Sechzehntel-Feeling ist exakt mit dem Metrum des Begleitpatterns synchronisiert. Mikrotiming findet sich hier, anders als bei *Samy Deluxe*, daher nicht. Abgesehen von der Melodik erinnert dies sehr an die präzise Flow-Gestaltung eines AZ in dem Rap-Song »Life's a Bitch« (1994, gemeinsam mit Nas).¹⁵

Der Hauptunterschied zwischen »Wie jetzt?« und »Hammerhart« ist jedoch ein anderer: Während *Samy Deluxe* seinen sprechähnlichen Flow auf Reimzentren zusteuern lässt, nutzt *Denyo* die Reimakzente als Verstärkung einer raffinierten, über die Takte verteilten rhythmischen Struktur aus wechselnden Off- und On-Beat-Akzenten (Notenbeispiel 3). Die vielen nicht gereimten Akzente lassen den Eindruck entstehen, als ob erst die Akzentstruktur entstand und dann die Reimstruktur. Der rezeptionsästhetische Reiz dieser Struktur dürfte darin begründet liegen, dass durch die versetzten Akzente gelegentlich zum Grundschatz und seiner Einteilung in Zweier- und Vierereinheiten gegenläufige Dreiereinheiten entstehen. So gruppiert *Denyo* ab dem Wort »chatten« die Silben in Dreiergruppen, während die *Hi-Hat* sich weiterhin auf eine Vierermetrik im Grundschatz bezieht (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: *Absolute Beginner*: »Hammerhart« (1998) – Kreuzrhythmik (Takte 1 und 4)

¹⁵ Erschienen auf *Illmatic* (1994) von Nas.

So hören wir an dieser Stelle das, was Musikwissenschaftler Kreuzrhythmik nennen (Takt 4 zeitigt zudem hemiolische Strukturen; Pfeleiderer 2006: 163). Ähnliches, allerdings kombiniert mit ausgefeiltem Mikrotiming, findet sich in Public Enemys »Fight the Power« (1990), gerappt von Chuck D (Walser 1995: 296f.; Pfeleiderer 2006: 322f.).

An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass es sich bei der Feststellung kreuzrhythmischer Strukturen nicht um akademische Spitzfindigkeiten handelt, sondern um den Hinweis auf ein zentrales, rezeptionsrelevantes Wirkungspotential des Flow. Denn gerade solchermaßen verschobene und sich überlagernde Rhythmusschichten, zwischen denen Denyo im Übrigen immer wieder hin- und herwechselt, können beim Rapper oder Rap-Fan die Wirkung des innerlichen Fließens bzw. Bewegtseins zeitigen. Die Faszination, die von kreuzrhythmischen, oftmals als vorwärtstreibend erlebten Strukturen auf Musikhörer und insbesondere Tänzer ausgehen kann, ist in zahlreichen Musikkulturen belegt – von afrikanischer Trommelmusik über Walzer bis hin zu Techno (Pfeleiderer 2006: 173; Jerrentrup 2001: 194).

Die Ähnlichkeit der Patterns, die dadurch in den Takten 1 bis 3 entstehen, erscheint kaum zufällig. Zunächst fällt auf, dass Grundschatlag 1 stets mit einem On-Beat-Akzent versehen wird (nur in Takt 3 mit On-Beat-Reim) bzw. Grundschatlag 2 stets mit einem on-beat-akzentuierten On-Beat-Reim der gleichen Reimklasse (A: chatten usw.). Diese On-Beat-Akzente wirken wie rhythmische Anker, die es dem Rapper als auch dem Rap-Fan ermöglichen, sich metrisch mit dem Begleitpattern zu synchronisieren und vom Metrum abweichende Off-Beat-Akzente leichter zu verarbeiten. Geschickt nutzt Denyo für seine Ankerpunkte die Akzente der Bass-Drum und Snare. Auf der letzten Sechzehntel der Zählzeit 2 stößt er dann in die freien Lücken des Begleitpatterns und initiiert dadurch den Gegenrhythmus. Mal »reitet« er auf dem darauf folgenden Kreuzrhythmus (Takt 1), der bereits in der Snare vorgezeichnet ist. Mal fügt er dem ohnehin breakbeatartigen Rhythmuspattern der Drums eine weitere kreuzrhythmische Schicht hinzu, z.B. durch den Off-Beat-Akzent auf der letzten Sechzehntel nach Grundschatlag 3 in den Takten 2 und 3 (Notenbeispiel 2). Dieses Wechselspiel zwischen Bindung an den und Freiheit vom Grundschatlag kann dazu beitragen, dass der Flow als lebendig und fließend erlebt wird. Der Schluss in Takt 4 zeitigt schließlich nicht nur einen reimtechnischen Kontrast (Reimklänge D und E), sondern auch ein rhythmisch retardierendes Moment, indem die Hemiolienstruktur im halbem Tempo wiederholt wird und gleichzeitig ein sehr dichtes Sprachklanggefüge präsentiert (Notenbeispiel 3).

Die gereimte Sprache erfüllt bei »Hammerhart« schließlich noch eine zusätzliche Funktion. Dadurch, dass die Reime über mehrere Takte miteinander dicht verschränkt sind, vor allem die Reimwörter der Kategorie A (-etten), entsteht hier stärker als bei Samy Deluxe ein Prozess des genießen-

den Erinnerns an weiter zurückliegende Sprachklänge. Der Vorgang sprachlautlichen und bedeutungsvollen, hier mit Humor verbundenen Erinnerns hat seinen eigenen Rhythmus. Auf das spezifische Rhythmuspotential des »reichen Reims« werde ich im abschließenden Beispiel noch einmal vertieft eingehen.

Eminem: Das Spiel um den Beat

Wenden wir uns nun zum Schluss mit Eminems »Till I Collapse« (2002) einem völlig andersartigen Flow zu, der von allen drei Beispielen die raffinierteste Reimstruktur aufweist. Auffallend sind zunächst die hier mit A bzw. A+ usw. markierten Reimwörter, die sich wie ein roter Faden durch die vier Takte ziehen (Abbildung 3).

| Reim Takt | |
|--------------|---|
| 1 | A B A+ B A++ A C Till I col-/lapse I'm spillin these raps long as you feel'em. Till the d-/ |
| 2 | (C Forts.) D C D A+++ (d)ay that I drop you'll never say that I'm not killin'em./ |
| 3 | E D E D A++++ E Cause when I'm not, then I'ma stop pinnin'em. And/ |
| 4 | (E Forts.) D D E D A++++ I am not hip-hop and I'm just not Eminem./ |

Übersetzung: »So lange diese Raps euch bewegen, rappe ich bis zum Umfallen. Bis zum letzten Tag sollt ihr euch nicht beschweren können, dass sie euch nicht flashen. Und falls doch, dann höre ich auf und bin nicht mehr HipHop und einfach nicht mehr Eminem.«¹⁶

Abbildung 3: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Reimschema

Wie wir an der darauf folgenden Abbildung 4 erkennen, handelt es sich hierbei um ein permutatives Spiel, das sich durch die Addition, Subtraktion und Umstellung gleich- und ähnlichklingender Silben generiert: eine Silbenpermutation, die stark an sprachliche Verfahren der konkreten Poesie oder an Kompositionstechniken der Minimal Music erinnert und im Reimwort »Eminem« kulminiert.

¹⁶ Übersetzung: Oliver Kautny.

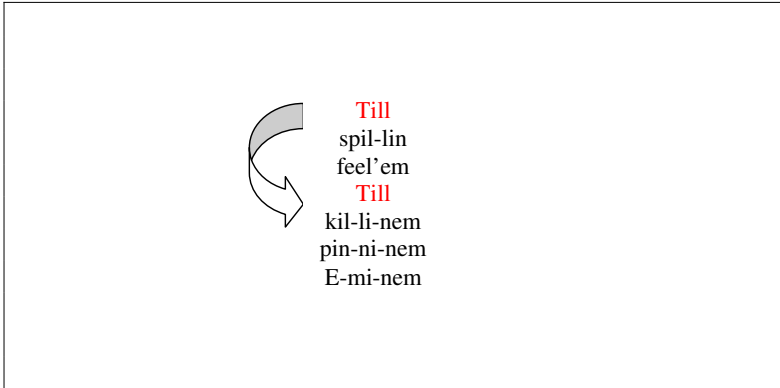


Abbildung 4: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Silbenpermutation

Auf welche Weise die ähnlichen Silben bzw. Silbenkombinationen jener Reimwörter (A, A+, A++ usw.) ineinander verschränkt sind und welche Bedeutung dies möglicherweise für die Flow-Rezeption haben könnte, werde ich am Ende dieses Aufsatzes noch einmal genauer beleuchten. Die Reimwörter der Kategorie A sind jedoch nicht nur die wichtigste sprachklangliche Konstante aller vier Takte (ab Takt 2 ist der D-Reim die zweite feste Größe). Sie generieren zudem einen Endreim in jeder Taktzeile, der durch die vorgezogenen, auftaktigen Reimakzente am Ende von Takt 1 und 3 ergänzt wird (D bzw. E). Auffallend ist zudem, dass die Reimstruktur, die auf diese Endreime zuläuft und dabei einerseits die Taktgrenzen sprengt und andererseits auf den Takt bezogene Binnenreime hervorbringt, immer auf zwei Reimpaare rekurriert. Die Wiederholung des gleichen Reimpaares in den Takten 3 und 4 gibt diesem Abschnitt ein hohes Maß an sprachklanglicher Einheit und setzt ihn von der ersten Hälfte des Begleitpatterns lautlich ab (Takte 1-2). Wie im ersten Beispiel (Samy Deluxe) korrespondiert der Reimklang mit der harmonischen und motivischen Gestaltung des Patterns, das klar in zwei Hälften zu je zwei Takten geteilt ist. Über dem Fundament eines ostinaten Basses (cis) spielt die E-Gitarre ein zweitaktiges Motiv (im Wesentlichen die Töne des Cis-Moll-Akkordes), das in den Takten 3 und 4 wiederholt und leicht variiert wird.

- Takt 1: A B > Endreim A
- Takt 2: C D > Endreim A
- Takt 3: E D > Endreim A
- Takt 4: E D > Endreim A

Die rhythmische Gestaltung von Eminems Flow weicht von der Samy Deluxes oder Denyos stark ab und ist derart von Off-Beat-Akzenten und

Mikrotiming geprägt, dass eine traditionelle Notation kaum mehr Sinn gemacht hätte. Ich habe mich daher für eine Notationsform entschieden (Abbildungen 5 und 6), die jeden der vier Takte als eine Tabelle darstellt. Im Fokus dieser Notation steht die Verquickung von Rap und Begleitpattern. Notiert sind die Grundsschläge des Viervierteltaktes (Zählzeiten [ZZ] 1-4; jeder Grunds Schlag ist in vier Spalten geteilt = Sechzehntelebene) sowie das basale Drumpattern (D) eines einfachen Rockbeats (zwei Achtel der Snare + Viertel der Basedrum) und schließlich die Akzente (AZ) der Rapstimme. Alle weiteren Markierungen und Symbole werden im Folgenden erläutert.

Bei der Betrachtung der Takte 1 und 2 fallen zunächst die Hauptakzente des Rap auf, die durch Reim, Dynamik, Dehnung (siehe unterstrichene Silben), kehlige Tongebung und (meist) durch Anhebung der Stimme erzeugt werden: »(col)lapse« als On-Beat-Akzent, »raps« hingegen als Off-Beat-Akzent zwischen den Grundsschlägen 2 und 3 sowie »day« ganz knapp vorgezogen vor der Zählzeit 1 des nächsten Taktes. Diese Technik des Vorziehens, bekannt z.B. aus dem Blues (Pfleiderer 2006: 202), findet sich auch bei anderen, nicht ganz so markanten Reimwörtern, bei »spillin« übrigens mit starkem Mikrotiming verbunden (siehe Unterstreichungen). In Takt 2 folgen als zentrale Akzente die Reimwörter »drop« (auf dem zweiten Bass-Drum-Schlag) sowie »not«, das laid back gerappt und der Bass-Drum knapp nachgestellt wird, um danach vom dominanten On-Beat »killin'em« auf Zählzeit 4 in Takt 2 gefolgt zu werden. Zusammenfassend kann man feststellen, dass in diesen beiden Takten zwei On-Beat-Akzente eine Folge von Off-Beat-Akzenten rahmen.

Setzen wir nun die Akzent- und die Reimstruktur miteinander in Beziehung, so zeigt sich, dass Reim und Rhythmus an vielen Stellen kongruente Muster ausbilden (siehe Pfeile und Buchstaben):

a. Die beiden Reimpärchen A (spillin/feelem) und C (day/say) liegen als Paarbinnenreime exakt auf den vorgezogenen Off-Beats.

b. Das Reimpaar D »drop« und »not« hält die in a. beschriebene Regel ein, bricht sie aber in einer Hinsicht, da Eminem, anstatt den Off-Beat symmetrisch bei »not« ebenfalls auf den zweiten Bass-Drum-Schlag zu setzen, die Silbe verzögert (laid back), um noch effektvoller in den On-Beat-Schluss zu wechseln – als wolle er den letzten Off-Beat-Akzent bis zur Neige auskosten. Dieses Spiel mit verzögerten Off-Beat-Reimwörtern der Kategorie D treibt Eminem in den Takten 3 und 4 auf die Spitze. Jeweils zwei verzögerte Off-Beats, die wiederum durch die »Klanginheit« E vorbereitet werden, kontrastieren zum On-Beat-Endreim A: z.B. »not« (D), »stop« (D) > »pinninem« (A++++).

| Takt 3 | | | | | | | | | | | | |
|--------|--|---|-------|---|-------|---|-------|---|-------|----------|---|-------|
| ZZ | 1 | | | 2 | | | | 3 | | | 4 | |
| D | ♪ | | ♪ | ♪ | | | | ♪ | | ♪ | ♪ | |
| AZ | | X | XX | X | → | | X | X | → | X | X | X |
| Text | Cause when I'm no - t, then I'ma sto-(p)pi - mi - nem. And | | | | | | | | | | | |
| | E/off | | D/off | | D/off | | E/off | | D/off | A++++/on | | E/off |
| Takt 4 | | | | | | | | | | | | |
| ZZ | 1 | | | 1 | | | | 3 | | | 4 | |
| D | ♪ | | ♪ | ♪ | | | | ♪ | | ♪ | ♪ | |
| AZ | X | X | → | X | X | X | X | X | → | X | X | X |
| Text | I am no - t hip - hop and I'm just no - t E - mi - nem. | | | | | | | | | | | |
| | E/off (Forts.) | | D/off | | D/off | | E/off | | D/off | A++++/on | | |

Abbildung 6: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Flow-Analyse (Takte 3-4)


Die vertikale rhythmische Verschränkung von Rap und Begleitpattern ist also durch ein Spiel um den Beat, durch den Wechsel von Off- und On-Beat-Akzentuierungen sowie durch den Kontrast zwischen vorgezogenen und nachgestellten Off-Beats und schließlich durch die Kongruenzen zwischen Reim und Rhythmus geprägt. Ein ausgesprochen einfaches, leicht nachvollziehbares Begleitpattern steht also einem komplexen, oft divergenten, jedoch durch zentrale Ankerpunkte (On-Beat-Akzent auf Zählzeit 4) geerdeten Rap-Rhythmus gegenüber, der ein ambivalentes Potential in sich trägt: Durch die Ankerpunkte bleibt er nachvollziehbar, aufgrund seines Raffinements verspricht er genussvolles Hören.

Till I col-/lapse I'm spillin these raps long as you feel'em. Till the d-/
 A/off B/on A+/off B/off A++/off A/off C/off

/(d)ay that I drop you'll never say that I'm not killin'em./
 C/off (Forts.) D/off C/off D/off A+++/on

/Cause when I'm not then I'ma stop pinnin'em. And/
 E/off D/off E/off D/off A++++/on E/off

/I am not hip-hop and I'm just not Eminem./
 E/off (Forts.) D/off D/off E/off D/off A+++++/on

melodischer Spitzenton am Ende einer Silbenkette: 


melodisch nach unten fallende Töne: 

Abbildung 7: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Gruppierung & Melodik

Abbildung 7 offenbart ein weiteres Charakteristikum von Eminems Flow, der horizontal auf ganz andere Weise gruppiert ist, als dies bei Denyo oder Samy Deluxe der Fall ist. Ein zentrales Merkmal seiner Flow-Gestaltung ist, dass Eminem durch extreme Anhebung der Tonhöhe und Lautstärke, durch seine kraftvolle, z.T. kehlige Artikulation und Dehnung der Reimsilben den Klangstrom immer wieder abrupt unterbricht. Es entstehen vergleichsweise sehr kurze, z.T. stark beschleunigte, geraffte Silbenketten, deren Bewegungsimpuls durch ein in der Tonhöhe angehobenes, meist stark gedehntes, off-beat-akzentuiertes Reimwort immer wieder abgebremst wird. Dies ist am stärksten vor dem 4. Grundschatlag der Fall, ehe die Rap-Stimme die Vorwärtsbewegung wieder aufnimmt, um sie durch die nach unten fallende Melodik und den On-Beat-Endreim wieder zu beenden. Dieses Wechselspiel von Dehnung und Raffung kongruiert mit der Tempostruktur von potentiell als treibend empfundenen, vorgezogenen Off-Beats und nachgestellten, als eher bremsend rezipierbaren Laid-Back-Akzenten.¹⁷

Während Samy Deluxe seinem Zielpunkt vier Takte lang, diverse Zwischenziele durchlaufend, entgegenrappt oder Denyo seinen Rap mit einem kreuzrhythmischen Netz überzieht, entscheidet sich Eminem für ein komplexes Stop-and-Go innerhalb eines jeden Taktes, das von Takt 2 an ein leicht variiertes Pattern annimmt.

Vielleicht lässt sich diese Flow-Gestaltung mit der Metapher des Rittes beschreiben. Zum einen könnte man das Bild des Reiters, der sein Pferd dominiert und ihm seine Bewegungen aufzwingt, ganz allgemein auf Rap übertragen. In Analogie zu dieser Metapher beherrscht Eminem die rhythmische Begleitung und fügt ihr nach Belieben seinen Rhythmus hinzu. Dies ist sicherlich bei Eminem besonders prägnant, trifft aber grundsätzlich auch auf Denyo oder Samy Deluxe zu. Eminems Flow kann jedoch möglicherweise in einer noch spezifischeren Weise mit einem Ritt verglichen werden: Das Stop-and-Go, das Beschleunigen auf kurzer Strecke sowie das abrupte Abbremsen, das Vorziehen sowie das Nachziehen der Akzente erinnert an die Bewegungsabläufe eines Springreiters auf dem Weg durch einen komplexen Reit-Parcours. Ähnlich wie bei einem Hindernisritt, müssen die Stopps durch genügend Schwung (im Rap: Tempo) aufgefangen und durch einen gewissen Bewegungsfluss (im Rap: zahlreiche vokalische und konsonantische Überbindungen zwischen einzelnen Wörtern, z.B. bei »sto-(p)pinnem«) ausbalanciert werden, sonst würde der nächste Sprung nicht gelingen bzw. der Flow in seine Bestandteile auseinander brechen. Mir erscheint Eminems Flow wie ein überspitztes, fast karikiertes Back Phrasing im Jazz auf engstem Raum (Pfleiderer 2006: 271ff.).

17 Vgl. hierzu die Studien von Ingmar Bengtsson und Alf Gabrielsson (1983: 42ff.), die zeigen konnten, dass in der Wahrnehmung von Walzer-Begleitungen aufgrund »der leicht vorgezogenen Zwei des Taktes [...] eine Beschleunigung der Bewegung« erfolgt (Pfleiderer 2006: 173).

Kehren wir zum Schluss noch einmal zur Frage zurück, welchen spezifischen Beitrag der Reim zur Flow-Rezeption leisten kann. Wie gesehen, verstärkt Reim die klanglichen Akzentstrukturen, die wiederum das Rhythmus erleben prägen. Verstärkt ist dies der Fall, wenn wie bei Eminem Reim und Rhythmus sogar kongruente Patterns ausbilden. Reim erfüllt bei »Till I Collapse« – ähnlich wie in »Hammerhart« – jedoch noch eine zusätzliche rhythmische Funktion. Da die Reime über mehrere Takte miteinander verschränkt sind, vor allem die sich variierenden Reimwörter der Kategorie A, entsteht hier ein potentieller Prozess des genießenden Erinnerens an weiter zurückliegende Sprachklänge. Man vergleiche im Folgenden den Unterschied zwischen einer eher »werkbezogenen« Beschreibung der Reimstruktur, die durch die Pfeile die linear nach vorne gerichtete Evolution der Reimwörter anzeigt (Abbildung 8), mit der Beschreibung der potentiell rückbezüglichen Wahrnehmung der Reimwörter in der Erinnerung des Hörers (Abbildung 9).

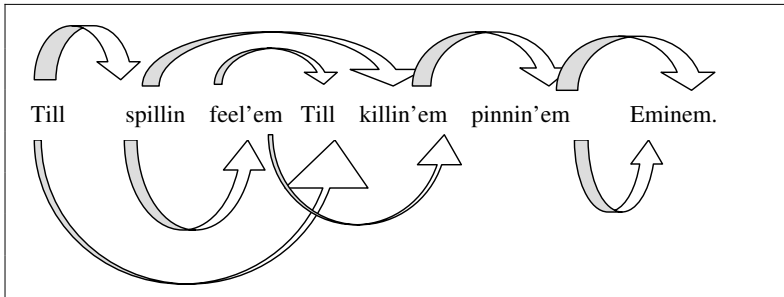


Abbildung 8: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Reimstruktur

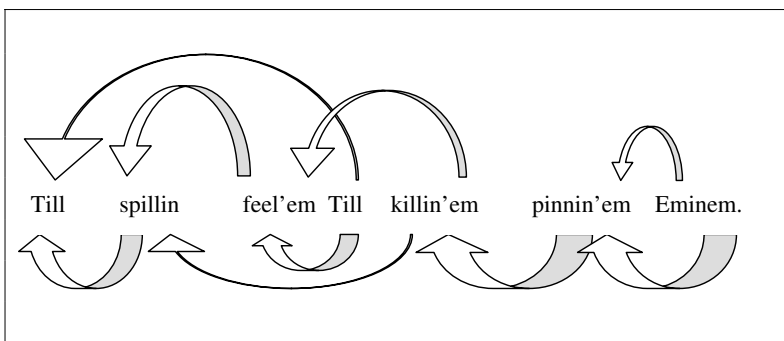


Abbildung 9: Eminem: »Till I Collapse« (2002) – Erinnerungsstruktur

Dabei dürfte eher unwichtig sein, ob der Hörer weiß, in welchem exakten Verhältnis die Reime zueinander stehen. Wahrscheinlicher ist es wohl, dass

diese komplexe Überkreuzungsstruktur der Sprachklänge eher als eine zeitlich retardierende, strukturell unspezifische, lustvolle, flimmernde Erinnerungsspur wahrgenommen wird, die quer zu dem nach vorne treibenden Rhythmus und der etwaigen sprachlautlich nach vorne gerichteten Erwartung insbesondere prägnanter, oft wiederholter Reime steht.¹⁸ Der Vorgang sprachlautlichen Erinnerns dürfte also in jedem Falle seine eigene »Zeit« haben, die das Flow-Erlebnis des Rappers oder Zuhörers durch eine weitere rhythmische Dimension bereichern könnte – die freilich schwer notierbar ist.

Fazit

Ich habe in den Analysebeispielen versucht, das musikalische Material des Flow und Aspekte seiner möglichen Wirkung durch das Zusammenspiel dreier sprachlich-musikalischer Strukturen zu veranschaulichen:

Erstens ist in allen Beispielen das Changieren der Rap-Stimme zwischen rhythmischer Bindung und Freiheit zu beobachten: Bindung an das Metrum und/oder Begleitpattern versus Freiheit vom Metrum und/oder Begleitpattern. Dies geschieht, indem in je unterschiedlichem Maße On-Beat-Akzente mit Off-Beat-Akzenten sowie mit Formen der Kreuzrhythmik und des Mikrotimings kombiniert werden. Bindung ist rap- und rezeptions-technisch ein Hilfsmittel¹⁹ und schafft Kohärenz, Orientierung und Nachvollziehbarkeit. Freiheit, erzeugt durch Variation und Abweichung, ermöglicht Genuss und Lebendigkeit.

Das zweite Element ist die horizontale Gruppierung der Rap-Silben, die sich zu langen sprachflussorientierten, eher fließend erlebten oder zu abwechselnd gerafften und gedehnten Silbenketten verbinden können. Hier sind sicherlich auch andere Gestaltungsprinzipien denkbar.

Schließlich ist als dritte Dimension des Flow die Reimstruktur in ihrer Doppelfunktion zu nennen: als klangfarbliche Akzentuierung für die vertikale und horizontale Gestaltung der rhythmischen Matrix sowie als eigene rhythmische »Stimme«, die das zeitliche Erleben des Rap reicher macht.

Bereits in der Einleitung wurde betont, dass dies nur eine erste Annäherung an das Phänomen Flow sein kann. Allein um das musikalische Material vollständiger zu erfassen, müssten folgende Aufgaben der Flow-Analyse in Zukunft bearbeitet werden: Es scheint dringend geboten, Stimmklang- und Flow-Analyse stärker aufeinander zu beziehen.²⁰ Emi-

18 Die Vertrautheit mit einem Song dürfte bei der Rezeption des Flow eine große Rolle spielen.

19 Gemeinsam ist allen drei Beispielen, dass sie mindestens einen On-Beat-Akzent als Ankerpunkt haben.

20 Vgl. den Beitrag von Christian Bielefeldt in diesem Band.

nems Flow, stimmlich nâselnd, drucklos und entspannt durch Snoop Dogg vorgetragen, wâre etwa nur dem Anschein nach der gleiche Flow, wûrde de facto völlig anders wirken. Ferner gilt es, verstârkt größere Einheiten, d.h. ganze Songs, zu untersuchen, vor allem dort, wo durch musikalische Parameter Kontraste erzeugt werden, etwa durch Tempowechsel (Double-Time), rhythmische Motivik oder Melodik usw. Beispiele finden sich in Kool Savas' »Neongelb« (2001) oder »Der Beweis« (2007; Double-Time), »The Message« (Kontrast zwischen gebrochener und durchfließender Rhythmik) oder auch in »Till I Collapse« (aufeinander bezogene Endreimkadenzen). Lohnenswert wâre es ûberdies, das semantische Wirkungspotential der Rap-Rhythmik einzubeziehen, man denke etwa an den fast kriegerisch anmutenden Anapâst von Eminems »The Way I Am« (2000). Schließlich empfehle ich das Wechselverhâltnis von Textbedeutung (Metaphorik, Humor), Textfunktion (Battle-Rap, Punchlines > Tempo, Artikulation) und Flow genauer zu untersuchen. Auf dieser Wissensbasis sollte das von Adam Krims angestobene Projekt, die Korrelation von Flow und Subgenres des HipHop zu untersuchen, erneut angegangen werden.

Wie angedeutet, ist das Musikalisch-Sprachliche jedoch nur die eine der beiden Dimensionen in der Dialektik von Material und Rezeption des Flow. Die Dimension der sprachlich-musikalischen Wahrnehmung und ihr sozialer Kontext dûrfen auf keinen Fall aus dem Blick geraten. So kann Eminems Flow soziologisch etwa als ein Teil seiner umfassenden Strategie angesehen werden, sich im Kanon des US-Rap zu positionieren. Rezeptionsgeschichtlich ist es nachweisbar, dass dieser Fâhigkeit von Seiten der Szene enorme Bedeutung beigemessen wurde. »Till I Collapse« ist in diesem Zusammenhang als Kommentar zu einer der umkâmpftesten Debatten des US-HipHop zu verstehen (Kautny 2008). Mit Blick auf die HipHop-Szene sollte zudem nicht der Fehler gemacht werden, die Produktion sowie die Rezeption von Flow auf Virtuositât bzw. Komplexitât zu reduzieren. Zahlreiche Rapper und Fans bewerten Authentizitât höher als musikalisch-sprachliche Fâhigkeiten, woraus sich die Bekanntheit und Bedeutung von Rappern wie 50 Cent oder Massiv erklâren lassen. Zudem muss immer auch damit gerechnet werden, dass es Fans gibt, denen rhythmische Raffinessen in Rap-Songs entgehen und die die Darbietung wenig virtuoser Rapper als »guten Flow« erleben. Denn psychologisch gesehen stellt sich das Erlebnisphânonem Flow u.a. dann ein, wenn sich die (musikalischen) Anforderungen (Material) und die (rezeptiven) Handlungsfâhigkeiten in einer harmonischen Balance befinden (Csikszentmihalyi 2000: 381). Man sollte sich jedoch davor hûten, die rhythmische Hrfâhigkeit von HipHop-Fans und deren vielfach auf Reim- und Rhythmuswahrnehmung fokussierte und trainierte Hrweise zu unterschâtzten. Die empirische Untersuchung der Flow-Rezeption ist daher der HipHop-Forschung dringend anzuraten.

Literatur

- Bengtsson, Ingmar/Alf Gabrielsson (1983). »Analysis and Synthesis of Musical Rhythm.« In: *Studies of Music Performance*. Hg. von Johan Sundberg (= *Publications Issued by the Royal Swedish Academy of Music* 39). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, S. 27-60.
- Bortot, Davide (2008). »Dynamite Deluxe.« In: *Juice*. H. 104 (Januar-Februar), S. 48-53.
- Buhmann, Heide/Hanspeter Haeseler (2003). *HipHop XXL. Fette Reime und fette Beats in Deutschland*. Schlüchtern: Rockbuch Verlag (inkl. Doppel-CD).
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2000). »Flow.« In: *Encyclopedia of Psychology*. Hg. von Alan E. Kazdin (Bd. 3). Oxford: Oxford University Press, S. 381-382.
- DaffyDuckMitUzi (2006). Online-Kommentar im Forum »Wie verbessere ich meinen Flow.« In: *mzee.com* vom 15.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100007752&page=2> (Zugriff: 29.6.2008).
- Everglaze (2003). Online-Kommentar im Forum »someone explain flow.« In: *rapmusic.com* vom 11.9. Online unter: <http://board.rapmusic.com/archive/index.php/t-623830.html> (Zugriff: 29.6.2008).
- Iser, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 4. Auflage (1. Auflage 1976; 2. durchgesehene und verbesserte Auflage 1984).
- Janosa, Felix (2005). »Im Dschungel vor der Tür. Rappen im Unterricht.« In: *Praxis des Musikunterrichts. Die Grünen Hefte*. H. 84, S. 24-31.
- Jauß, Hans Robert (1992). »Rezeption, Rezeptionstheorie.« In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Bd. 8). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 996-1004.
- Jerrentrup, Ansgar (2001). »Das Mach-Werk. Zur Produktion, Ästhetik und Wirkung von Techno-Musik.« In: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*. Hg. von Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer (= *Erlebniswelten* Bd. 1). Opladen: Leske und Budrich, S. 185-210.
- Kautny, Oliver (2008). »...when I'm not put on this list...« Kanonisierungsprozesse im HipHop am Beispiel Eminem.« In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* Bd. 36). Bielefeld: transcript, S. 145-160.
- Keyes, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Krims, Adam (2001). *Rap Music and the Poetics of Identity* (= New Perspectives in Music History and Criticism). Cambridge: Cambridge University Press (Nachdruck der 1. Auflage von 2000).
- Krysto (2003). Online-Kommentar im Forum »someone explain flow.« In: *rapmusic.com* vom 20.8. Online unter: <http://board.rapmusic.com/archive/index.php/t-623830.html> (Zugriff: 29.6.2008).
- Kurz, Gerhard (1999). *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (= *Kleine Reihe V & R* 4013).
- Mariano (2007). Online-Kommentar im Forum »Rapism - Check this flow, boy!« In: *mzee.com* vom 8.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100040891> (Zugriff: 29.6.2008).
- Osorio, Kim (2002). »Eminem. The Eminem Show.« In: *The Source*. H. 155 (August), S. 169-170.
- Pfleiderer, Martin (2006). *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.
- Stapf, Kurt-H. (2004). »Flow-Erleben.« In: *Dorsch. Psychologisches Wörterbuch*. Hg. von Hartmut O. Häcker und Kurt-H. Stapf. Bern u.a.: Verlag Hans Huber, 14. vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage (1. Auflage 1921), S. 316.
- stj (2002). »Keinen Bock mehr auf Sex-Texte.« [Interview mit Kool Savas].« In: *laut.de* vom 11.11. Online unter: <http://www.laut.de/vorlaut/interviews/2002/11/11/03669/index.htm> (Zugriff: 27.6. 2008).
- Turner, Khary Timani (2007). »Ying Yang Twins.« In: *The Source*. H. 213 (August), S. 32.
- Urbanstylez (2006). Online-Kommentar im Forum »Wie verbesser ich meinen Flow.« In: *mzee.com* vom 15.1. Online unter: <http://www.mzee.com/forum/showthread.php?t=100007752&page=3> (Zugriff: 29. 6.2008).
- Verlan, Sascha/Hannes Loh (2006). *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal/Koch, erweiterte Auflage (1. Auflage 2000).
- Walser, Robert (1995). »Clamor and Community. Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy.« In: *Popular Music. Style and Identity. International Conference on Popular Music Studies (1993)*. Hg. von Will Straw, Stacey Johnson, Rebecca Sullivan und Paul Friedlander. Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, S. 291-307.

Tonträger

- Absolute Beginner (1998). »Hammerhart.« Auf: *Bambule*. Buback/Universal, 070095-2.
- Dynamite Deluxe (2000). »Wie jetzt?« Auf: *Deluxe Soundsystem*. Buback/Capitol Records, 7243-5 25152-2-6.
- Eminem (2002). »Till I Collapse.« Auf: *The Eminem Show*. Aftermath Entertainment/Interscope Records, 493290-2.
- Grandmaster Flash & The Furious Five (1982). *The Message*, Sugar Hill Records, SH 268.
- Juice* (2008). *Special Issue. Rap in D. Vol. 2* (= Sonderheft 3) (Februar-April); inkl. *Juice DVD. 10 Jahre Juice. The Official Birthday Bash*. Piranha Media.
- Kool Savas (2001). »Neongelb.« Auf: DJ Ara (2001). *Macht Negabass mit....* Negabass Records/Groove Attack, 001.
- Kool Savas (2007). »Der Beweis.« Auf: *Tot oder lebendig*. Sony BMG, 88697186452.
- Microphone Mafia (2003). »Niemand kann uns stoppen.« Auf: *Lotta continua*. Pirate Records/Sony, PRE 5135 31-1.
- Nas (1994). »Life's a Bitch.« Auf: *Illmatic*. Columbia Records, 475959-2.
- Public Enemy (1990). »Fight the Power.« Auf: *Fear of a Black Planet*, Def Jam/CBS, 523 446-2.

