

MACHTVOLLE KONSTRUKTIONEN: STIMME UND AUTORITÄT IM HIPHOP

Murray Forman

»How do I learn how to rap?
If you have a brain and a voice, you're almost
there. Now we just need to connect them.«
(o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10
Tips*)

Meine Ausführungen beginnen mit einer Erinnerung: Es war in einer Winternacht in Montreal um das Jahr 1991, zu einer Zeit also, als HipHop gerade erst auf der Bildfläche erschien, als kulturelle Randerscheinung des städtischen Underground. Einige lokale HipHop-Acts standen auf dem Plan in einem kleinen Club – eine der wenigen Lokalitäten, die mit einiger Regelmäßigkeit HipHop buchten. Der Raum war mit einer bunten Mischung von englisch- und französischsprachigen HipHop-Heads aus dem städtischen Umkreis bevölkert: Jugendliche aus Jamaika und der englischsprachigen Karibik, aus Haiti und dem französischsprachigen Afrika, dazu gelegentlich ein weißer Student aus Quebec oder einer anderen kanadischen Provinz. Die polyglotte Kultur der Stadt zeigte sich in ihrer ganzen Bandbreite, verschiedene Dialekte und lokaler Slang, *creole*, *patois*, *joual* und die HipHop-spezifischen großsprecherischen Töne wogten durcheinander. Nervosität lag in der Luft, das Publikum war unruhig und angespannt. Zu viele Menschen und zu viel latente Aggressivität füllten den Raum. Die Acts auf der Bühne waren unbeschriebene Blätter und die meisten hatten weder ein eigenes Profil noch Erfahrung, sie feilten noch an ihrem Auftritt und ihren Reimkünsten.

Dann erhob sich die Stimme. Ohne die geringste Ankündigung trat ein junger Mann ans Mikrofon und erdete die spannungsgeladene Stimmung, er beruhigte die Atmosphäre im Raum mit einem einzigen Ausruf. »YO!« Dieser tiefe, unfassbar tiefe Laut (der ganz sicher tiefer war als der gesamte Rest) erschütterte buchstäblich den Club mit seiner Sonorität, sein machtvolles Grollen ließ das Geschnatter des Publikums verstummen und verlangte sofortige Aufmerksamkeit – alle Augen richteten sich auf die Bühne. Nachdem er sich unserer kollektiven Aufmerksamkeit sicher war, startete

der DJ den Beat und die Show lief weiter. Obwohl mir der Name jenes Mannes heute nicht mehr einfällt und ich nur vage Erinnerungen an seine Fähigkeiten als MC habe, klingt die Stimme immer noch nach, fast genauso kraftvoll wie in jener kalten Winternacht.

Der Themenkomplex von Identität, Macht, Autorität und Stimme ist in der Untersuchung der populären Musik nicht neu. Betrachtet man jedoch, wie häufig Rap der Oralität zugeordnet wird (Rose 1994), fällt eine seltsame Vernachlässigung der »Stimme« auf. Eingehend diskutiert werden einerseits Aspekte wie Phrasierung, Atemkontrolle und andere vokale Elemente, die sich auf den Flow beziehen, sowie andererseits textliche Strukturen, narrative Muster und diskursive Formationen, die mit der Kunst und dem Handwerk des MC assoziiert werden. Den Stimmklang vom Flow zu trennen, erscheint etwas willkürlich, denn sobald jemand atmet, kommen wir nicht umhin, uns damit auseinanderzusetzen, wie sie oder er die Luft ausstößt und Worte und Phrasen im Rahmen der Atemzüge strukturiert. Doch trotz ihrer Bedeutung für den Rap und den Gesamtsound des HipHop bleiben ihre Klangeigenschaften – Stimmlage, Timbre, individuelle Charakteristika der Aussprache – meist von untergeordnetem Interesse. So betont etwa auch Adam Krims vorwiegend die Bedeutung des Flow: »[...] among the rap fans and aficionados that I know, the rhythmic style and the MC's delivery, or to use the more common jargon, an MC's ›flow‹ – are paramount not only to appreciation and pleasure but [...] also to individual and group identities« (Krims 2000: 44). Er erklärt zwar weiter, Rhythmus und Timbre seien letztendlich nicht voneinander zu trennen (»rhythm is itself ultimately inseparable from timbre«; ebd.: 53), räumt aber sogleich ein, dass systematische und kulturell relevante Methoden, das Timbre im Rap (den Stimmklang im Einzelnen wie auch den geschichteten Sound eines Raptracks im Allgemeinen) zu analysieren, schwer fassbar bleiben.

Rap-Musik ist natürlich unvorstellbar ohne die menschliche Stimme. Im Unterschied zu so ziemlich jedem anderen Genre der populären Musik ist Rap explizit nach seinem konstituierenden Vokalpart benannt. Mag das Genre auch um Beats, gesungene Hooks¹ und Chorusse sowie andere Kompositions- oder Produktionselemente herum arrangiert sein, so dominiert doch die gerappte Stimme. Die Klangfarbe der Stimme und die Klarheit des Sounds tragen wesentlich zum Hörvergnügen des Publikums bei und wirken sich entscheidend darauf aus, wie das Talent eines MC eingeschätzt wird. Das Vergnügen an der Stimme und das durch sie ermöglichte auditive und affektive Erlebnis kann die unoriginellsten Textstrukturen aufwerten, über das Missbehagen an den häufig kritisierten Rap-Texten hinweghelfen oder die Besorgnis mildern, die eine Darbietung von unsozialen, nihilistischen oder schlichtweg negativen Themen nach sich ziehen mag. Man

1 Prägnante melodische Passagen, Anm. der Übersetzer.

muss nicht notwendigerweise mögen, *was* da ausgesagt wird, um zu schätzen oder gar zu genießen, *wie* es klanglich ausgedrückt wird.

Durch die weltweite Verbreitung und Vernetzung des HipHop kommen wir natürlich mit vielen Sprachen, vielen Stimmen in Kontakt. Der Umgang mit fremden und unbekannten Sprachen – der Stimme des »Anderen« – befreit einen oftmals davon, sich mit der konkreten Bedeutung des Sprechaktes auseinanderzusetzen. Und sollte man auch die geistreichen Nuancen ausgeklügelter Wortspiele oder die dringlichen Botschaften von sozialer und politischer Relevanz missen, so bleibt man zugleich auch verschont von den quälenden Eindrücken schwacher Metaphern oder anderer sprachlicher Unzulänglichkeiten. So können wir Klang und Ausdruck der Stimme konzentrierter wahrnehmen und uns ganz der Art und Weise hingeben, wie der Stimmeinsatz eines Rappers innerhalb seines spezifischen Flow und entlang der DJ-Beats funktioniert. Selbst wenn man Curse oder D-Flame aus Deutschland, MC Solaar aus Frankreich, Sans Pression aus Kanada (Quebec), Immortal Technique aus den USA oder Gipsy MC aus Tschechien nicht wortwörtlich versteht, so ändert dies nichts daran, dass man deren kunstvoll eingesetzten Stimmen als Genuss und Offenbarung erleben kann.

Der Musikwissenschaftler Richard Middleton weist darüber hinaus auf eine weitere Fähigkeit der Stimme hin: »Rhythms, vocal timbre, register and articulation [...] work to modify the ostensible meaning of the words« (Middleton 1990: 228). Simon Jones bekräftigt diese Einschätzung: »[...] much of the existing research on popular music suggests that songs have their primary impact and appeal as vocal and instrumental sounds, rather than as explicitly verbal or lyrical statements« (Jones 1990: 64). Er schreibt weiter:

»[...] songs bear meaning and allow symbolic work not just as speech acts, but also as structures of sound with unique rhythms, textures and forms. Thus, it is not always what is sung, but the way it is sung, within particular conventions or musical genres which give a piece of music its communicative power and meaning. The sound of a voice and all the extra-linguistic devices used by singers, such as vocal inflections, nuances, hesitations, emphases or sighs, are just as important in conveying meaning as explicit statements, messages and stories« (ebd.).

Obgleich einer Analyse dieser Phänomene keine unmittelbaren sprachlichen Beschreibungsinstrumente zur Verfügung stehen, so ist es dennoch möglich, ein selbstgefälliges Grinsen (wie in Tupac Shakurs »All bout U« von 1996), ein herablassendes, höhnisches Lächeln oder einen finsternen, missbilligenden Blick in einer Stimme zu »hören«. Und in vielen Fällen

können diese hörbaren Charakteristika der entscheidende Aspekt eines Songs bzw. einer Performance sein. Intonation und Variationen der stimmlichen Modulation tragen in der Rap-Musik demnach wesentlich zur Konstruktion von symbolischem Wert und Sinn bei.

Körper, Stimmen und Subjektivität im HipHop

HipHop-Begeisterte und angehende Rapper tauschen sich häufig über die Ästhetik des HipHop und über inhaltliche Fragen aus, auf der Suche nach technischen Kniffen, die ihnen helfen könnten, ihre Rap-Skills zu verbessern. In einem Internet-Forum kam die Frage auf, ob jemand wisse, wie man eine bessere Rap-Stimme bekommen könne (www.ign.com). Eine ganze Reihe erfahrener Amateur-MCs lieferte zahlreiche Antworten, wobei die Bandbreite der Ratschläge von ernsthaft bis sarkastisch reichte. Einer riet schlagfertig zum »Eintritt in die Pubertät« (catitude 2008) – ein nicht besonders subtiler Versuch, den Fragesteller zu infantilisieren –, während ein anderer scherzhaft vorschlug, der Hilfe suchende Rapper solle 350 Pfund zunehmen und der nächste Big Pun werden (9_mm 2008). Die witzig gemeinten Antworten haben dennoch einen wahren Kern: Die Beschaffenheit der Stimme steht in engem Zusammenhang mit der Anatomie.

In seinem Maßstäbe setzenden Essay »Die Rauheit der Stimme« (»Le grain de la voix«) nimmt sich Roland Barthes ganz explizit der physischen Essenz der menschlichen Stimme an und beschreibt einen Klang, der »aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel [...] ans Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut. [...] Die »Rauheit« wäre demnach folgendes: die Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht« (Barthes 1990: 271). Im Anschluss an Barthes verweist Simon Frith auf das Wechselverhältnis zwischen Körper, Tonproduktion und Identität: »We certainly do hear voices as physically produced: we assign them qualities of throatiness or nasality [...]« (Frith 1996: 192). Worte werden im Mund geformt, und neben einer Reihe von physischen und technischen Faktoren, deren Zusammenspiel jede Stimme bestimmt, existiert ebenfalls eine allgemeine Korrelation zwischen Körperbau, Leibesumfang und Klangfarbe bzw. Klangqualität der Stimme. Frank Browning (2008) weist auf diese besondere physische Dimension hin (»there is something that leaps forth from the very anatomy of the speaker«), die dem HipHop-Hörer nicht entgeht, der die Körperlichkeit von Melle Mel, KRS-One, Notorious B.I.G., Big Pun, Fat Joe, Snoop Dogg, Q-Tip oder Lil' Wayne als Ursprung spezifischer vokaler Klangeigenschaften erfährt und

die Eigenheiten ihrer Stimmen zugleich als Ausdruck ihrer Körperlichkeit begreift.²

Notorious B.I.G. zum Beispiel, dessen HipHop-Pseudonym ganz explizit auf seine überdimensionale Physis verweist, gehört zu jenen klanglich herausstechenden Rappern, die sie sich zunächst »einstimmen«, bevor sie ihre Texte rappen – so zu hören etwa auf den Tracks »Big Poppa«, »Respect« (1994) oder »Somebody's Gotta Die«, »What's Beef« oder »Ten Crack Commandments« (1997). Diese Raps sind Musterbeispiele für einen Vortragstil, bei dem sich der Rapper zunächst in den Rhythmus des DJ »eingrooved«, seinen Flow auslotet und seine Stimme testet, bevor er eine Reimsequenz in Angriff nimmt. Dabei grunzt er und stößt eine Reihe kehlig-er Lauten aus, die eine beträchtliche Leibesfülle signalisieren. Durch diese akustischen Äußerungen können wir uns sehr gut vorstellen, wie die leibhaftige Körpermasse des Künstlers im Aufnahmestudio vor dem Mikrofon steht und sich für den Track aufwärmt. Die Chance, dass sich eine schmale Person so voluminös anhört, ist recht gering. Middleton schreibt: »One of the importances of the Afro-American tradition lies in the fact that often the voice seems to be treated more as an ›instrument‹ (the body using its own resources to make sound) than as a soul borne on the wings of song« (Middleton 1990: 264). In diesem Kontext ist Biggies Stimme vorübergehend von der Sprache losgelöst und von linguistisch fassbaren Kategorien entkoppelt, sie ist frei für alle Ausschweifungen in den unbegrenzten Gefilden der Klanglust. Solche nonverbalen Lautäußerungen geben dem Track einen physischen Charakter und erinnern den Hörer daran, dass die Stimme des MC und die Beats des DJ synchron arbeiten, dass der menschliche Körper und die digitalisierten Rhythmen und Scratch-Techniken eine Einheit bilden.³

Sowohl im kompetitiv ausgerichteten HipHop im Besonderen als auch in der Musikindustrie im Allgemeinen steht die Stimme des MC (zusammen mit anderen außermusikalischen Praktiken) für subjektive Identität und Differenz. Über Genrengrenzen hinweg können wir zum Beispiel klar und deutlich hören, dass Jay-Z nicht Usher, Foxy Brown nicht Rihanna,

2 Die visuelle Wahrnehmung, ob bei einem Liveauftritt oder mittels anderer Medien, wie Videos oder Zeitschriftenfotos, beeinflusst folglich zwangsläufig die Art und Weise, wie das Zusammenspiel von Körper und Stimme eines MC wahrgenommen bzw. verstanden wird.

3 Es sind in erster Linie Biggies Stimme und seine geistreichen, »trockenen« Reime, die ihn ganz klar von seinen Zeitgenossen abheben. Nach seiner Ermordung im Jahr 1997 machte Guerilla Black 2004 kurzzeitig von sich reden, da seine Stimme auf merkwürdige Weise an diejenige Biggies erinnerte. Diese Ähnlichkeit erregte Aufmerksamkeit und sorgte für seinen »Untergang«. Denn trotz des vertrauten Stimmklangs fehlte Guerilla Black das rhythmische und lyrische Talent seines Vorgängers sowie auch die hohe Qualität von Puff Daddys Produktionsfirma *Bad Boy Entertainment*. Nach einem kurzlebigen Publikumsinteresse und Medienhype verschwand er von der Bildfläche.

Lil' Wayne nicht Robin Thicke ist und Big Pun ganz sicher nicht Maxwell. Ungeachtet der jeweiligen Stilrichtung, innerhalb derer sie arbeiten und anerkannt sind, wird wohl all diesen Musikern nachgesagt, sie »besäßen« einen distinktiven Stimmklang und artikulierten ihre Identität durch einen – vom juristischen und musikökonomischen Diskurs so bezeichneten – »signature sound«.⁴ In ähnlicher Weise nehmen wir auch im Bereich des Hip-Hop die stimmlichen Unterschiede wahr, die uns anzeigen, dass Method Man nicht Busta Rhymes, Chuck D nicht Scarface, Ice Cube nicht KRS-One und T.I. nicht Trick Daddy ist. Diese Musiker heben sich in vielfältiger Weise und auf verschiedenen Ebenen voneinander ab, wobei die akustischen Qualitäten des Stimmbildes ein herausragendes Distinktionskriterium ist.

Ein ganz gewöhnliches Verfahren im Rap ist es, klangfarbliche und dynamisch ganz unterschiedliche Stimmen miteinander zu kombinieren. Dr. Dre, bestens bekannt für seinen unverwechselbaren Sound, hat als Produzent erfolgreiche Kooperationen mit Eazy-E, Snoop Dogg und Eminem (und auch mit Michel'le oder JJ Fad, einer reinen Frauenband) vorzuweisen, deren Stimmen alle in einem eher hohen Register angesiedelt sind. Dre⁵, selbst eine recht imposante Gestalt mit einer tiefen Rapstimme, tat sich besonders mit Musikern hervor, deren Stimme in gewisser Weise mit ihrem äußeren Erscheinungsbild korreliert, deren Stimmumfang eher gering (Eazy-E) oder dünn und näselnd ist (Snoop Dogg) bzw. deren Stimmklang als »weiß« (Eminem) oder »weiblich« (Michel'le, JJ Fad) kategorisiert wird. Snoop Doggy Doggs »dahinplätschernden«, fast schon lethargischen Rap-Beitrag zu Dr. Dres Klassiker-Album *The Chronic* (1992) kommentiert Oliver Wang mit den Worten: »[...] it's clear from jump that Snoop is top dog over the rest, and his soft-spoken voice is as much a vital part of the album's sound as Dre's studio tweaking« (Wang 2003: 59).

Auf diese Weise wird durch die vokale Bandbreite eine auditive Spannung erzeugt, welche die Klangvielfalt der Performance erhöht. Der Sound von Public Enemy, einer der einflussreichsten HipHop-Acts aller Zeiten, fußt ganz wesentlich auf dem Kontrast zwischen der wuchtigen Stimme von Chuck D und dem vergleichsweise höheren Register von Flavor Flav – man denke an seinen typischen Ausruf »yeah, boyee!« –, das als akustische Kontrastfolie dient. Flavs Rap-Passagen haben zudem häufig einen grotesk-humoristischen oder Chuck D gegenüber aufmunternden Charakter, dessen Texte sich dagegen intensiver mit sozial-politischen Themen beschäftigen. Beide Stimmen bahnen sich ihren Weg durch die chaotischen Sound-attacken des Produktionsteams, der Bomb Squad. Chuck D berichtet: »Me

4 Ein individueller Sound, der zum Markenzeichen wird, Anm. der Übersetzer.

5 Er arbeitete in der Vergangenheit mit MC Ren, Tupac Shakur oder Fifty Cent zusammen.

and Flavor was blessed with having voices on two different ends of the spectrum, and they could both cut through any live situation very easily. Flavor has bass in his treble and I have treble in my bass« (Coleman 2007: 349).

Eine andere musikalische Herangehensweise wählten die frühen MCs: Sie griffen regelmäßig auf kollektive Rap-Styles zurück, die ein größeres Spektrum an Stimmtimbres innerhalb eines Stückes boten und zugleich für zusätzliche Dynamik sorgten. Heutzutage würden wir solche Aufnahmen als »Posse-Cuts« bezeichnen, wobei die MCs sich entweder mit jeder Zeile abwechseln oder einzeln ganze Parts rappen. William Jelani Cobb vergleicht diese frühen HipHop-Acts mit ihren Doo-Wop- oder R'n'B-Vorgängern, bei denen jeder Sänger für einen Song ein eigenes Timbre beisteuerte (Cobb 2007: 85). Diese Vortragsform begründete einen lebhaften, vielstimmigen, singsangartigen Rap-Stil, der besonders von Acts wie Cold Crush Brothers, The Funky Four + One, The Furious Five, The Sugar Hill Gang oder The Treacherous Three gepflegt wurde. So war es üblich, spezielle Schlüsselwörter oder Silben durch den Einsatz mehrerer Stimmen hervorzuheben, um so ihre Aussprache zu betonen oder den Tonfall einer bestimmten Formulierung zu modulieren. Greg Dimitriadis weist auf den kollektiven Charakter dieser Methode hin: »[...] these collective chants were not used to organize individual raps thematically but to sustain collective performance, a practice carried over onto wax by groups like the Treacherous Three« (Dimitriadis 2001: 20). Mit Bezug auf Run-DMCs »It's Like That« (1984) erläutert Dimitriadis die verstärkende Wirkung des gemeinsamen Stimmeinsatzes: »[The group] uses collective delivery here to push the message of this song forward, to make it louder, to proclaim it more clearly. »It's Like That« is a clear, meaningful refrain or chorus used to divide up, organize, and accentuate this more focused, more organized pop cut« (ebd.: 21). In dem kurz darauf veröffentlichten »Burn, Hollywood, Burn« (1990) wartet Public Enemy neben Chuck D mit den Rappern Ice Cube und Big Daddy Kane auf, sodass eine bezüglich des Stimmtimbres konsistente und unerschütterliche vokale Kraft entsteht, wenngleich jeder der drei Musiker seine spezifische Note und seinen speziellen Style einbringt.

Die Formationen M.O.P. und Onyx stehen für eine Weiterentwicklung des Posse-Stils. Beide Crews gehören zu den »loud talkers« im Rap, deren Stimmeinsatz durch Lautstärke und schlagkräftige Verbalattacken geprägt ist. DJ Premier, der M.O.P.s Album *Firing Squad* (1996) produzierte, greift die Selbstbeschreibung von M.O.P. als »aggressiv« und »ruppig« auf und erinnert sich: »[...] it was a chance to work with some dudes who wanted to shout. Even on the slow songs, they're gonna shout on them! [...] Next to Run-DMC and N.W.A. they were the next loudmouths« (Coleman 2007:

282f.). Onyx bediente sich eines, wie es das Bandmitglied Sticky Fingaz ausdrückt, »screaming style«, dessen Lautstärke alle anderen Rap-Gruppen übertraf (ebd.: 294f.). Dieser Umgang mit der Stimme steht in starkem Kontrast zu vielen Top-Acts jener Zeit, insbesondere zu dem eher sanfteren Sound von Gruppen des »Alternative-Rap« wie Arrested Development oder Digable Planets.

In jüngerer Zeit haben die Ying Yang Twins und David Banner jeweils Tracks aufgenommen, die den lauten und aufdringlichen Rapstil vieler MCs in sein Gegenteil verkehren. Auf »Wait (The Whisper Song)« von den Ying Yang Twins und auf David Banners »Play«, beide von Mr. ColliPark produziert und 2005 erschienen, wird mit sanfter Flüsterstimme gerappt, ab und an garniert mit weiblichen Seufzern und im ersten Beispiel begleitet von einer gemächlich klopfenden Basslinie und von Fingerschnippen bzw. im zweiten Beispiel von einem Bass und von verschnörkelten Elektroklängen. Der Inhalt der Texte ist in beiden Fällen sexuell anzüglich und derb, mit einem gewissen Hang zur Misogynie, und in den Musikvideos wird der Eindruck der gedämpften Stimme noch verstärkt durch Nahaufnahmen der MCs, die spärlich bekleideten Frauen ihre eindeutigen Anmachen aus nächster Nähe zuraunen.⁶ Der allgemeine Effekt dieser Stimmgebung besteht darin, den Zuhörer in den Bann des verbalen Ausdrucks zu ziehen und so eine seltsame Komplizenschaft zu begründen, die ebenso fesselnd wie abstoßend wirken kann.

Der Mund ist für die Stimmgebung natürlich essentiell. Dabei ist er nicht einfach nur die Pforte für den Atem und die Töne des MC. Mit ihm lässt sich viel mehr gestalten als es der HipHop-Diskurs ihm zugesteht. Ein MC rappt nicht einfach, sondern – in einem aktiveren Sinne – er »spuckt« Reime und »sprüht«⁷ Wörter. Es ist dieser verbale bzw. textliche Ausstoß, der darüber entscheidet, wie seine Skills oder sein Style bewertet werden. Der Stimmansatz und die Artikulation bestimmter Silben verleihen jeder Äußerung Ausdruckskraft und verhelfen ihr zu Bedeutungsnuancen, die zu einer Überbetonung der gerappten Worte und Inhalte führen können.

Eine besondere Praktik, das »Biten«⁸, bezieht sich nicht auf die Stimme an sich, sondern auf den Inhalt der Texte. Beim Biten werden bestimmte Stimmen durch andere ersetzt, die Worte mit den Lippen nachgeformt und so eine Art Rap-Plagiat produziert, jedoch nicht als Hommage oder respektvolles Zitat (wie bei Snoop Doggy Dogg, der 1993 in »Lodi Dodi« Slick Ricks und Doug E. Freshs Klassiker »La Di Da Di« aus dem Jahre

6 »Wait (The Whisper Song)« hat sich als dankbares Objekt häufig recht komischer Parodien erwiesen, die auf der Grundlage des Videos entstanden und zahlreich auf YouTube zugänglich sind.

7 Im Original steht hier »sprays«, in Anspielung an die Graffiti-Writer, Anm. der Übersetzer.

8 Das unerlaubte Kopieren, Nachahmen im HipHop, Anm. der Übersetzer.

1985 covert), sondern aufgrund eines kreativen Defizits, einer grundsätzlichen Unfähigkeit, eigene Texte zu schreiben oder seine eigene Rap-Stimme zu finden. In der Anfangszeit des HipHop, während der ersten beiden Dekaden, war es nicht unüblich und auch nicht verpönt, wenn die MCs Texte aus fremder Feder rappten. Big Daddy Kane schrieb für Biz Markie, Young MC für Tone Loc und Ice Cube praktisch für alle seine Band-Kollegen bei N.W.A. Heutzutage jedoch ist diese Praxis weniger verbreitet und wird gemeinhin missbilligt. MCs werden dazu ermuntert, ihre eigenen Reimskills zu entwickeln, ihre eigenen Stimmen zu finden und so auf der Ebene des Stimmausdrucks ihren unverwechselbaren Style auszubilden.

Anders als in der Popmusik, wo Songwriter häufig unabhängig von den Sängern arbeiten und diese nur als Medium oder Interpreten der fremden Worte dienen, geht man im HipHop üblicherweise davon aus, dass der MC auch der Urheber seiner oder ihrer Reime ist. Dazu gesellt sich die allmähliche aber unaufhaltsame Hinwendung des Rap zu einer verstärkt betonten Subjektivität. Das »Ich« der Wortgewitter hat die Aufmerksamkeit auf den Sprechakt und zugleich auf seine leibliche Quelle gelenkt. Es hat die MCs noch weiter angespornt, ihre eigenen Texte zu verfassen und die Hörer zu der Frage zu veranlassen: Wer genau bringt eigentlich die Töne hervor, die ich höre, und was sagen sie mir?

Ethnische Herkunft, Geschlecht und die Stimme

Nicht alle Stimmen werden gleichermaßen geachtet. Dieses Problem wurde erst kürzlich mit Blick auf die einnehmende Stimme des US-Präsidentenskandidaten des Jahres 2008, Barack Obama, diskutiert. Browning (2008) bemerkte in diesem Zusammenhang, dass der Bariton vor großem Publikum noch immer die erfolgreichste Stimmlage ist. Die Wirkkraft einer »donnernden« Bariton-Stimme ist fest im öffentlichen Bewusstsein verankert und es gilt als ausgemacht, dass eine tiefe, dunkle Männerstimme verstärkt den Eindruck von Wichtigkeit vermittelt. Der Bariton ist eine »männliche« Stimme. Ihr Einsatz in ganz unterschiedlichen kulturellen Kontexten, z.B. bei Begleitkommentaren im Dokumentarfilm oder in der Filmvorschau, bei Off-Stimmen in der Werbung und in anderen Situationen, festigt ihre Autorität.

Höhere Stimmlagen suggerieren eher andere Bedeutungen und soziale Werte. Senatorin Hillary Clinton, die mit Obama um die US-Präsidentenskandidatur der Demokraten konkurrierte, hat offenbar aufgrund ihrer Stimme partielle Nachteile erlitten, die vergleichsweise dünner, zarter und – laut einiger Kritiker (waren sie sich der sexistischen Implikationen ihrer

Behauptung nun bewusst oder nicht) – »schrill« wirkte. Manche Klang-eigenschaften werden ganz eindeutig als männlich oder weiblich interpretiert: »[...] voices can't be purely sound effects; at the very least they also indicate gender and therefore gender relations« (Frith 1996: 187). Kulturelle und ideologische Prägungen lehren uns, aus dem speziellen Klangbild und der Resonanz der Stimme männliche Autorität herauszuhören, und verknüpfen so bestimmte Musiker oder Genres mit der Vorstellung von Macht. Auf diese Weise wird der männlichen Bariton-Stimme die Dominanz innerhalb eines vorherrschenden Wertesystems zugesprochen, das unauflöslich mit einer Vielzahl patriarchalischer Herrschaftsformen verwickelt ist.

Im zeitgenössischen HipHop herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass eine eher raue oder »rauchige« Stimme von der Musikindustrie wie auch vom Publikum geschätzt und bevorzugt wird, wie wankelmütig diese Jury auch sein mag. Dabei handelt es sich nicht unbedingt um ein neues Phänomen. Es hat sich spätestens seit den frühen 1980er Jahren entwickelt, als Rapper dominierten, die über ein tieferes Stimmregister verfügen, wie Melle Mel von den Furious Five oder Kool Moe Dee von den Treacherous Three. Um 1987, als Rakim Allah und Eric B. ihr erstes Album, *Paid in Full*, aufnahmen und herausbrachten, wurde der Flow zwar neu überdacht, aber es blieb nach wie vor bei der Vorliebe für Bariton-Stimmen. Rakim, regelmäßig als einer der beliebtesten MCs genannt, brachte einen innovativen, auf Mehrfachreimen basierenden Flow hervor und verband diesen mit besonders esoterischen Themen (zeitweise nahmen sie sogar die Lehren des Islam und der muslimischen »5 Percent Nation« auf) – aber auch seine Klangfarbe war einmalig. Cobb (2007: 92) spricht von einem lässigen Murmeln (»the casual gravel of Rakim's unmistakable baritone stylings«), das eine innere Ruhe gänzlich ohne Druck oder Dringlichkeit vermittelt. Mit diesem Konzept, das eher an die in den 1930er und 1940er Jahren verbreitete Nutzung des Mikrofons erinnert (und an die nachfolgende Popularität von männlichen Sängern wie Bing Crosby oder Frank Sinatra), kann Rakim wohl als einer der ersten wirklichen Crooner im HipHop gelten, dessen Stimmklang und geschmeidiger, müheloser Flow späteren MCs wie etwa Guru (Gang Starr) oder Method Man (Wu-Tang Clan)⁹ den Weg ebnete. Ein Zeitgenosse von Rakim, Chuck D von Public Enemy, ist ebenfalls bekannt für seine tiefe Stimme und seinen feurigen, kraftvollen, überlauten Sound (»fervid, forceful, stentorian boom«, Shapiro 2003: 137),

9 Method Mans tiefe, sinnliche Stimme zeigt Ähnlichkeit mit dem populären Sound der beliebten Crooner des jamaikanischen Lovers Rock, man denke etwa an Beres Hammond oder Glenn Washington. Mit Blick auf die Verwurzelung des HipHop in der jamaikanischen Musikkultur und den fortdauernden Austausch zwischen afroamerikanischen und verschiedenen jamaikanischen Einflüssen verdienen solche Konvergenzen durchaus Beachtung.

der durch die Gegenüberstellung mit Flavor Flav's durchdringendem Kreischen noch an Profil gewinnt. Mit einem druckvollen, dem Soundideal des Crooners entgegengesetzten Stimmklang hinterlässt er beim Hörer enormen Eindruck: »Chuck's booming voice [...] grabbed you by the lapels and spit knowledge at you« (Coleman 2007: 352).

Adam Krims erklärt mit Bezug auf das von ihm umrissene Subgenre Reality-Rap, es habe auch in Zeiten des Umbruchs zumindest ein relativ konstantes Ethos gegeben, nämlich die Forderung, »hart« zu sein: »[...] each successive style of musical tracks mark out, in its specific period, something which, in the genre system of its time, connotes ›hardness‹« (Krims 2000: 72). Und diese Härte wird laut Krims unter anderem durch einen ungerichteten, aber dominanten Bass erzeugt (ebd.). Der Eindruck von Härte entsteht durch verschiedene vokale wie auch instrumentale Mittel und kann sowohl während des Liveauftritts als auch bei der Studioproduktion durch eine Betonung der Basslinie und der tiefen Stimmlagen noch gesteigert werden. Härte wird in der geokulturellen Sphäre der Hoods¹⁰ mit Autorität gleichgesetzt und Hood im übertragenen Sinn ist der Bereich, aus dem sich die Authentizität im HipHop herleitet (Forman 2002). Als ein Pionier des Reality-Rap und ein MC, der aufgrund seiner Herkunft fest in der urbanen Raumordnung der Hoods verwurzelt ist, weist Ice-T auf diese enge Verbindung von Autorität und Authentizität hin, die gewissermaßen seiner Stimme innewohne. Er sieht in seiner Stimme den Hauptgrund dafür, dass Radiosender sich weigerten, seine Musik zu spielen: »[...] with the tone of my voice I guess it sounded too real« (Coleman 2007: 245).

Krims beschreibt die Beziehung zwischen der Vorstellung von »Härte« und geschlechtsspezifischen Interpretationen von Stimme und Autorität folgendermaßen:

»[T]he links of that concept in turn, to ghettocentricity and masculinity have always posed difficulties to women in rap music and hip-hop culture, as has its centrality in constituting hip-hop music, fashion, slang, and identity« (Krims 2000: 73).

Auch wenn es mittlerweile weibliche MCs in den Genres Gangsta-Rap und Reality-Rap gibt (u.a. Boss, Da Brat, Foxy Brown, Lil' Kim, Trina), sind Frauen im HipHop eindeutig unterrepräsentiert. Ihre Stimmen werden im HipHop immer noch marginalisiert. Nicht selten formulierten weibliche MCs wie Jean Grae, MC Lyte, Missy Elliott, Queen Latifah, Rah Goddess, Salt'n'Pepa, Sister Souljah oder Yo-Yo kompromisslose feministische Bot-

10 HipHop-Begriff, der die soziale und geografische Verortung des HipHop benennt. Hood ist das Stadtviertel und die Clique (Posse) einer Rap-Crew. Im US-Rap wird hiermit oft das afroamerikanische Ghetto und street credibility assoziiert, Anm. der Übersetzer.

schaften, der sie mit ihren weiblichen Stimmen beeindruckende Autorität verleihen konnten.¹¹ Aber ihre Forderung nach Anerkennung beschränkt sich stark auf ihren Flow, auf ihre reimtechnischen oder narrativen Fähigkeiten. Sie identifizieren sich selbst nicht so direkt mit den Textinhalten der Gangster und Hoods, die unauflöslich mit der Autorität der männlichen Stimmen verbunden bleiben. Bedeutsam ist auch, dass die Mehrheit der Musikkritiker und Exegeten im HipHop-Bereich männlich ist. Denn dies beeinflusst zweifelsohne auch die Art und Weise, wie über weibliche MCs berichtet wird. Talentierte weibliche Rapstimmen, insbesondere diejenigen, welche explizit antisexistische und emanzipatorische Einstellungen äußern, werden dadurch häufig marginalisiert.

Wie sich also zeigt, wird ein bestimmter Typus maskuliner Identität und damit verbundene stimmliche Darbietungen als wünschenswert angesehen. In einem kulturellen Bereich, in dem Männlichkeit ein hohes symbolisches und ökonomisches Kapital zugewiesen wird, ist die tiefe Stimm Lage eine Eigenschaft, die Ansehen und Marktvorteile bringt. So werden z.B. dunklere Stimmen zwischen Online-Diskutanten in diversen Rap-Foren explizit als »besser« bezeichnet. Für sie trägt das Erreichen eines tiefen Stimmregisters, das »rau«, »heiser« oder »hart« klingt, positiv zur allgemeinen Soundqualität bei und es wird vermutet, dass das Publikum dies ebenso empfindet. Ein Forumsteilnehmer betont, man solle bewusst in einem tieferen Stimmregister intonieren: »[...] start off with a deeper voice than your speaking voice. You have to experiment a bit because it will throw off your flow, but you'll get it« (catitude 2008). Das angestrebte Stimmerkmal verspricht in den Augen der MCs größere Autorität und dementsprechend eine bessere Chance auf Erfolg in der HipHop-Szene und im kommerziellen Kulturbetrieb. Es handelt sich also zugleich um ein Phänomen ästhetischer Wertschätzung und, kulturtheoretisch gesprochen, um einen Verweis auf die ideologischen Voraussetzungen männlicher Stärke, Autorität und Macht.

Wenn Rapper dem Stimmklang derart viel Bedeutung beimessen, dann zeigt sich daran allerdings weit mehr als das bloße Bedürfnis, das Mikrofon zu »rocken« (»to rock the mike«) und »gut« zu klingen. Hier zeigt sich zudem ein Streben nach Dominanz – ein Aspekt, der für den HipHop mit seinen Wettbewerben und Battles um die ausdrucksstärkste Stimme von zentraler Bedeutung ist. MC-Battles stellen in der Regel Freestyle-Fähigkeiten¹² zur Schau, bei denen die Stimme als Medium gedanklicher Spon-

11 Queen Latifah hat den berühmten Track »Ladies First« mit Monie Love auf der LP *All Hail the Queen* 1989 veröffentlicht. Auf Yo-Yos 1991 erschienener LP *Make Way for the Motherlode* waren Stücke wie »Stand Up for Your Rights« und »I.B.W.C. National Anthem«, eine Abkürzung der von hier ausgerufenen »Intelligent Black Women's Coalition« (Cheryl Keyes 2002).

12 Freestyle-Raps sind improvisierte Raps, Anm. der Übersetzer.

taneität fungiert. Dabei ist es den MCs nicht möglich, auf geschriebene Texte zurückzugreifen, stattdessen müssen sie eine Kombination aus Reaktionsschnelligkeit und Zungenfertigkeit demonstrieren – auch wenn sie ausnahmslos auf ein gedankliches Arsenal an bekannten und bewährten Phrasen zurückgreifen. Bei schriftlich fixierten Raptexten hingegen ist die Stimmgestaltung des MC generell eine stärker im Vorfeld geplante Angelegenheit. Stimmklang, Inhalt und Flow werden reflektiert und an die Gesamtdarbietung, sei es im Studio oder auf einem Konzert, angepasst. Stimmliche Unzulänglichkeiten entschuldigt man eher im wilden Getümmel eines Freestyle-Battle, wenngleich eine solide und fesselnde Stimme von großem Nutzen ist in einem Wettbewerb, in dem das Publikum oder eine Jury die charakteristischen Merkmale der einzelnen konkurrierenden MCs bewertet.

Ein klassisches Beispiel eines Battle-MC ist KRS-One. Lange bevor er ein Aufnahmestudio betrat, war er bereits in HipHop-Battles erfolgreich. Seine volle, tragende Stimme und die Fähigkeit zu verbalen Attacks entwickelte er in den New Yorker Straßen und Nachtclubs der frühen 1980er Jahre. Zusammen seiner Boogie-Down-Production-Crew machte er sich zunächst durch seine Battle-Skills einen Namen, insbesondere durch die Battle-Tracks »South Bronx« und »The Bridge Is Over« auf der LP *Criminal Minded*, die gnadenlos gegen DJ Marley Marl, MC Shan und andere Mitglieder der Juice-Crew polemisierten. Erst danach entwickelte er anspruchsvollere Texte. Charakteristisch dafür sind etwa »9 mm Goes Bang« (1987) und »Bo! Bo! Bo!« (1989). Was den Inhalt angeht, so konzentrierte sich KRS-One stark auf die Behauptung von Autorität. Seine Stimme entspricht den von ihm geäußerten Macht- und Dominanzansprüchen und beharrt seine Gegner in einem lauten, schnoddrigen Ton, der gleichermaßen arrogant wie selbstbewusst wirkt. Dass KRS-One seinen Status als einer der besten und faszinierendsten Battle-MCs halten konnte, liegt nicht zuletzt in seinen Bemühungen begründet, ein umfassendes und differenziertes Vokabular zu entwickeln.

Battle-MCs zeigen, dass die Stimme als Werkzeug und als Waffe eingesetzt werden kann und dass deren spezifischen Charakteristika darüber mitentscheiden, ob man einen Gegner besiegt oder von ihm geschlagen wird. Aufstrebende MCs suchen ständig Wege, ihren Stimmklang zu verbessern, im Bewusstsein dessen, dass die Tiefe der Stimme und andere Klangeigenschaften (wie Lautstärke und die Fähigkeit klanglich dominant zu sein) mit männlicher Autorität und Macht in Verbindung gebracht werden. Auch wenn die Kommentare von Online-Diskussionsteilnehmern zur Stimmverbesserung oft ironisch oder zynisch erscheinen, so spricht ihre stete Verbreitung doch dafür, dass sie von dem einen oder anderen ernst genommen werden. Hier findet man z.B. die Empfehlung ein paar Joints zu

rauchen (vlasic 2008). Und der User 985-aknob (2008) empfiehlt: »Drink/ smoke and then do the vocals the next day. Voice is deeper and possibly raspier [sic] and will sound a lot harder.« Zum Teil finden sich diese Anregungen bereits im Kontext klassischer Blueskneipen, Juke Joints oder Jazzclubs der 1950er Jahre. Man denke etwa an jenen Club an der 52. Straße in New York, wo man der Überzeugung war, Zigaretten, Joints (»reefer«) und harter Alkohol seien dem Stimmklang des Sängers (und ebenso der Stimmung im Publikum) zuträglich und verliehen ihm zugleich den idealisierten Status eines rauen, maskulinen Outlaws.

Große und vor allem starke Männer werden oft als sexuell potente Männer angesehen. Auf die Online-Frage »Wie finde ich zu meiner Rapstimme?« (»how do I find my rap voice?«) antwortet ein Teilnehmer, indem er das maskuline Ideal und die sexualisierte Kraft männlicher Autorität herausstreicht: »[...] for males – rap with your nuts/for girls – rap with your guts« (gu3r1ll4 2009). Ein MC, der als besonders männlich wahrgenommen wird, ist Melle Mel, dessen massive Stimme durch seine beeindruckende Fitness unterstrichen wird; seine tiefe, grollende Stimme stimmt also mit seiner äußeren Erscheinung überein. Mel klingt, wie er aussieht: kernig, kräftig, mit dem gestählten Körper eines Bodybuilders. Big Daddy Kanes tiefe, träge Stimme wiederum ist im HipHop das Äquivalent zu Barry White (mit dem er 1990 den Song »All of Me« aufnahm). Er bedient sich ihrer auf die gleiche Weise wie der Soulsänger, um eine intime, der Genderkonvention entsprechend männliche Autorität zu behaupten, die seine Rolle als Liebhaber unterstreicht. Brian Coleman bezeichnet Kanes Stimme auf dem Stück »Raw« (1988) als testosterongeladen (2007: 38). Kane bedankt sich beim Produzenten Marley Marl dafür, dass er seine Stimme auf einen Beat des berühmten Drumcomputers 808 von Roland gelegt habe: »[The mix has] a heavy bottom and warm feel« (ebd.).

Im Kontrast zu jenen Assoziationen an eine Liebhaber-Rolle vermittelt die klangvolle, körnige Stimme von Scarface eine intime Verletzbarkeit. Sie verdeutlicht, dass Stärke und »street credibility« – der Status eines O.G. (»Original Gangsta«¹³) für einen urbanen »thug«¹⁴ und HipHop-Veteranen – nicht unerschütterlich sind. Seine Texte drücken oftmals ebenso Selbstkritik und Unsicherheit wie Vertrauen und die Selbstsicherheit eines Straßengangsters aus. Oft ist es die Stimme, die den Wechsel seiner Haltung zwischen »hartem« Reality-Rap und sensibler innerer Reflexion anzeigt. Seine Zuhörerschaft wurde bereits 1991 mit diesen Selbsterkundungen vertraut gemacht, und zwar durch den Geto-Boys-Song »Mind Playing Tricks on Me«, mit dem er eine originelle HipHop-Identität schuf. Jon Caramanica

13 In Anspielung auf den gleichnamigen Song von Ice Cube, Anm. der Übersetzer.

14 Krimineller, Gangster, Anm. der Übersetzer.

beschreibt diese ambivalente Konstitution von Scarfaces männlicher Identität:

»He was the penitent thug, a melancholy hustler. In his world, no actions came without consequences, no misstep without an intense psychic burden to match [...]. He was the first to humanize gangster rap and in so doing, proved its viability and diversity as an art form« (Caramanica 2003: 82-83).

In seiner verletzbaren Rolle rappt Scarface mit angestrengt, besorgt oder ermattet klingender Stimme, häufig vorgetragen mit einem zögerlichen Flow. Verstärkt wird diese Wirkung durch Stimmgeräusche, die wie Seufzer klingen. Dieser Vortragsstil erinnert an die Hit-Single »Patches« von Clarence Carter (1970) oder ebenso an die Version des Songs von George Jones und B. B. King (1999). Scarfaces elaborierte Stimme funktioniert auch ebenso beeindruckend in seinen Anrufungen der christlichen Kirche und seinem unermüdlichen religiösen Eifer, dem seine Vorliebe für Straßengeschichten von Gewalt und Vergeltung nichts anhaben kann. Der Wechsel seiner Stimme entspricht der Spannung zwischen den konkurrierenden Polen: Machismo und Selbstzweifel. Wenn er in seine Straßenprahlerei verfällt, wird seine Bariton-Stimme volltönend und sein Stimmansatz härter, was seine aggressive und streitsüchtige Einstellung hörbar macht.

Diese Form stimmlicher Gestaltung findet sich auch auf Tracks wie Beanie Sigels »Feel It in the Air« (2005), auf dem er explizit »Mind Playing Tricks on Me« von den Geto Boys zitiert und mit bleierner Stimme seine lähmende Einsamkeit gesteht. Auf »I Can't Go on this Way« (2005) benutzt Sigel eine ruhelos, nervös klingende Stimme, um seine Besorgnis über Probleme innerhalb der afroamerikanischen Gesellschaft auszudrücken: fehlende Krankenversicherungen und zahnärztliche Versorgung sowie der alltäglichen Kampf bei klinischen Diagnosen wie Bluthochdruck und Asthma. Die verdrießliche Stimme passt zu den beklemmenden Umständen, die er in seinen Texten beschreibt.

Oft wird maskuline Identität mit Hilfe von Metaphern konstruiert, die sich auf die Welt der Hunde beziehen. Dies zeigt sich sowohl in den Namen vieler MCs (ganz offensichtlich natürlich bei Sen Dog, \$hort Dog, Snoop Dogg, Tim Dog, Dogg Pound) als auch in der »knurrenden« und »bellenden« Stimme eines DMX. In der Online-Diskussion zur Verbesserung der Rap-Stimme (»Anyone know how to get a better rap voice?«) schreibt ein Teilnehmer: »Put some bass and growl in your voice. Sound off like you've got a pair« (CubbieBlue99 2008). Scarfaces Rap-Song »Big Dog Status« (2007) kommt dieser Forderung nach und belegt angeberisch seine Identität als harter Typ von der Straße und seine Stellung als erfolg-

reicher Veteran im Musikbusiness. Seine laute, tiefe Stimme rollt pompös dahin, während die Texte seine Herausforderer brandmarken und der Lächerlichkeit preisgeben. Scarface hat sich im HipHop den Ruf hart erarbeitet, den prototypischen Überlebenskämpfer zu verkörpern, und sein Tonfall wie auch seine Aussagen suggerieren herrschaftliche Macht und Autorität.

Auch die Frage nach der ethnischen Herkunft spielt eine Rolle für den Stimmklang und für die assoziative Verknüpfung der Stimme mit Macht und Autorität. Obwohl hier die Trennlinie in den USA hauptsächlich zwischen schwarzen und weißen MCs gezogen wird, muss man sich vor Augen halten, dass HipHop von vielen Akteuren beeinflusst wird, die weder das eine noch das andere sind: Vor allem Hispanoamerikaner haben DJing, Rap, Breakdancen und Graffiti maßgeblich beeinflusst. In Nordamerika sind weiße Jugendliche seit jeher in den unterschiedlichen Disziplinen des HipHop aktiv gewesen, doch was Rap anbelangt, stehen sie vor einem besonderen Dilemma: Die glühenden Vertreter eines HipHop-Purismus sehen sie als unfähige Dilettanten, kulturelle Diebe oder gar als Eindringlinge. Weiße Rapper finden sich zwar häufig in den nicht-kommerziellen Underground-Szenen des HipHop (wo sie vor allem als DJs tätig sind). Jedoch gibt es immer noch sehr wenige Beispiele für talentierte weiße MCs, denen kommerzieller Erfolg beschieden ist oder die Konzerttours im ganzen Land veranstalten.¹⁵ Dies änderte sich natürlich mit dem Aufstieg von Eminem, dessen kommerzieller Erfolg und unverfrorene Provokationen ihm eine außergewöhnliche öffentliche Aufmerksamkeit beschert haben.

Allseits gelobt für seine Reimkünste und seine bisweilen unterhaltenden Texte, wurden Eminems stimmliche Qualitäten indes selten als eine besondere Stärke betrachtet. Vielmehr wurde er, besonders in seinen Anfangszeiten, häufig als streitsüchtiges Balg beschrieben, das nie gelernt hat, sich zurückzuhalten und auch dann widersprach, wenn seine Widersacher größer oder stärker waren als er. Elizabeth Mendez Berry deutet die Raps von Eminem als nachträgliche Rache für die erniedrigenden Lektionen, die ihm deswegen erteilt wurden: »[...] the ninety-eight pound weakling finally gets to unleash the savage eloquence that he honed while being stuffed inside lockers and upside down in garbage cans« (Berry 2003: 60). In der Tat wird Eminems Stimme im Internet als die dürre, hohe Stimme eines weißen Jungen bezeichnet;¹⁶ eine Einschätzung, die ihn auf der argumentativen Grenze zwischen körperlicher Konstitution und ethnischer Zugehörigkeit als HipHopper diskreditiert. Als Antwort auf die Frage, ob jede Stimme beim Rappen gut klingen könne (»can any voice sound good rap-

15 Die bekanntesten sind The Beastie Boys, Vanilla Ice, Third Bass/MC Serch, House of Pain, Bubba Sparxxx, Paul Wall und Eminem.

16 »[S]crawny high pitch white boy voice« (Loopy 2008).

ping?«), bringt ein Teilnehmer die Frage nach der Hautfarbe explizit ins Spiel:

»I think the voice [is] just like any part of the music is an important element. If the voice doesn't meld, doesn't vibe, doesn't generally make you feel the rap, it ain't good. For instance, this is a problem that faces a lot of white rappers due to the fact that the standard for a rap voice has been set by black rappers who typically have a deeper voice, a more catchy voice [...]« (E.T. Science 2007).

Hier wird die schwarze Stimme nicht nur als überlegen angesehen, sondern auch als primäres Kriterium bzw. als maßgeblicher Sound für guten Rap. Manche schwarze Rapper, wie etwa Q-Tip, werden auch mit einem hohen, »dürren« Stimmklang identifiziert, sie sind jedoch von der negativen Beurteilung ausgenommen, insofern als sie einen innovativen Beitrag zum HipHop leisten und sich durch ihre schwarze Identität legitimieren.

2007 zeigte ein US-amerikanischer Privatsender die Reality-Show *Ego Trip's (White) Rapper Show*, die weiße Rapper karikierte (und ebenso vermeintlich untalentierte schwarze Rapper) und dabei klangliche und inhaltliche Unterschiede zwischen weißen und schwarzen sowie zwischen männlichen und weiblichen MCs aufzeigte. Die Show führte viele stilistische Schwächen weißer Rapper vor, wobei der eigentliche Schwerpunkt weniger auf deren stimmlicher Darbietung lag, sondern auf soziopolitischen Aspekten. Besonderes Augenmerk wurde zudem auf die Fähigkeit der Rapper – oder ihre Unfähigkeit – gerichtet, Reime zu erzeugen. Zwar isolierten die Produzenten der Show die stimmlichen Eigenschaften der weißen Rapper nicht explizit, aber dennoch war deren Stimm-Performances ein zentrales Feature der Sendung. Wayne Marshall betont, wie sehr dieses Programm alten HipHop-Kategorien verhaftet bleibt: »[It upheld an] idea of hip-hop that is very much an ›old school‹/true school‹ idea of hip-hop that was really forged in the 1980s/early 1990s when you not only had a strong Afro-centric politics but you also had a playfulness about it [...]«. (Gaunt u.a. 2008: 56). Obwohl sich den weißen MCs mittlerweile neue Möglichkeiten eröffnet haben, sich als vollwertige Mitglieder der HipHop-Gemeinschaft zu beweisen, gebe es, so Marshall, (insbesondere bei den sogenannten »Old-School«-HipHoppern) nach wie vor die Überzeugung, dass sich Authentizität und Legitimität im HipHop aus afroamerikanischer Kultur und Kulturpolitik ableiten müssen. Doch während dieser Forderung früher offen ausgesprochen wurde, wird sie mittlerweile von anderen diskursiven Themen verdeckt, wie etwa die Kommerzialisierung des HipHop und die damit verbundene steigende Anzahl von Rappern. Nach Ansicht glühender HipHop-Puristen sind weiße Stimmen im heutigen HipHop nicht etwa des-

wegen häufiger anzutreffen als früher, weil es mehr talentierte weiße Rapper gibt, also nicht, weil die weißen Rapper – um die Bezeichnung metaphorisch zu verwenden – schließlich ihre »eigene Stimme« gefunden haben, sondern nur, weil die Kommerzialisierung des HipHop die Türen weiter aufgestoßen habe, sodass schlechtere MCs (jeglicher Hautfarbe und Herkunft) ins »Spiel« gekommen sind.

Stimme, Technologie und Performance

Neben der physiologischen Dimension der machtvollen Stimme, die durch körperliche Einflüsse und Begabung geprägt ist, spielen auch technologische Faktoren eine Rolle. Audiotechnologien haben großen Einfluss auf den Klang der Rap-Stimmen bei Konzerten und auf Tonträgern. Die Produktionstechniken können die Stimme stärker hervortreten lassen und ihrem Sound Fülle, Tiefe und Lautstärke hinzufügen, um so nachträglich die Wirkmächtigkeit der Stimme mitzugestalten. Das Mikrofon ist ein Medium, das die Stimme »verstärkt« und stimmliche Darbietungen über eine größere Distanz hinweg übermittelt und dadurch ein größeres Publikum erreicht: Dass die elektronisch verstärkte Stimme einen Zuwachs an Macht verzeichnen kann, lässt sich also nicht allein, im Wortsinne, als technologische *Verstärkung* erklären. Berücksichtigen muss man in diesem Zusammenhang auch, welchen großen Einfluss diese Technologie auf gesellschaftliche Funktionszusammenhänge haben kann, man denke an soziale Faktoren wie kommunikative Reichweite einer Technik und soziale Teilhabe an ihr. Das Mikrofon als Medium ist dabei nicht einfach ein selektiver Filter: Denn es verstärkt sowohl die gewünschten als auch die unerwünschten Eigenschaften jeder stimmlichen Äußerung. Der perfekte Stimmklang wird mit erstaunlicher Effizienz reproduziert und an die Masse weitervermittelt, doch dies gilt genauso für eine verpfuschte Note oder eine undeutliche Aussprache.

Andere technische Effekte (Kompressor, Echo, Hall, Multi-Tracking etc.) können einzeln oder kombiniert verwendet werden, um die natürliche Stimme zu verändern, anzureichern, oder, wie viele meinen, zu *verbessern* und sie so einem vorgefertigten Ideal anzupassen. Dies geschieht durch die umfassende Zusammenarbeit von Entscheidungsträgern (Techniker, Toningenieure, Produzenten und Musiker selbst). Dank der Möglichkeit, auf dem eigenen Laptop und mit minimal ausgerüstetem Studio professionelle Aufnahmen zu machen, gehören leicht zu erwerbende Computerprogramme wie Acid Pro 6.0 (kombiniert mit Soundforge 8.0), Nuendo oder Reason mehr und mehr zu der Standardausrüstung eines Amateur-MC.

Gleichwohl ist es offensichtlich nicht *nur* die Stimme, die den Auswirkungen der Audiotechnologien ausgesetzt ist. Die stimmliche Performance der MCs verschmilzt mit den Klängen der Instrumente, dem Sound diverser digitaler Klangsamples und Audiotools. Wenn zudem Systeme nicht miteinander kompatibel sind und ungewollte technische Pannen auftreten, kann ein ohrenbetäubender Lärm und chaotischer Sound entstehen. Chuck D von Public Enemy beschreibt, wie sein Einstieg in den HipHop vom Kampf gegen schlechte Musikanlagen geprägt war: »I had the strongest voice of anybody around me and that was key, because most sound systems were cheap. You had to be able to cut across a cheap system« (Coleman 2007: 349). Im weiteren Verlauf seiner Karriere wurde Chucks Stimme mit dem akustischen Bombardement seines Produktionsteams – mit dem viel-sagenden Namen Bomb Squad – konfrontiert. Es liegt auf der Hand, dass eine schwächere Stimme – eine Stimme mit weniger Kraft und Autorität – damit überfordert gewesen wäre.

Auch die Frage nach der Rezeption darf nicht vergessen werden. Es gibt unzählige Geschichten darüber, wie etwa Produzenten in den Vereinigten Staaten sich der jeweiligen Regionalkultur anpassen, etwa wenn Produzenten in New York sich weniger als ihre Kollegen im Süden oder an der Westküste darum kümmern, wie ihre Produktionen in Autoradios oder mobilen Anlagen klingen (Forman 2002; Dery 2004). Dies ist zum Teil eine Frage des Genres, da der bevorzugte Sound des Ostküsten-HipHop in den späten 1980er und 1990er Jahren einer lautereren und aggressiveren Ästhetik huldigte, während der Sound aus Kalifornien bzw. von der Westküste im Vergleich dazu eher weich und stärker vom R'n'B und Funk der 1970er- und 1980er Jahre beeinflusst war. Tempo, Beats und Flow variierten von Ort zu Ort und die MCs entwickelten in den verschiedenen Regionen ganz unterschiedliche Arten »auf dem Beat zu reiten«.¹⁷

Die Betrachtung von Macht und Autorität der Stimme zieht eine Reihe rezeptionsbezogener Fragen nach sich, etwa ob der Zuhörer gerade Autofährt und ihm eine serienmäßige – und dementsprechend eher mittelmäßige – Anlage zur Verfügung steht oder ob es sich um eine Spezialanfertigung mit Bass-Subwoofern, Equalizern und High-End-Boxen handelt; ob der Zuhörer mit einem iPod oder einem anderen tragbaren Abspielgerät zu Fuß durch die Straßen schlendert und ob er dabei einfache Kopfhörer-Stöpsel oder hochwertige, transparent klingende Kopfhörer wie die von Bose, Koss oder anderen High-End-Firmen benutzt; ob der Song in einem großen Club mit einer hypermodernen Anlage gehört wird oder gemütlich zu Hause auf winzigen tragbaren Computerboxen. Jeder dieser Umstände wird die Klangqualität und die Reproduktion der Stimme auf andere Weise beeinflussen und so den Höreindruck verändern.

17 Vgl. den Artikel von Oliver Kautny in diesem Band.

In Onlineforen tauschen aufstrebende MCs darüber Tipps aus, wie sie die diversen Technologien nutzen können, damit sich ihre Stimme sowohl im Konzert als auch im Studio klanglich verbessert und von den Zuhörern als durchsetzungsstark empfunden wird. Einige Diskussionsteilnehmer betonen die Bedeutung hochwertiger Mikrofone, die man nach sorgfältigem Vergleich auswählen solle. Zudem geben MCs Anregungen, wie das Mikrofon zu halten sei, um den maximalen stimmlichen Effekt zu erreichen. Einer von ihnen gibt zehn Tipps, wie man als Profi rappt. Er schreibt unter anderem:

»[...] you can appear better than more polished rappers just by holding the mic correctly. Think of it like an ice cream cone: you don't hold it by the ice cream! Keep your hands on the ›cone‹ part of the mic and you'll sound like a pro« (o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips*).

Die technischen Informationen, welche die MCs weitergeben, verlangen ein Mindestmaß an Erfahrungen mit Audiotechnologien. Fast immer werden gleichzeitig der Prozess und das Ergebnis beschrieben:

»Double up your tracks [...] one being off-pitch - it adds depth to your voice. To add to it, you can push some parts of each track off to each speaker [...] Alter the EQ of your tracks. This SHOULD be your engineer's job, but if you're self-producing you will have to deepen and broaden the lows of your tracks« (Catitude 2008).

Die Vorschläge eines weiteren Rappers gehen in eine ganz andere Richtung:

»Another thing is learning how to work compression, delay, de-esser, and reverb, that is if you're talking about how to make your voice sound better when it's recorded. If I throw my totally ›dry‹ vocals on a track without all those enhancements, it sounds like complete s***« (9_mm 2008).

Eine ganz eigene Kategorie vokaler Praxis im HipHop ist das Beat-Boxing. Beat-Boxer begleiten Rap-Cipher (im Kreis stehende, rappende MCs) mit vokal produzierten Beats und ahmen dabei die Beatproduktion der DJs nach. Dies ist eine allgemein bewunderte, allerdings selten praktizierte Disziplin im HipHop, die nur wenige beherrschen.¹⁸ Rap-Cipher finden spontan an Straßenecken und anderen Orten in der Stadt statt. In dieser Runde

18 Beat-Boxing wurde unlängst weltweit in zahlreichen Werbespots verwendet, etwa für Absolut Vodka, DSW 21, Nokia, Suzuki und die Basketballmannschaft Detroit Pistons.

erzeugt immer ein MC – reihum abwechselnd – den Beat, indem er den Luftstrom seines Atems mit ratternden Rhythmen herauspresst, die er mit Zungenschnalzen und anderen Vokaltechniken begleitet. Die anderen MCs timen ihre Reime auf diesen Beat. Auf professioneller Ebene sind Doug E. Fresh, Biz Markie oder Rahzel, früher bei den Roots, als herausragende »human beat boxes« zu nennen, wobei ihre Stimmen audiotekhnisch massiv verändert werden durch sorgfältige Mikrofonplatzierung und aufwendig erzeugte elektronische Effekte. Die besten Beat-Boxer manipulieren ihre Stimmen bis zur Unkenntlichkeit durch aufnahmetechnische Verfahren, die die Effekte konventioneller HipHop-Produktionen imitieren. Dabei halten sie ein durchgängiges Tempo ein und »rocken den Beat« mit ihrer Stimme. Und wenn auch die zugrunde liegende Technik oft als Neuigkeit gepriesen wird, bleibt das Beat-Boxing doch als eine angesehene, respektierte Fähigkeit fest in der HipHop-Tradition verankert.

Auf der Suche nach dem perfekten Klang: Stimmübungen

Kaum bezweifelt wird die Vorstellung, dass eine Stimme von Natur aus gut sein kann: Eine Stimme, die die Fähigkeit bereits mitbringt, Gefühle durch Klanggestaltung auf überzeugende, ansprechende Art und Weise auszudrücken. Kontrovers diskutiert wird hingegen, bis zu welchem Grad eine Stimme grundsätzlich veränderbar ist. Opernexperte Lotfi Mansouri meint: »The fact is that the basic timbre is a god-given sound. Through technique and vocal study and all that, you can learn to control it and develop it, but you cannot manufacture timbre artificially« (Browning 2008). Diese Ansicht wird auch von einem Amateur-MC geteilt, der seine Gedanken zur Verbesserbarkeit der Stimme mitteilt: »[...] there is no way to change your voice [...] just figure out what kind of flow compliments it best [...] virtually any voice can rap« (adomav17 2008).

Während die meisten aufstrebenden MCs darin übereinstimmen, dass man mit den zur Verfügung stehenden stimmlichen Möglichkeiten zurechtkommen muss, äußern sich andere optimistisch, eine starke, autoritäre Stimme könne auch durch diszipliniertes und konzentriertes Üben antrainiert werden. Jene Rapper sind felsenfest davon überzeugt, dass man nach seiner eigenen Stimme suchen muss und vermeiden sollte, den Stimmklang oder Flow eines anderen Rappers zu imitieren. Diese Argumentation knüpft nahtlos an HipHop-spezifische Vorstellungen von Authentizität an und zeigt, welche Bedeutung der Diskurs des »keeping it real« in diesem Genre immer noch hat.¹⁹ Autorität, so scheint es, ist auch eine Frage gesell-

19 Vgl. dazu den Artikel von Fernand Hörner in diesem Band.

schaftlicher Wertungsdiskurse. Und Innovation und Authentizität sind zweifelsohne Werte, die von der Allgemeinheit positiv sanktioniert werden.

Eine ähnliche Debatte findet sich bereits Mitte der 1940er und Anfang der 1950er Jahre in der Entstehungsphase von Bebop und Modern Jazz. Insbesondere Bläser sollten damals über eine eigene musikalische »Stimme« verfügen. Jazzkritiker jener Zeit lobten dementsprechend die Erfinder bestimmter Sounds und Stile, während sie andere negativ bewerteten, die sie im Vergleich als unoriginelle Nachahmer disqualifizierten. Die Autorität der Stimmen etwa von Dizzy Gillespie, Charlie Parker oder Miles Davis war in progressiven Jazzkreisen unumstritten – wenngleich ältere und traditionellere Musiker, wie etwa Louis Armstrong, die jungen Bilderstürmer argwöhnisch betrachteten und geringschätzig beurteilten. Jüngeren Jazzmusikern wurde zwar ein gewisser Spielraum für ihre Entwicklung zugestanden, in dem sie vorübergehend den Sound – die »Stimme« – reiferer, talentierterer oder erfindungsreicherer Musiker kopieren durften, aber nur, um ihre eigene musikalische Stimme zu finden und schließlich ihre eigenen musikalischen Aussagen zu treffen. Nicht über die Rolle als Nachahmer hinauszukommen, war ein Nachteil für die Karriere und verdarb den guten Ruf als Musiker, egal wie talentiert man war. In dieser Hinsicht zeigen sich Parallelen zwischen HipHop und Jazz.²⁰

Der Independent-Rapper MC Eyedea beklagt: »I am honing my instrument [...]. I realize that I do not own my own voice. There is a brick wall between what my head and my voice says« (Del Curto 2008). Der junge MC bezieht sich ausdrücklich auf das klassische Körper-Geist-Dilemma, dem er ausgesetzt ist: Er habe zwar im Geiste eine Vorstellung des angestrebten Sounds, die Umsetzung aber scheitere an seinem technischen und physischen (Un-)Vermögen. Für Eyedea besteht die Schwierigkeit darin, seine eigene Stimme zu finden, seine musikalischen und verbalen Fähigkeiten auszumachen und diese durch Übung zu verfeinern. In der Beschreibung seiner Entwicklung betont er, wie er seinen Stimmumfang auf drei Oktaven steigern konnte, wodurch er nun verschiedene Gefühlszustände leichter auszudrücken vermag und über eine größere Bandbreite an emotionalen Haltungen verfügt, die er seinem Publikum gegenüber einnehmen kann: »This is the first time I have ever completely captured the potential of my voice« (ebd.).

Ein weiteres beliebtes Thema in Online-Diskussionsforen ist die Frage nach der Macht der Stimme und der damit verbundenen Macht und Autorität durchsetzungsfähiger MCs. Manche Rapper spielen die Bedeutung des Stimmklangs herunter und sind überzeugt, dass Flow und inhaltliche Aussage am Wichtigsten sind. Ein MC meint: »[...] rip the track. It's

20 Dieser Originalitäts-Diskurs findet sich freilich bereits mit Aufkommen des Genie- bzw. Ausdruckskonzeptes im 18. Jahrhundert, Anm. d. Herausgeber.

more important WHAT you say and your flow, than your voice pitch« (catitude 2008). Indes erklärt ein anderer MC, die Stimme könne ganz ähnlich wie beim Bodybuilding trainiert werden, um eine kraftvollere Stimme zu entwickeln:

»Strengthen your voice with vocal exercises. There is no way around it: Without a strong voice, your rap will never sound real. After all, if you spit a verse about how you're the baddest mutha on the planet, well, you better sound like it!« (o.A.: *Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips*).

Und ein weiterer MC verweist auf die zeitliche Dimension und die Notwendigkeit langwieriger Übung, um stimmliche Fähigkeiten zu entwickeln und zu stählen: »Just practice. I sounded wack as hell for 3 years (some would say I still do) but there was never any crazy over-night transformation [...]« (9_mm).

Schlussbemerkung

Macht und Autorität fallen dem MC nicht automatisch zu, sondern müssen mit der Zeit verdient werden. Autorität erlangt ein MC nicht durch Selbstermächtigung. Sie ist Ergebnis von Erfahrung und Talent, das von anderen Musikern, Experten und Zuhörern anerkannt wird. Auch wenn ein MC eine kraftvolle Stimme hat, durch die er seine Gedanken in einem autoritäts-behafteten Diskurs äußert, entscheidet letztlich der Konsens, ob seine Autorität auf dem hart umkämpften Terrain des HipHop respektiert wird.

Mittlerweile gibt es in den meisten Großstädten eine beachtliche Zahl von Initiativen und sozialpädagogischen Programmen (»Hood Work«), die sich an Jugendliche richten und ihnen die Kunst und Geschichte des Rappens näherbringen. Die hier tätigen und finanziell minimal ausgestatteten »Hood Worker« benutzen HipHop und Rap als Mittel, um politisches Interesse und Krisenbewusstsein zu wecken. Die Jugendlichen bekommen in Raptexten die Möglichkeit, ihre Sorgen und ihre Wut zum Ausdruck zu bringen und dabei die Dinge, die ihre Entwicklungsmöglichkeiten und Perspektiven direkt beeinträchtigen, beim Namen zu nennen. Für diese Jugendlichen ist HipHop nicht nur der wichtigste diskursive Rahmen, um sich mit sozialen Missständen auseinander zu setzen. HipHop verleiht den Jugendlichen zugleich eine Stimme, um diesen Missständen etwas entgegen zu können. Diese sozialpädagogische Arbeit mit HipHop wird häufig als »raptivism« bezeichnet.

Die »Hood Worker« arbeiten zwar mit unterschiedlichen Strategien und Methoden. Doch die meisten ihrer sozialpädagogischen Angebote eint

die Hoffnung, Jugendliche von der Straße holen und sie dazu bewegen zu können, gemeinsam und friedlich an HipHop-Projekten teilzunehmen. Auf diese Weise möchten sie verhindern, dass die Jugendlichen auf die schiefe Bahn geraten. Die Rap-Angebote sollen ihnen eine Alternative zu verlockenden Straßengangs oder anderen kriminellen Milieus bieten. Das ist das Minimalziel. Für diesen Zweck werden gemeinsame Sessions und Workshops abgehalten, als Vorbereitung für eigenständig von den Jugendlichen organisierte Veranstaltungen mit Poetry-Slams, Spoken-Word-Jams oder Freestyle-Battles, bei denen die Teilnehmer der diversen lokalen Programme und Einrichtungen zentral zusammenkommen.

Jugendlichen auf diese Weise eine Stimme zu geben, ist mittlerweile eine Strategie des globalen Widerstands geworden. So zeigt etwa der Dokumentarfilm *Favela Rising* (2005; Regie: Matt Mochary und Jeff Zimbalist) die fortschrittliche Kulturarbeit in den Ghettos von Rio de Janeiro in Brasilien. Und in *Channels of Rage* (2003; Regie: Anat Halachmi) wird die Kluft zwischen israelischen und palästinensischen Rappern dokumentiert. Der Film beleuchtet die Rolle, die Rap in diesem politischen Konflikt spielt. Und eine weitere globale Initiative ist »Power in the Voice«, ein internationales Projekt, gegründet vom *British Council*. Afrikanische Jugendliche sollen hier durch Rap- und Reim-Skills gefördert werden, indem sie mit zeitgenössischem »Storytelling« an tief verwurzelte, afrikanische Erzähltraditionen anknüpfen.²¹

Da der kulturelle Einfluss von HipHop wächst und sich in immer neuen gesellschaftlichen Bereichen bemerkbar macht, wird die Stimme zu einem machtvollen Ausdrucksmittel, zu einem Medium sozialen Wandels. Dass dies nicht nur ein frommer Wunsch ist, zeigt die Arbeit der »Hood Worker«. Die Stimme des HipHop ist in der Tat weit mehr als ein gefügiger Faktor in den Kalkulationen der Musikindustrie: Sie ist ein unverzichtbarer Teil gesellschaftlicher Kontroversen. Sie ist ein machtvolles Instrument, mit dem Individuen ihre Identität zum Ausdruck bringen können.

Aus dem Amerikanischen von Fernand Hörner und Marion Schotsch

21 An »Power in the Voice« nehmen Botswana, Großbritannien, Mauritius, Mosambik, Südafrika und Sambia teil.

Literatur

- 9_mm (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- 985-aknob (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- adomav17 (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Anonym (o.J.). Online-Kommentar im Forum »Learn how to Rap Like a Pro: My Top 10 Tips.« In: www.the completemc.com vom 27.4.2008. Online unter: <http://www.the completemc.com/blog/> (Zugriff: 28.3.2008).
- Barthes, Roland (1990). »Die Rauheit der Stimme.« In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (= *Kritische Essays* Bd. 3). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 269-278.
- Berry, Elizabeth Mendez (2003). »Eminem: The Slim Shady LP.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 60-62.
- Browning, Frank (2008). »Does Obama's baritone give him an edge?« In: *Salon* vom 28. 2. Online unter: http://www.salon.com/opinion/feature/2008/02/28/obama_clinton_voices/ (Zugriff 6.1.2008).
- Caramanica, Jon (2003). »Geto Boys: We Can't Be Stopped/Scarface: Mr. Scarface is Back.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 81-83.
- Catitude (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/p1/?20.
- Cobb, William Jelani (2007). *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip Hop Aesthetic*. New York: New York University Press.
- Coleman, Brian (2007). *Check the Technique: Liner Notes for Hip-Hop Junkies*. New York: Villard.
- CubbieBlue99 (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter: http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Del Curto, Jessica (2008). »Rap Album Delves Into Philosophy, Shifts Pitch.« In: *New Mexico Daily Lobo*. Albuquerque: University of New Mexico. Online unter: <http://media.www.dailylobo.com/media/storage/paper344/news/2004/10/21/Culture/Rap-Album.Delves.Into.Philosophyshifts.Pitch-775800.shtml> (Zugriff: 6.1.2008).

- Dery, Mark (2004). »Public Enemy Confrontation.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge.
- Dimitriadis, Greg (2001). *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York: Peter Lang.
- E.T. Science (2007). Online-Kommentar im Forum »can any voice sound good rapping?« In: www.futureproducers.com vom 6.7.2007. Online unter: <http://www.futureproducers.com/forums/showthread.php?t=204271>.
- Forman, Murray (2002). *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gaunt, Kyra/Cheryl Keyes/Timothy Mangin/Wayne Marshall/Joe Schloss/Miles White (Hg.) (2008). »Roundtable: VH1's (White) Rapper Show: Intrusions, Sightlines, and Authority.« In: *Journal of Popular Music Studies*. Jg. 20, H. 1, S. 44-78.
- gu3r1ll4 (2009). Online-Kommentar im Forum »How do I find my rap voice?« In: <http://au.answers.yahoo.com> vom 6.1. Online unter: <http://au.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080324005038AA-nhy6A>.
- Jones, Simon (1990). »Music and Symbolic Creativity.« In: *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Hg. von Paul Willis. Boulder: Westview Press, S. 59-83.
- Keyes, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Loopy (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: www.ign.com vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes, UK: Open University Press.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Shapiro, Peter (2003). »Public Enemy: It Takes a Million to Hold Us Back/Fear of a Black Planet.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 137-139.
- Spady, James/Charles L. Lee/H. Samy Alim (Hg.) (1999). *Street Conscious Rap*. Philadelphia: Loh Publishers.

- Vlasic (2008). Online-Kommentar im Forum »Anyone know how to get a better rap voice?« In: *www.ign.com* vom 6.12. Online unter http://boards.ign.com/hip_hop/b5113/166985074/r167007585/.
- Wang, Oliver (2003). »Dr. Dre: The Chronic/Snoop Doggy Dogg: Doggystyle.« In: *Classic Material: The Hip-Hop Album Guide*. Hg. von Oliver Wang. Toronto: ECW Press, S. 57-59.

Tonträger

- Tupac Shakur (1996). »All bout U.« Auf: *All Eyez on Me*. Interscope Records, 31 45242042.
- Beanie Sigel (2005). »I Can't Go on this Way.« Auf: *The B.Coming*. Roc-A-Fella-Records, B0003082-02.
- Beanie Sigel (2005). »Feel It in the Air.« Auf: *The B.Coming*. Roc-A-Fella-Records, B0003082-02.
- Big Daddy Kane (1988). »Raw.« Auf: *Long Live the Kane*. Cold Chillin'/Warner Bros. Records, 25731-2.
- Big Daddy Kane (1990) [mit Barry White]. »All of Me.« Auf: *Taste of Chocolate*. Cold Chillin, 7599-26303-2.
- Boogie Down Productions (1987). »South Bronx.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1987). »The Bridge Is Over.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1987). »9 mm Goes Bang.« Auf: *Criminal Minded*. B-Boy Records, BB4787.
- Boogie Down Productions (1989). »Bo! Bo! Bo!« Auf: *Ghetto Music: The Blueprint of Hip Hop*. Zomba, 1187-2-J.
- Clarence Carter (1970). *Patches*. Atlantic, SD 8267.
- David Banner (2005). »Play.« Auf: *Certified*. Universal, B0004975-02.
- Doug E. Fresh and the Get Fresh Crew (1985). *The Show/La Di Da Di*. Reality, D-242.
- Dr. Dre (1992). *The Chronic*. Interscope, P2 50611.
- Eric B. & Rakim (1987). *Paid in Full*. Fourth & Broadway, 162 444 005-2.
- Geto Boys (1991). »Mind Playing Tricks on Me.« Auf: *We Can't Be Stopped*. Rap-A-Lot, 7243 8 40364 2 3.
- MC Guerilla Black (2004). *Guerilla City*. Virgin Records, 7243 5 81786 2 3.
- M.O.P. (1996). *Firing Squad*. Epic, 01-486737-10.
- Notorious B.I.G. (1994). »Big Poppa.« Auf: *Ready to Die*. Arista Records, B000KFT WIG.

- Notorious B.I.G. (1994). »Respect.« Auf: *Ready to Die*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »Somebody's Gotta Die.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »What's Beef.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Notorious B.I.G. (1997). »Ten Crack Commandments.« Auf: *Life After Death*. Bad Boy Entertainment, 78612-73000-2.
- Public Enemy (1990). »Burn, Hollywood, Burn.« Auf: *Fear of a Black Planet*. Def Jam, CK 45413.
- Run-DMC (1984). »It's Like That.« Auf: *Run-D.M.C.* Profile, PCD-1202.
- Scarface (2007). »Big Dog Status.« Auf: *Made*. Asylum Records, 378492-2.
- Snoop Doggy Dogg (1993). »Lodi Dodi.« Auf: *Doggystyle*. Interscope Records, 6544-92279-2.
- Ying Yang Twins (2005). *Wait (The Whisper Song)*. TVT Records, TV-2525-2P.

Filme

- Favela Rising* (2005), Regie: Matt Mochary und Jeff Zimbalist. Stealth Films u.a.: London.
- Channels of Rage* (2003), Regie: Anat Halachmi. Anat Halachmi Film Production: Tel Aviv (Originaltitel: *Arotzim Shel Za'am*).