Black Dandy und Bad Nigga: Zur Geschichte zweier vokaler Narrative im Rap

Christian Bielefeldt

Drei Songs von Ice Cube, entstanden innerhalb von vier Jahren: »Jackin' for Beats« (1990), »It Was a Good Day« (1992), »Down for Whatever« (1993). Drei verschiedene Geschichten über die von Aufruhr und Resignation geprägten frühen Neunziger Jahre. Und: drei sehr verschiedene Arten des Rappens, drei völlig verschiedene Stimmen. Hier eine helle, gepresste, geräuschhafte, die klar artikuliert und in einem permanenten Marcato nahezu jedem in schnellem Tempo hervorgestoßenen Wort Nachdruck verleiht. Dort eine Stimme in mittlerer Lage, auch geräuschhaft zwar, aber viel zurückgezogener und zugleich voller, mit einem abgeschatteteren, dunkleren Timbre, der Rap sprechähnlich bei ruhigem Tempo, mit auffällig vielen abwärts gerichteten, kurzen Glissandi am Silbenende. Und schließlich eine angeraute Stimme im Register lässig-eleganten Small Talks, mit einer geringen Tonhöhenbandbreite und einem rhythmisch kaum profilierten, von vielen Lücken durchzogenen Flow, in dem die strukturierenden Akzente gleichsam kraftlos auf den Schlag fallen. Man könnte aber auch sagen: Hier der seiner Wut freien Lauf lassende Bad Nigga, verletzt, gewaltbereit, ein Echo alter Stereotype des Bad Black Man, wie sie seit den ersten Transporten westafrikanischer Sklaven in die USA in der amerikanischen Gesellschaft kursieren. Dort der empathisch-desillusionierte Berichterstatter, in eine Art lethargische, die eigene Machtlosigkeit spiegelnde Distanz entrückt. Und am Ende das affektierte Lamento des Kleingauners, des Pimp, der Züge des Bad Nigga mit denen des Black Dandy vereint. Figuren des Rappens, Figuren des Rappers und Figuren des Beobachtens der menschlichen Stimme und ihres performativen Gebrauchs im HipHop, denen ich in diesem Artikel nachgehen will.

Eine der weitreichendsten Beobachtungen, die Simon Frith in seinem Buch zu den »performing rites« populärer Musik formulierte, dürfte mittlerweile Konsenz sein: Dass nämlich Sängerinnen und Sänger populärer Genres neben der Songinterpretation in aller Regel auch eine gesungene Selbstinterpretation entwerfen, als ein weiteres, auf Privates und Persönliches zielendes Spiel mit Körper, Stimme, Rollen und Rollendiversität

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(Frith 1998: 183f.). Nicht selten zwar ist die künstlerische Leistung schwer von der Leistung der Selbststilisierung oder auch Selbstauthentifizierung zu trennen. Das macht den Reiz des Ambigen bei vielen mit ihren Images und ihren Körpern kokettierenden Popgrößen aus. Soll Letzteres gelingen und die Maske des Artisten durchlässig werden, müssen Song-Ich und Star-Persona aber zumindest der Tendenz nach auseinanderfallen. Folgt man Frith, ist zur Herstellung einer solchen Differenz kaum etwas besser geeignet als die Stimme, Schauplatz des Konflikts zwischen Expression und personaler Signatur. Eine These, die Richard Middletons Definition der *pop voice* als dem wichtigsten Identitätsgaranten (»prime marker of identity«, Middleton 2003: 167) in einem Feld der Verstellungen und medialen Zurichtungen bekräftigt. Die Stimme in der populären Musik produziert nicht nur affektiv aufgeladene Klangbilder, sie legt Spuren des Lebens über die künstlerische Darbietung hinaus, spricht vom und zum Körper, vom und zum Geschlecht und fordert dazu auf, sie als Echo kultureller wie biographischer Erfahrung zu entziffern – und das jener gar nicht mehr so neuen Medientheorie zum Trotz, die in Popstimmen nur die digitalen Standards der Soundtechniken zu hören bereit ist und jede Beziehung zwischen einer Stimme und ihrem Träger für glatte Einbildung hält.[1]

Auch in dieser Hinsicht darf der Rap mit seinem Akzent auf individuelle Differenz, Spontaneität und Originalität als »highly vocal culture« (Best/Kellner 1999: o. S.) gelten. Rap ist Stimm-Musik – und zwar umso mehr, als die oralen Körperpraktiken des MC mit einer Musik interagieren, deren Material in der Regel vollständig oder doch ganz weitgehend einer medientechnischen Praxis entstammt, der Tätigkeit des DJs und den von ihm gesteuerten Audiogeräten.[2] Nicht, dass das Verweissystem, das HipHop-Beats mit ihrer auf Sampling basierenden Rekombinations-Textualität produzieren, dem der Stimme grundsätzlich in etwas nachstünde. Einen Unterschied macht aber, worauf eine Stimme verweist, indem sie singt, schreit oder rappt. Wie Stimmen können Beats zitieren, klingend Reverenzen erweisen und politische Haltungen einnehmen oder doch wenigstens anspielungsweise anklingen lassen. Ich habe argumentiert, dass populäre Sänger ihrerseits aber nicht nur personale Signaturen in die Modelle künstlerischen Stimmgebrauchs einschreiben, die sie übernehmen, sondern darüber hinaus etwas, das ich in diesem Zusammenhang Narrative der Sängerin oder des Sängers nennen möchte: kulturelle Paradigmen der Stimme,

1 Pointiert formuliert diese Position bereits Zizek 1996. Meine Einwände habe ich ausführlicher an anderer Stelle begründet (Bielefeldt 2008: 206f.).

2 Damit ist nicht einer vereinfachenden Gegenüberstellung von Mensch und Technik bzw. von Körperklang und Sound-Apparaturen das Wort geredet. Das Agieren des DJs mit Plattentellern und Laptops lässt sich mit ebenso guten Gründen als virtuose Körpertechnik beschreiben wie die Stimmen heutiger Rapper als artifizialisierte Resultate digitaler Audiotechnik.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in denen zentrale gesellschaftliche, religiöse oder auch ethnische Fragen aufgegriffen und ins Bild gesetzt sind (Bielefeldt 2008: 212f.). Solche mit vielerlei Vorstellungen und Phantasmen besetzte Figuren sind beispielsweise die Engels- oder die Kinder- und Jungfrauenstimme mit ihren Zuschreibungen des Unirdischen und makellos Reinen oder die machtvolle, magisch verzaubernde Stimme, die sich keineswegs nur mit den mythologischen Namen Orpheus und Circe verbindet. Die ekstatisch erleuchtete Stimme und ihre Steigerungsform, die frenetische, die exzentrische, rasende Stimme gehören dazu, ihr Gegenbild, die bedrohlich formlose »verrückte« Stimme, die leise Stimme des Einflüsterers und Verführers, die Geisterstimme, unheimlich, körper- und ortlos, oder die Stimme des Unholds mit ihren Attributen des Überlauten, Quasi-Animalischen und Geräuschhaften. Neuere und kulturspezifischere Narrative wären die zahlreichen Varianten der Diva als eine quer durch Pop und Kunst präsente, ethnische Grenzen überschreitende Figur exzentrischer Erhabenheit,[3] aber auch das Grrrl, die Bitch sowie auf männlicher Seite der Womanizer oder der extrovertierte Dandy[4] – man könnte diese Reihe fast beliebig fortsetzen bis hin zu Spezialfällen wie der effeminierten Drag Queen oder dem ständig entgleisenden Mad Poet. Jede Stimmaufführung korrespondiert, so meine Annahme, in jeweils zu bestimmenden Formen und Graden mit solchen kulturgeschichtlichen Figuren und Genrerollen, die zahllose literarische, malerische oder theatrale Formen in den Medien des kulturellen Gedächtnisses angenommen haben, sich aber wesentlich auch durch die Qualitäten ihrer Stimme definieren. Und sei es, dass uns die Stimme selbst eine ganz andere Geschichte erzählt als die sichtbare Bühnenrolle, in welcher der Sänger sich inszeniert, dass Rollenfigur und vokales Narrativ also auseinanderfallen.[5]

Im Folgenden will ich diese Annahme anhand einiger Beispiele aus der Geschichte des HipHop konkretisieren. Dabei geht es mir weniger um theoretische Überlegungen als um die Rekonstruktion und kulturelle wie historische Spezifikation von Zuschreibungen, die aus den Erwartungen resultieren, mit denen Stimmen gehört werden und die selbst wiederum mit Narrativen zusammenhängen, die ihre eigene, komplexe Geschichte mit sich führen. Ich thematisiere im Weiteren zweier solcher Narrative, den Black Dandy und den Bad Nigga, beides zentrale Figuren des *Performing*

3 Vgl. Linda Listers Beschäftigung mit der Diva als zentralem Narrativ neuerer Popgeschichte (Lister 2005).

4 Zur Figur des Dandy und der Beziehung zwischen HipHop und Dandyismus vgl. Hörner 2008, hier insbesondere S. 307-311.

5 Zu Recht verweist Martin Pfleiderer darauf, dass derartige »vokale Stereotypen« (Pfleiderer 2009: 20) für Vokalisten wie Zuhörer eine Rolle als Ausdrucksmuster und Identifikationsangebote spielen können; vgl. auch die Liste von *vocal persona* bei Philip Tagg (2001: 13), die vom Little Girl bis zu Figuren wie dem Macho Git oder dem Hound of Hell reicht.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Black Man und seiner besonderen, von Sklaverei und gewaltsamer Segregation geprägten Geschichte in den USA. Die HipHop-Studies haben sich bislang vorwiegend um die visuelle sowie sprachliche Konstruktion solcher Narrative gekümmert, unzweifelhaft mit einigem Erfolg.[6] Wenn diese Untersuchungen weitgehend auf der Analyse verschriftlichter Raptextsammlungen basieren, soll es an dieser Stelle um real *klingende* Stimmen gehen, also um akustische Ereignisse, die sich in Kategorien wie Timbre, Stimmsitz, Lautstärke, Intonation, Tonhöhenbandbreite und Artikulation einteilen lassen, und um ihren Part im Spiel zwischen Rollenspiel, Selbstinszenierung und vokalem Narrativ.

The Black Dandy

Auf der Suche nach den musikgeschichtlichen Hintergründen für die vokalen Narrative des HipHop wird man schnell fündig, nimmt man die Geschichte afrodiasporischer Musik in den USA als eine Geschichte verzerrter, rassistisch getönter Wahrnehmungen schwarzer Musiker und schwarzer Musik durch die weiße Mehrheit. Für die Herausbildung afroamerikanischer Formen des Singens spielen solche Rollenzuschreibungen, mit denen das weiße Amerika auf die Befreiungs- und Aufstiegsambitionen des schwarzen Amerikas reagiert, eine entscheidende Rolle. Erst die Bluessänger der 1920er Jahre um Blind Lemon Jefferson, Tommy Johnson und Charlie Patton bringen es fertig, mit der Figur des verletzten Outlaws ein originär afroamerikanisches Narrativ im Musikbetrieb durchzusetzen. Bis dahin, und jenseits des ländlichen Blues weit über die 1930er Jahre hinaus,[7] sind singende Afroamerikaner nahezu ausnahmslos auf die Rolle des verspielt-juvenilen Dandy-Entertainers festgelegt, eine Figur, die theatergeschichtlich auf die Akteure der Blackface-Minstrel-Comedies des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Der Grund dafür ist eine der erfolgreichsten Bühnenfiguren der Minstrelsy, der sogenannte Coon, ursprünglich Raccoon, oder, nach einem Songtitel von 1834, Zip Coon: eine Karikatur des faulen, furchtsamen und zugleich aufsässigen, dabei von Natur aus augenrollend quietschvergnügten Sklaven, der sich noch jeder vernünftigen Arbeit zu entziehen weiß und stattdessen lieber seinem ebenso naturhaften Sanges-

6 Vgl. im deutschsprachigen Kontext zuletzt Strube 2007, Leibnitz 2007 und Lüdtke 2006. Für die internationale HipHop-Forschung vgl. Cheryl L. Keyes' Beschreibung weiblicher Leitnarrative der Rapperin (Queen Mother, Fly Girl, Sista with Attitude und Lesbian, Keyes 2006: 266), die ausführlich auf Rap-Texte, Kleidung und Auftreten von Rapperinnen bezogen werden, nicht aber auf die vokalen Performances.

7 Zum Ausnahmestatus des Gospels als einer von rassistischen Zuschreibungen schon früh weitgehend freien schwarzen Musikpraxis vgl. Gilroy 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trieb nachkommt.[8] Der Coon etabliert sich im 19. Jahrhundert als ein parodistischer Zerrspiegel schwarzer Kultur und schwarzer Körperlichkeit, der durchaus auch bei Teilen des schwarzen Publikums ankommt, sich parallel jedoch zu einem der aggressivsten, rassistischen Stereotype in den USA entwickelt (Abbildungen 1 und 2).

Abbildung 1: Umschlagbild der Notenausgabe von Washingtons »Zip Coon« (1834)[9]

»[…] the coon developed into the most blatantly degrading of all black stereotypes. The pure coons emerged as no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language« (Bogle 1995: 8).

Als nach dem Sezessionskrieg viele ehemalige Sklaven in die Großstädte des Nordens wandern, verwandelt sich auch der Coon. Der neue, urbane Black Dandy spricht den charakteristischen Negro-Dialekt, trägt grelle

8 Zur Blackface-Minstrelsy vgl. Beans, Hatch und McNamara 1996. Die Geschichte des Coon-Songs rollen Abbott und Seroff 2007 auf, vgl. auch Cothern 1990.

9 Quelle: Robert Toll (1977: 137).

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kleidung und legt ein ebensolches Benehmen an den Tag. Eine Fülle neuer Coon-Songs wird ins Repertoire von Minstrel-Show und Vaudeville übernommen. Titel wie »The Dandy Coon's Parade« oder »New Coon in Town« lassen den Dandy die Aufstiegsträume der neuen schwarzen Unterschicht träumen, zeigen ihm zugleich aber unmissverständlich Grenzen auf. Der zuvor oft nur unterschwellig rassistische Ton wird dabei alles andere als milder.

»Besides continuing minstrel stereotypes of blacks as watermelon- and chicken-eating mindless fools, these new ›coon songs‹ emphasized grotesque physical caricatures of big-lipped, pop-eyed black people and added the menacing image of razor-toting, violent black men. These lyrics almost made the romanticized plantation stereotypes seem good« (Toll 1977: 16).

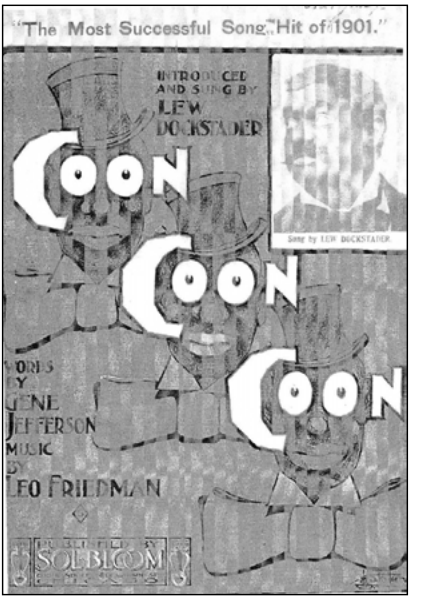

Abbildung 2: Umschlagbild des Sheet-Music-Drucks »Coon Coon Coon« (1901) mit der Abbildung des Blackface-Darstellers Lew Docksteader[10]

In den folgenden Jahren entwickelt sich der Black Dandy zu einem Dispositiv, das für zahllose afroamerikanische Musiker, Komponisten und Entertainer einen Schlüssel für den Erfolg in der weißen Öffentlichkeit bereithält. Ernest Hogan, Bert Williams und Bob Cole, aber auch die

10 Quelle: Sheet Music Collection. The John Hay Library Repository, Brown University Library 02912 Digital ID.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

deutlich jüngeren Ma Rainey, Cab Calloway und Louis Jordan bedienen sich seiner oder können sich ihm doch zumindest nicht völlig entziehen. Über die landesweit erfolgreiche Sendung *Amos'n Andy* (Erstsendung 1928) erobern Coon-Figuren schließlich auch die elektronischen Massenmedien. Im Radio entwickelt sich die Show um die Uncle-Tom-Figur Amos und seinen schrägen Geschäftsfreund Andy zu einer Serie mit fast dreißigjähriger Laufzeit, die das Fernsehen ab 1951 für einige Zeit übernimmt, übrigens als eine der ersten US-amerikanischen TV-Shows mit rein schwarzer Besetzung (die, in genauer Analogie zu den ersten schwarzen Blackface-Darstellern, von ihren weißen Regisseuren erst noch lernen musste, sich stereotyp »schwarz« zu verhalten).

Gibt es nun aber neben der Genrefigur auch ein vokales Narrativ für den Black Dandy? Stilistisch gesehen zunächst eher nicht, denn der Coon-Song etabliert weniger einen eigenen Stil, als dass er wichtige Elemente des Tin-Pan-Alley-Ragtimes übernimmt, z.B. das Strophe-Refrain-Schema und die synkopierte Rhythmik (Salem o.J.: 2). Im Zuge der Popularisierung des Ragtimes, an der Coon-Songs entscheidend beteiligt sind, entwickelt sich allerdings die kurzzeitig sehr populäre Form des Coon-Shouting: ein Gesangsstil, der von weißen Kritikern vage als Negro-Style bezeichnet wurde (Abbott/Seroff 2007: 12ff.). Genauere Antworten als solche reichlich vagen Etikettierungen liefern Tonträger aus den Jahren nach der Jahrhundertwende. Sie zeigen, dass der Coon-Song durchaus eine genretypische Singweise hervorbringt, und zwar über ethnische Grenzen hinweg. Nimmt man die frühen Aufnahmen des Sängers und Comedians Bert Williams zur Hand, der gemeinsam mit George Walker das Tandem The Two Real Coons bildete und zu den erfolgreichsten schwarzen Vaudeville-Sängern um 1900 gehörte (Fletcher 1983: 227-250), lassen sich nur geringfügige Unterschiede zwischen ihnen und den Einspielungen seiner zeitgenössischen weißen Kollegen ausmachen. Ähnlich wie der elf Jahre jüngere Blackface-Sänger Al Jolson auf seinen ersten Schallplatten pflegt Williams in Songs wie »The Phrenologic Coon« (1901) oder »The Mississippi Stoker« (1906) einen teilweise sprechgesangartigen, expressiven und nuancenreichen Singstil, dessen bewegliche Intonation durch viele Töne mit nach oben oder unten gerichteten Anfangsglissandi entsteht und längere, belcantoartig ausgesungene Passagen nur im Refrain kennt. Auch im komödiantisch-anzüglichen Tonfall, dem baritonalen Register und dem leicht kehligen Stimmsitz ähneln sich beide Sänger.[11] Was ihre Kleidung und vor allem die Gesichtsmaskierung auszeichnet, das spielerisch Überzogene und Extravagante des Dandy-Coons, findet in diesen Eigenheiten seine – insgesamt eher mode-

11 Vgl. auch den weißen Blackface-Comedian Emmett Miller, dessen Aufnahmen aus den 1920er Jahren wesentliche Merkmale des Black-Dandy-Gesangs aufweisen (z.B. »Lovesick Blues« von 1928).

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rate – Entsprechung. Allerdings bedienen sich auch Vaudeville-Sänger mit Novelty-Songs außerhalb des Coon-Genres ähnlicher Mittel, was dafür spricht, dass die Grenzen des vokalen Coon-Narrativs zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch fließend sind. Während der Coon auf der Minstrel-Bühne als Figur mit klar definiertem Profil funktioniert und der Coon-Song sich als Genre innerhalb der Vaudeville-Musik etabliert, bleibt das vokale Profil des Black Dandy zunächst unscharf.

Anders sieht die Sache aus, betrachtet man die zwei Jahrzehnte später entstandenen Songs von Cab Calloway. In seinen mutwillig komödiantischen Liedern (z.B. »Minnie the Moocher«, 1931) hat der Coon-Song nicht nur überlebt, sondern sich zu einem markanten vokalen Narrativ entwickelt, in dem die Black-Dandy-Merkmale des Extravaganten und Übertriebenen sozusagen zu einem Personalstil verdichtet und insgesamt wesentlich auffälliger sind als im vergleichsweise gepflegten Stil eines Bert Williams. Überdrehte und zugleich lässig gleichsam »hingerotzte« Scat-Einlagen findet man hier, extravagant lang gezogene, anzügliche anmutende Ausdrucksglissandi sowie exaltierte und doch elegante Shouts, die mit halb sprechgesungenen Versen alternieren. Dass sich Williams nach dem Tod von Walker 1911 mit seiner neuen Bühnenfigur, dem tragikomischen Mr. Nobody, vom Coon-Stereotyp verabschiedet oder doch weiter entfernt als der hyperelegante »Hi-De-Ho-Man« Calloway zwanzig Jahre später, kann deshalb kaum überraschen.[12]

Zu den afroamerikanischen Entertainern, die diese Tradition in den 1950er und 1960er Jahren fortführen, gehört der 1904 geborene Dewey »Pigmeat« Markham, der mit seinen clownesken Proto-Rappings für die Kontinuität zwischen Vaudeville, Comedy-Show und HipHop steht. Markham, Stamm-Act des New Yorker Apollo Theaters und regelmäßiger Gast in der *Ed Sullivan Show*, tritt seinerseits als Karikatur des Blackface-Comedian auf, mit offensichtlich korkgeschwärztem Gesicht und grotesk vergrößerten, weiß geschminkten Lippen. Seine erfolgreichste Bühnenfigur ist der »Judge«, als der er, meist auf einer erhöhten Bank sitzend, komische Monologe zum Besten gibt. Mit Ausschnitten aus seinen Comedy-Nummern mischt Markham in den 1960er Jahren auch den Plattenmarkt auf. Sein größter Erfolg ist die musikalische Einleitung für seine Show, ein knapp zweiminütiger, gereimter Sprechgesang, mit dem er sich im Stil eines MC selbst ankündigt. »Here Comes the Judge!« erreicht 1968 immerhin Platz 19 der Billboard Charts und weist *avant la lettre* zwei Merkmale

12 Um es hier nicht allzu einseitig zu machen: Selbstverständlich konnte Calloway auch in einem völlig anderen, weit von Coon-Song und Blackface-Comedy entfernten Tonfall singen; z.B. in »A New Moon and an Old Serenade« (1939).

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf, die kurze Zeit darauf zur wichtigsten Grundlage des Rap[13] werden: Eine Versstruktur mit paarigen Endreimen und eine durchgehend Beat-bezogene, rhythmisch akzentuierte Sprechweise mit einem stark nach unten wie oben ausschlagenden Tonhöhenverlauf. In den Kategorien von Adam Krims ließe sich diese am Einsatz der Stimme im Funk orientierte Sprechweise insgesamt als Mischung zwischen »sung flow« und »percussion-effusive flow« einordnen (Krims 2000: 47).[14] So setzt Markham betonte Silben an den Versanfängen sowie vor dem Endreim durchgängig auf die meist auftaktig angesteuerten Haupttaktzeiten; ein Verfahren, das von den meisten Old-School-Rappern übernommen und als On-Beat-Flow in die HipHop-Geschichte eingehen wird.[15] Zugleich enthält Markhams Proto-Rap zahlreiche Off-Beat-Akzente, die häufig mit dem Endreim verbunden erscheinen.[16]

Nicht zu überhören ist bei alldem, dass der Comedian Markham, obwohl er mit seiner Bühnenfigur an die Vaudeville-Tradition anschließt, dennoch ganz andere vokale Narrative aufruft als Calloway oder Williams. Der gänzliche Verzicht auf Gesang, die durchgehend angehobene Sprechtonhöhe, vor allem aber der deklamatorische Gestus bringen hier statt des Dandys die Masters of Ceremony ins Spiel; stimmgewaltige Ausrufer von Boxkämpfen und anderen Showanlässen, deren spektakuläre Ansagepraktiken zuerst James Brown Ende der 1950er Jahre für seine Konzerte adaptiert. Und natürlich, wiederum der Zukunft vorgreifend, jene Animateure afroamerikanischer Tanzveranstaltungen in der New Yorker Bronx, von denen die HipHop-Geschichte berichtet. Inspiriert von in der jamaikanischen Tradition der Sound Systems wurzelnden DJs wie Kool Herc, gehen sie Anfang der 1970er Jahre dazu über, ihre aufmunternden Sprüche mit rhythmisch gesprochenen, gereimten Versen zu verfeinern. Nicht zuletzt erinnern Markhams massiges, kehlig-dunkles Timbre, die energiegeladene Performance und der starke Geräuschanteil seiner Stimme aber auch an die

13 Ich folge hier Middletons Akzentuierung der Prosodie bei seiner Definition von Rap als »heightened form of speech that fuses speech melody with a highly poetic rhetorical delivery« (Middleton 2003: 166).

14 Krims' Kriterien für den »sung flow« sind eine einfache rhythmische Struktur, Zwei- oder Viertaktigkeit, eine starke Orientierung an den paarigen Endreimen bei seltenen Binnenreimen und ein in rhythmischer Hinsicht gesangsähnlich strukturierter Sprechgesang. Die Kategorie des »percussion-effusive flow« bezeichnet eine »combination of off-beat attacks with a sharply-attacked and crisp delivery that accentuates the contrametric gestures« (ebd.: 50).

15 Vgl. die Diskussion von Old-School- und neueren Rap-Stilen nach 1990 bei Krims 2000: 42-44.

16 Markhams erste Strophe lautet: »*Year* he, *year* he, the *court* of **swing*/It's *just* about ready to *do* that **thing*/I don't *want* no *tears*, I don't *want* no **lies*/Above all, I *don't* want no *ali*bis*/This *Judge* is **hip*, and *that* ain't **all*/He'll *give* you **time* if you're *big* or **small*/*All* in **line* for this *court* is **neat*/*Peace bro*ther, *here *comes* the *Judge*/*Here comes* the *Judge*/*E*verybody knows that *he* is the *judge*« (Betonungen auf dem Schlag *kursiv*, synkopische Akzente **kursiv*).

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

großen Blues- und Rhythm'n'Blues-Shouter von Muddy Waters bis Big Joe Turner, was eine reizvolle Verknüpfung zwischen dem Blackface-Genre und der zweiten großen Tradition afroamerikanischen Gesangs herstellt. Das vokale Black-Dandy-Narrativ hingegen hat Markham mehr oder weniger abgelegt; nur das Komisch-Auftrumpfende seines Vortrags kann daran noch von Ferne erinnern. Das Stimmregister ist ein völlig anderes, die Klangfarbe dunkler und geräuschhafter und die Tonhöhenbandbreite seines Sprechgesangs eher gering, mit seltenen Ausschlägen nach oben (»*lies*«, »ali*bis*«). Deutlich hörbare Glissandi gibt es gar nicht und überhaupt fehlt jede Spur aufgedrehter Extravaganz und lässiger Beweglichkeit. Es dauert jedoch nur wenige Jahre, bis solche Elemente bei den Rappern der ersten Stunde wieder auftauchen. Viele Old-School-Songs ließen sich dafür als Belege anführen; einer der bekannteren unter ihnen ist sicher »The Breaks« von 1980. In Kurtis Blows Erfolgstitel kommt es gewissermaßen zu einem vokalen Re-Entry der Vaudeville-Tradition.

Der Sprung von Markham zu Blow ist groß. Klanglich erinnert die vokale Performance des Rappers zwar noch in Einzelheiten, wie dem leicht kehligen Stimmsitz und der deklamatorisch erhobenen Tonlage, an Markhams Ausrufer-Stimme. Ansonsten aber überwiegen die Unterschiede. Das Register ist ein höheres als bei Markham, das Timbre deutlich weniger geräuschhaft und vor allem die Tonhöhenbandbreite stark erhöht. Stilistisch lassen sich Kurtis Blows mehrfach von instrumentalen Takten unterbrochene Rappings der typischen, von Markham antizipierten Old-School-Mischung aus On-Beat-Flow und Off-Beat-orientierten, »percussion-effusiven« Elementen zuordnen. Sieht man von dem eröffnenden umarmenden Reim ab, bestehen seine Verse ausschließlich aus Paarreimen.[17] Es gibt keinerlei Binnenreim und die Verse akzentuieren regelmäßig die Haupttaktzeiten, zu denen unbetonte Silben hinführen – Adam Krims zufolge eines der wichtigsten Merkmale des Party-Rap-Genres der Old-School (Krims 2000: 49). Normalerweise eher ein übliches »sung flow«-Stilmittel sind dagegen Pausen zwischen zwei mit einem Paarreim verbundenen Versen, wie sie in diesem Fall die zweite Strophe prägen. Sie erscheinen hier nach der jeweils synkopisch akzentuierten Reimsilbe auf dem vorgezogenen vierten Schlag und geben Raum für die eingestreuten Responses des Publikums (»Yes, the breaks, yes, the breaks«). Dennoch ist die zweite Strophe mit ihren die metrische Ordnung spielerisch herausfordernden, scharf akzentuierten synkopischen Elementen eindeutig vom »percussion-effusive flow« dominiert. Charakteristisch für einen Old-School-Rapper, pflegt Kurtis Blow in diesem Teil einen stark Off-Beat-orientierten, quasi-

17 «*Clap* your **hands* every*body*,/if you *got* what it *takes*,/cause I'm *Kur*tis **Blow*/and I *want *you* to *know*,/that *these are* the *breaks*./(4 Takte instrumental)/*Breaks* in a *bus*, *breaks *on* a *car*,/*breaks* to *make *you* a *super*star*«.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

instrumentalen und, eben, perkussiven Umgang mit den betonten Textsilben, darin unverkennbar an Markham, aber auch an die dandyesken Scat-Silbenspielereien eines Calloway anschließend.

Es scheint mir naheliegend, diese Tendenz zum Spiel mit synkopischen Akzenten in der hier skizzierten Perspektive als vokales Black-Dandy-Element zu interpretieren. Und das umso mehr, als es ein musikalisches Element in »The Breaks« gibt, welches ebenfalls das Black-Dandy-Narrativ aufruft, und zwar die große Tonhöhenbandbreite des Sprechgesangs. Blows Rappings enthalten sowohl extreme Ausschläge nach oben (»break it up, break it up, break it up/down«), als auch ein starkes, plötzliches Absinken der Sprechtonhöhe an manchen Versenden. Auch auffällige Glissandi auf manchen Schlüsselwörtern (z.B. bei »man«, »job«, »guy«, »story«) gibt es reichlich. Solche dandyesken Extravaganzen finden sich in vielen damaligen Rapsongs und dürfen, wie auch die diversen Aufforderungen an das Publikum (»Say ho!«, »Squeeze!« etc.), als repräsentativ für einen Großteil der Old-School um 1980 gelten. Die Funktion des MC als Spaßmacher und Unterhalter steht seinerzeit noch ganz im Vordergrund und erklärt die explizit komödiantische Ausrichtung der meisten Songs. Den Kurs bestimmen auf Reaktionschnelligkeit und Einfallsreichtum angewiesene afroamerikanische Street-Talk-Formen, wie das Übertrumpf-Wettspiel Playin' the Dozens, die Prahlrede des Toastens oder die blumig-indirekte Rede des Signifyin': kompetetive Sprachmuster, die der spielerisch-exzentrischen Selbstbehauptung in der Öffentlichkeit dienen.

Nur zwei Jahre nach Kurtis Blows größtem Hit führt »The Message« einen neuen, ernsthafteren Tonfall in den Rap ein und eröffnet den Hip-Hop-MCs neue Möglichkeiten ihre Rolle auszugestalten. In den heiteren »The Breaks« ist das noch an keiner Stelle zu erahnen. Die Tradition des Black Dandy und seiner Stimmbehandlung bricht aber weder mit der Sozialkritik Grandmaster Flashs noch mit den New-School-Bands der späten 1980er Jahre oder dem anschließenden Aufschwung des Gangsta-Rap ab, ganz im Gegenteil. Es ist schwer, an dieser Stelle auch nur einen Bruchteil der Varianten zu würdigen, die seine Fruchtbarkeit bis in die Gegenwart der späten 2000er Jahre unterstreichen. Dennoch drängen sich einige namhafte Beispiele auf, die zugleich verschiedene Ausdifferenzierungen des Black Dandy darstellen: der Teacha-Dandy (und das beste Beispiel dafür, »Stop the Violence« [1987] von Boogie Down Productions mit KRS-One), der Smooth Dandy des Jazz-HipHop (Guru, »Lovesick« von 1991), der groteske Dandy-Clown (Busta Rhymes, »Woo Hah! Got You All in Check«, 1996) oder der Dark Dandy des Crunk (z.B. Lil' Jon: »Get Low«, 2002). Zugegebenermaßen sehr unterschiedliche Songs und Rapper, die stilistisch und hinsichtlich ihrer Texte teilweise mehr trennt als verbindet. Im Blick auf ihre Stimmen möchte ich dennoch vorschlagen, sie in die histo-

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rische Perspektive eines vokalen Narrativs zu rücken, das seine erste, noch vorläufige Gestalt im 19. Jahrhundert annimmt, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Profil gewinnt und bis heute nichts von seiner Strahlkraft eingebüßt hat.

The Bad Nigga (The Gangsta, The Pimp)

Es sind polarisierend auftretende Künstler wie James Brown, Sly Stone und Ike Turner, die in den späten 1960er Jahren mit ihrer provozierenden Zurschaustellung afroamerikanischen Selbstbewusstseins eine weitere rassistische Master-Ikone aufleben lassen: The Black Beast, oder auch The Black Brute, der rebellische, gewalttätige Schwarze, der die ökonomische, politische und moralische Überlegenheit des weißen Amerika radikal in Frage stellt. Ein Vorläufer dieser Figur aus der Zeit der Reconstruction, neben der die lächerlichen Coon-Figuren beinahe freundlich erscheinen, ist die legendenumwobene Gestalt des Nat Turner, Anführer einer außerordentlich blutigen Sklavenrevolte im Bundesstaat Virginia. 1831 ermordet eine Gruppe flüchtiger Sklaven unter Führung des sich zu dieser Tat göttlich beauftragt wähnenden Turner ihre Besitzer sowie weitere weiße Sklavenhalter einschließlich ihrer Familien. Nach seiner Festnahme schockiert Turner die Öffentlichkeit durch seine Gläubigkeit und die unbeirrbar vorgetragene Überzeugung, rechtmäßig gehandelt zu haben; Werte, welche die weiße Mehrheit gern selbst exklusiv für sich reklamiert. In der Folge wird sein Vorname zum Inbegriff des anmaßenden, brutalen und rachedurstigen Schwarzen schlechthin (Pilgrim 2000a). Eine Schreckensfigur, die sich nach Abschaffung der Sklaverei nur langsam verflüchtigt und zur weniger greifbaren, aber nicht weniger angstbesetzten Gestalt des vorgeblich von Natur aus gewalttätigen, quasi-animalischen Schwarzen permutiert. Der Journalist Charles Smith drückt 1893 zweifellos die Mehrheitsmeinung aus, wenn er »Schwarze« als die Verkörperung einer permanenten Mord- und Vergewaltigungsbedrohung beschreibt: »A bad negro is the most horrible creature upon the earth, the most brutal and merciless« (Smith 1893: 181). 1901 pflichtet ihm der namhafte Publizist George T. Winston bei:

> »The black brute is lurking in the dark, a monstrous beast, crazed with lust. His ferocity is almost daemonical. A mad bull or tiger could scarcely be more brutal. A whole community is frenzied with horror, with the blind and furious rage for vengeance« (Winston 1901: o. S.).

Kein Wunder, dass solche Beschreibungen eine Welle der Lynchjustiz nach der anderen auslösen. Ähnlich wie im Fall des Coons hat übrigens auch die

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

frühe Filmgeschichte an der Stereotypisierung schwarzer Figuren mit dem Brute-Profil einen nicht zu unterschätzenden Anteil. D.W. Griffiths Stummfilm *The Birth of a Nation* (1915) zeigt neben mehreren Coon-Figuren auch eine gewissenlose, instinktgeleitete schwarze Bestie, die sich weitab jeder sozialen Norm bewegt; eine Darstellung, die kontroverse Debatten zwischen den aufstrebenden afroamerikanischen Organisationen und konservativer eingestellten Medien auslöst (Abbildungen 3 und 4).

Abbildung 3: Illustration mit Brute-Karikaturen[18]

Anders als in der Black Oral History, spielt die Figur des gewalttätigen Schwarzen in der Geschichte populärer Musik lange keine Rolle;[19] wie im Übrigen zeitweise auch im Kino, wo Afroamerikaner nach Griffiths umstrittenem Film für Jahrzehnte auf friedfertigere, wenngleich nicht weniger rassistisch geprägte Rollen im Sinne des Coons, des Zuhälters (Mack) oder der Uncle-Tom-Figur festgelegt sind. Im Zeichen von Black Power und der Blaxploitation-Filme der 1970er Jahre mit ihren aggressiv anti-weißen Figuren ändert sich das. Für seine konservativen Gegner bricht in James Browns energiegeladener, von Schreien und Stöhnen durchsetzter vokaler Performance einmal mehr das Naturell des kulturell inferioren, physisch

18 Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

19 Siehe die auf afroamerikanischen Kriminaltaten basierenden Geschichten über John Hardy und Stagolee (auch Stack O'Lee, vgl. Brown 2003 und Roberts 1989), die vielfach als Sujet für Bluessongs dienen, jedoch – wie man auf John Hurts Referenzaufnahme von »Stack O Lee« (1928) gut hören kann – kein auch nur annähernd entsprechendes vokales Narrativ hervorbringen.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wie erotisch aber überlegenen, hypermaskulinen Bad Nigga durch. Seine Anhänger feiern ihn eben für diesen Akt stimmlichen Aufstands, der die positive Umschrift eines der gefährlichsten rassistischen Stereotype betreibt, und machen ihn zur Ikone des neuen, stolzen, selbstbestimmten afroamerikanischen Mannes. Browns einflussreiche Zurschaustellung stimmlicher Energie und überbordender Körperlichkeit ist, zumindest in dieser kompromisslosen Form, neu in der populären afroamerikanischen Musik, trotz Screamin' Jay Hawkins, Howlin' Wolf und anderer, mit extremen Stimmpraktiken experimentierender Sänger. Er begründet damit ein Stimm-Narrativ, dessen Neudefinition musikalischer »Blackness« eine wichtige Rolle in entsprechenden Debatten der 1970er Jahre spielt. Die Gangster-Rapper um Ice-T, Schooly D und N.W.A., die es ein Jahrzehnt später aufgreifen, müssen es nur noch um die Militanz der Brute-Figur ergänzen.

Abbildung 4: Cartoon mit Brute-Karikatur[20]

In der HipHop-Geschichte kommt es Mitte der 1980er Jahre zu einem ersten Bruch, der gängigerweise mit den musikalischen und produktionstechnischen Differenzen zwischen Old- und New-School beschrieben wird. Auch die Stimmen der Rapper sind davon betroffen: Crossover-Bands wie Run DMC oder die Beastie Boys überschreiben das bis dahin dominierende Narrativ des Black Dandy mit einem neuen, in dem die grobschlächtige, geräuschorientierte Stimme des Rock die führende Rolle spielt. Bei den Beastie Boys, den ersten weißen HipHop-Superstars, erhöht sich die Lautstärke der teilweise gebrüllten Rappings schlagartig, das Timbre der Stim-

20 Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

men raut sich auf, der On-Beat-Flow wird rhythmisch gleichförmiger und die Glissandi und quasi-instrumentalen Off-Beat-Akzente machen einer härteren, geraderen Diktion Platz (»Fight for Your Right«, 1986). Weder diesbezüglich noch in sonst einer Hinsicht steht ihnen die afroamerikanische Crew Run DMC in ihrem epochalen »Walk this Way« (1986) in etwas nach – ein Song im Übrigen, in dessen berühmtem Videoclip John Simmons, Darryl McDaniel und Jason »Jam Master Jay« Mizell mit Zylinder, schwarzem Anzug und weißen Sportschuhen auftreten und damit die Narrative des Rock und des Old-School-Rap wirkungsvoll aufeinanderprallen lassen. Dem Auge präsentiert sich der MC weiterhin als eleganter Unterhalter. Für das Ohr dagegen hat er sich in einen lärmenden Rowdy verwandelt.

Ein spektakulärer Effekt, der jedoch schnell verpufft. Als kurz darauf Public Enemy (z.B. »Prophets of Rage«, 1988) und die Niggaz With Attitude mit ihren militanten Street-Rappings auf den Plan treten (»Fuck tha Police«, 1988), erweist sich der ethnisch zweideutige Rohling schnell als Übergangsphänomen. Mit dem Gespür für den erfolgreichen Trend machen die neuen Bands aus dem erregten Shouter genau die Figur, die das weiße Establishment am meisten fürchtet (und die seine Kinder bald darauf wie keine andere konsumieren).[21] Songs anderer Gruppen, man denke etwa an »Shame on a Nigga« (1993) von Wu-Tang Clan, unterstreichen es: Der afroamerikanische Aufrührer, oder, wie es Mark Anthony Neal (2006: 57) nicht ohne polemischen Zungenschlag formuliert, der immer zu schwarze, zu starke, zu maskuline und zu laute Afroamerikaner wird Anfang der 1990er Jahre auch stimmlich zu einem dominierenden Narrativ des Hip-Hop.[22] Wie bei Run DMC und den Beastie Boys wird hier lautstark geshoutet und gebrüllt. »Shame on a Nigga« deutet jedoch an, dass der harte, drohende Tonfall jetzt zusätzlich auch ethnisch interpretiert werden kann. Alle Bandmitglieder rappen hier in einem ungeraden Stil mit vielen metrisch irregulären Akzenten, das tiefe, kehlige Timbre des Blues-Shouters klingt an und auch die gedehnten Vokale des ›Negro-Dialects‹ sowie zahlreiche Ausrufe in der Tradition responsorialer afroamerikanischer Vokalformen sind zu hören (»Ah«, »Yeah«). Die letzten Reste des Coon-Dandys dagegen verschwinden für einige Zeit in der Schublade. »I don't

21 Womit sich eine alte Geschichte wiederholt: »(Gangsta-)Rap's appeal to whites rested in its evocation of an age-old image of blackness: A foreign, sexually charged, and criminal underworld against which the norms of white society are defined, and, by extension, through which they may be defined« (Samuels 1991: 25).

22 Richard A.T. Judy sieht in dieser Figur eine Fortschreibung des alten »›bad nigger‹ of slavery and postbellum south« (Judy 2006: 106) mit den Mitteln des späten 20. Jahrhunderts: »From the pulpit to the lectern, from the television news desk to the op-ed pages of the leading papers, the general consensus is ›this nigga is deadly dangerous‹« (ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

party and shake my butt/I leave that to the brothers with the funny hair-curls/And it'll drive you nuts/Steal your beat, and give it that gangsta touch.« Mit diesen Zeilen aus dem Song »Jackin for Beats« bringt Ice Cube 1990 die Absage an den Party-Rap und zugleich das Programm seines ersten Soloalbums *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990) auf den Punkt.

Stimmlich nähern sich Ice Cubes weitere Soloprojekte allerdings mehr und mehr einer Genrevariante an, in der die Aggressivität der Gangsta-Shouter gleichsam in eine drohende Latenz zurückgenommen ist (und die Eazy-E's eleganter Rap-Stil schon zu »Fuck tha Police«-Zeiten anklingen ließ). Krims klassifiziert sie als Mack-Rap (Krims 2000: 62-64),[23] ein Genre, für dessen erste Phase Acts wie Schoolly D sowie die frühen Aufnahmen von Ice-T stehen (z.B. »I'm Your Pusher« von 1988). Der Gangsta klingt hier und in der Genrehymne »Original Gangster« (1991) nicht mehr zu laut und maskulin auftrumpfend, sondern beherrscht und viel unaufgeregter als seine Shouter-Kollegen. Die Reime werden eher lässig exekutiert als herausgeschrieen. Sogar Spuren der spielerischen Eleganz des Black Dandy sind wieder zu finden; eine Tendenz, die sich etwas später bei den Westcoast-Rappern noch verstärkt, die, während an der Ostküste der Hardcore-G-Rap aufkommt, ihrerseits auf die Figur des coolen, hedonistisch-misogynen Zuhälters setzen, den Pimp. Stilprägend wird dabei vor allem die Stimme des jungen Snoop Dogg (z.B. »Gin and Juice«, 1993).

Es ist hier nicht der Raum, weitere Ausdifferenzierungen der nach 1990 immer zahlreicher kursierenden vokalen Narrative des HipHop ausführlich zu kommentieren. Ich kann darum nicht mehr als Hinweise auf andere interessante Stimmtypen geben, etwa auf den Rap-Crooner (z.B. LL Cool J, »Phenomenon«, 1997), einer interessanten Kreuzung des Dandys mit der intimen Verführer-Stimme; auf den Rap-Virtuosen in Gestalt der Human Beat Box Rahzel und der Schnellst-Rapper Twista und Daddy Freddy; auf den schläfrigen Träumer (als Black-Music-Variante des Pierrots z.B. Mase: »Welcome Back«, 2004) oder auf den Friedfertigen (De La Soul: »Me Myself and I«, 1989). Indessen lebt auch das Narrativ des HipHop-Shouters in der Tradition der Rhythm'n'Blues-Shouter weiter, wie zuletzt unter anderem der Song »Hip Hop Lives« (2007) der Old-School-Urgesteine KRS One und Marley Marl belegte.

Ich habe in diesem Beitrag bislang versucht, Kontinuitäten afroamerikanischer HipHop-Stimmen in den USA zu rekonstruieren, die sich auf zwei wirkungsgeschichtlich einflussreiche Bilder des *Performing Black Man* sowie entsprechende, rassistisch gefärbte Stereotype des 19. Jahrhunderts zurückführen lassen und diese Herkunft als eine Art zusätzlicher

23 Krims ordnet Ice-T dem Mack-Rap zu, was insofern eine gewisse Verwirrung erzeugt, als »Original Gangster« (O.G.) auch seiner Definition des Gangsta-Genres entspricht.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

narrativer Einschreibung mit sich tragen. Das methodische Vorgehen, das diese Kontinuitäten nachvollziehbar machen sollte, war das der Generalisierung von Beobachtungen, die anhand von Einzelbeispielen gewonnen wurden. Ohne hier mehr als einen skizzenhaften Ausblick liefern zu können, möchte ich dieses Verfahren abschließend umkehren und die Ergiebigkeit des vokalen Narrativs als Instrument auch für die Analyse einzelner Songs auf die Probe stellen.

»Jackin' for Beats«, »It Was a Good Day«, »Down for Whatever« – was lässt sich abschließend aus der Perspektive des vokalen Narrativs über die Stimmen aussagen, die in diesen drei eingangs erwähnten Songs zu hören sind? Wie Adam Krims überzeugend darlegen konnte, geht es Ice Cube zu Beginn der 1990er Jahre um die Herstellung eines revolutionären Subjekts, das den Typus des geschichtenerzählenden MC durch die Konstruktion einer authentischen Stimme »der Straße«, sprich der afroamerikanischen Community ersetzt (Krims 2000: 95ff.). Die in den drei Songs anklingenden vokalen Narrative markieren, so glaube ich, unterschiedliche Etappen und Schwierigkeiten auf dem Weg zu diesem Subjekt.

Das beginnt mit »Jackin' for Beats« von 1990, einem Song, der unüberhörbar auf das Narrativ des Bad Niggas setzt, und zwar in eben jener militanten Gestalt des aufgebrachten Gangsta-Shouters, wie sie Ice Cube schon als Mitglied bei N.W.A. reformuliert hatte: hohe Lage, helles, stark geräuschhaftes Timbre, aggressiver Gestus, hohes Tempo und erhöhte Lautstärke nah am Schrei, reduzierte Tonhöhenbandbreite zugunsten permanenter Akzentsetzungen, überdeutliche Artikulation – der zu laute, zu starke und zu schwarze Mann zeigt seine stimmlichen Muskeln und reaktiviert damit die alte Angst vor der schwarzen Bestie zu seinen Gunsten. Ein vokales Narrativ, das einen Rap verstärkt, der sich seinerseits als Black Talk und Blackness-Formel in der Tradition des Funk (»Ice Cube will take a funky beat and reshape it«) sowie insgesamt als Gangstafications-Drohung inszeniert: »Jackin' for Beats« als musikalischer Vorposten eines schwarzen Aufstands, vor dem jede Flucht zwecklos ist.

Ganz anders »Down for Whatever« (1993), ein Song, in dem sich Ice Cube parodistisch das Mack-Narrativ aneignet. Hier rappt der desolate, fußwunde Black Dandy nach der verlorenen Schlacht (»Damn. I'm broke. My feet hurt«), eine letzten Endes lächerliche Figur, die sich vom eigenen Gangsta-Pathos beeindruckt zeigt (»Damn, I'm such a G it's pathetic«), über die schlimme Kindheit und den gewalttätigen Vater lamentiert und gleichzeitig den notorischen Schläger Ike (Turner) ihren Helden nennt. Aus dem Aufschrei, dem Cry, wird so aber nur noch ein kriechendes »creep« und die Stimme zieht sich in den Minimalismus zurück. Die überwiegende Zahl der Verse wird mehr gesprochen als gerappt und die spielerischen Tonhöhenschwankungen und anti-metrischen Akzentfolgen des Old-

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

School-Dandys verkommen zu ihren eigenen, fragmentierten Schatten. Trotzdem, oder vielleicht gerade darum, gerät ihm die Titelzeile »Down for Whatever« zum authentischen Bekenntnis: Der Dirty Mack als ausgediente Figur, der die stimmliche Selbstbehauptung nicht mehr gelingen will und die auch sonst nicht viel begreift.

»It Was a Good Day« (1992) schließlich, ein Song, der zeitlich zwischen den beiden anderen Songs entstanden ist und stimmlich weder den Bad Nigga noch den Black Dandy aufgreift. Der Rapper erscheint hier als Zeitzeuge und Chronist, der das Ende der L.A.-Riots im Jahr 1992 reflektiert, während der das Album[24] produziert wurde, und sich erleichtert zeigt über einen Tag ohne Morde, ohne brutale Aktionen der Polizei und ohne Übergriffe afroamerikanischer Banden. Ice Cube konstruiert sich – der eigene Name fällt, wie in so vielen Songs, auch hier – im Laufe des Songs über die genretypische Selbstbehauptung als hedonistischer Frauenheld (»she didn't hesitate, to call Ice Cube the top gun«), der nach dem Ende des Aufruhrs schnell wieder zur Tagesordnung übergeht. Allerdings erschrickt er am Ende selbst über die gefällige Banalität der eigenen Gedankenflüge: »Hey wait, wait a minute/Pooh/Stop the shit/What the fuck am I thinking about?«, endet der Song vieldeutig mit einem gesprochenen Nachsatz. Bis dahin ist weder dem angenehmen und geräuscharmen Mittellage-Klang noch dem ruhigen Fluss des moderaten Off-Beat-Flows in irgendeiner Weise anzuhören, ob sich hier jemand über Basketballergebnisse oder die aus den Fugen geratene Welt auslässt. Ich meine, dass der Song dadurch ein paradoxes vokales Narrativ produziert: Einerseits eine Stimme, die das Abgleiten ins Gefällige in dem Maße selbst vollzieht, wie sie den Rückzug ins Private mitmacht; eine sedierte Plauderstimme, die, wenn sie am Ende wie aus einem Tagtraum auffährt, ihre harmlosen Gedankenspielereien erschrocken einstellt, obwohl es darin vielleicht nur um den nachvollziehbaren Wert der kleinen Freuden angesichts der Katastrophe ging. Aber hat sich nicht andererseits der symbolische Aufstand qua Stimme tatsächlich erledigt, steht nicht das Narrativ des rebellischen Bad Niggas insgesamt zur Disposition, wo sich angesichts des realen Aufstands seine reale Machtlosigkeit herausstellt? Eine Frage, die »It Was a Good Day« zumindest aufwirft, was den Song innerhalb des Albums zum Solitär macht neben anderen, die relativ ungebrochen in der Tradition von »Jackin' for Beats« auf das Gangsta-Narrativ setzen (z.B. der Titelsong »The Predator«) oder aber aus der Perspektive von Pimp-Figuren sprechen (»Dirty Mack«).

24 Vgl. Ice Cube: *The Predator*, 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literatur

Abbott, Lynn/Seroff, Doug (2007). *Ragged but Right: Black Traveling Shows, Coon Songs, and the Dark Pathway to Blues And Jazz.* Mississippi: University Press of Mississippi.

Beans, Annemarie/James V. Hatch/Brooks McNamara (Hg.) (1996). *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy.* Hanover: Wesleyan University Press.

Best, Steven/Douglas Kellner (1999). »Rap, Black Rage, and Racial Difference.« In: *Enculturation*. Jg. 2, H. 1. Online unter: http://enculturation.gmu.edu/2_2/best-kellner.html (Zugriff: 28.07.2008).

Bielefeldt, Christian (2006). »Hip Hop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme.« In: *Cut & Paste. Schnittmuster populärer Musik*. Hg. von Thomas Phleps und Dietrich Helms (= *Beiträge zur Popularmusikforschung* Bd. 34). Bielefeld: transcript, S. 135-152.

Bielefeldt, Christian (2008). »Voices of Prince. Zur Popstimme.« In: *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Hg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Grossmann. Bielefeld: transcript, S. 201-219.

Brown, Cecil (2003). *Stagolee Shot Billy*. Cambridge: Harvard University Press.

Cothern, Leah Kathleen (1990). *The Coon Song: A Study of American Music, Entertainment, and Racism*. Eugene: Oregon State University Press.

Bogle, Donald (1995). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York: Continuum.

Frith, Simon (1998). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: University Press, 2. Auflage (1. Auflage 1996).

Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Hörner, Fernand (2008). *Die Behauptung des Dandys. Eine Archäologie*. Bielefeld: transcript.

Judy, Richard A.T. (2006). »On the Question of Nigga Authenticity.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 105-118.

Keyes, Cheryl L. (2006). »Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.« In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 265-276.

Krims, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Leibnitz, Kimiko (2007). »Die ›bitch‹ als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. von Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süß. Bielefeld: transcript, S.157-170.

Lister, Linda (2001). »Divafication: The Deification of Modern Female Pop Stars.« In: *Popular Music and Society*. Jg. 25, H. 3 & 4, S. 1-10.

Lüdtke, Solveig (2006). *Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexte*. Berlin u.a.: LIT-Verlag.

Middleton, Richard (2003). »Singing.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. 2: Performance and Production*. Hg. von John Shepherd. London: Continuum, S. 164-168.

Neal, Mark Anthony (2006). »No Time for Fake Niggas: Hip Hop and the Authenticity Debates.« In: *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. Hg. von Murray Forman und Mark Anthony Neal. New York u.a.: Routledge, S. 57-61.

Pfleiderer, Martin (2009). »Stimmen populärer Musik. Vokale Gestaltungsmittel und Aspekte der Rezeption.« In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2009. Hg. von Rolf Bader und Friedrich Geiger. Frankfurt: Peter Lang (in Druck).

Pilgrim, David (2000). »The Nat Caricature.« In: *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia*, o. S.. Online unter: http://www.ferris.edu/jimcrow/nat (Zugriff: 10.8.2008).

Ramsey, Guthrie P. Jr. (2003). *Race Music. Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press.

Roberts, John W. (1989). *From Trickster to Badman. The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Salem, James M. (o.J). »African American Songwriters and Performers in the Coon Song Era: Black Innovation and American Popular Music.« In: *The Columbia Journal of American Studies*. Online unter: http://www.columbia.edu/cu/cjas/salem1.html (Zugriff: 10.8.2008).

Samuels, David (1991). »The Rap on Rap.« In: *New Republic* vom 11. November, S. 25.

Smith, Charles H. (1893). »Have Negroes Too Much Liberty?.« In: *Forum*. Jg. 16, H. 10, S.181.

Strube, Miriam (2007). »Flippin da script: Supa Sistas und Rap Musik.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. von Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süß. Bielefeld: transcript, S.139-156.

Tagg, Philip (2001). *Music analysis for »non-musos.« Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification*, Paper

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

for Conference on Popular Music Analysis, University of Cardiff, 17. 11. Online unter: http://www.tagg.org/articles/xpdfs/cardiff01.pdf (Zugriff: 22.11.2008).

Toll, Robert C. (1977). *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. London: Oxford University Press.

Winston, George T. (1901). »The Relations of the Whites to the Negroes.« In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Jg. 17 (Juli), S. 108-109.

Zizek, Slavoj (1996). »I hear you with my eyes, or the invisible master.« In: *Gaze and Voice as Love Objects*. Hg. von Renata Salecl und Slavoj Zizek. Durham und London: Duke University, S. 90-126.

Tonträger

Beastie Boys (1987). *Fight for Your Right*. CBS, CBS 650418 7.

Blow, Kurtis (1980). *The Breaks*. Mercury, MDS 4010.

Boogie Down Productions (2008). »Stop the Violence.« Auf: *Criminal Minded*. Traffic Entertainment Group, TEG-76531-2.

Busta Rhymes (1996). *Woo Hah! Got You All in Check*. Electra, EKR 220 CD.

Calloway, Cab (2006). »A New Moon and an Old Serenade.« Auf: *New York 1938-1939, Vol. C.* JSP Records, JSPCD 914.

Calloway, Cab (1994). »Minnie the Moocher.« Auf: *Cab Calloway And His Orchestra: Hi-De-Hi-De-Ho*. BMG Ariola, 74321 18524 2.

De La Soul (1989). *Me Myself and I*. Tommy Boy Music, TBC 7926 SR.

Gang Starr (1991). *Lovesick*. Cooltempo, COOL 234.

Grandmaster Flash & The Furious Five (1982). *The Message*. Teldec, 6.13611.

Hurt, John (1928). »Stack O Lee.« Auf: *Avalon Blues: The Complete 1928 Okeh Recordings.* Legacy, CK 64986.

Ice Cube (2003). »Jackin' for Beats.« Auf: *Ice Cube – AmeriKKKa's Most Wanted*. Priority Records, 7243 5 37601 1 3 (Original: 1990).

Ice Cube (1992). *It Was a Good Day*. Priority Records, PVL 53817.

Ice Cube (1993). »Down for Whatever.« Auf: *Lethal Injection*, Priority Records, P2 53876.

Ice-T (1988). *I'm Your Pusher*. Sire Records Company, 0-21026.

Ice-T (1991). *Original Gangster*. Sire Records Company, 0-40104.

KRS-One und Marley Marl (2007). *Hip Hop Lives*. Koch Records, KOC-CD 4105.

Lil' Jon & The East Side Boyz (2003). *Get Low*. TVT Records, TV-2376-2P.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

LL Cool J (1997). *Phenomenon*. Def Jam Recordings, Def 109-1.
Markham, Pigmeat (1968). *Here Comes the Judge*, Chess, 2049.
Mase (2004). *Welcome Back.* Bad Boy Entertainment, B0003354-11.
Miller, Emmett (1996). »Lovesick Blues.« Auf: *Emmett Miller. The Minstrel Man From Georgia*. Columbia Records, CK 66999.
N.W.A. (2002). »Fuck tha Police.« Auf: *Straight Outta Compton*. Priority Records, 7243 5 37936 1 6 (Remastered Album, Original: 1988).
Public Enemy (1988). »Prophets of Rage.« Auf: *Don't Believe the Hype/Prophets of Rage*. Death Row Records, 44-07846.
Run DMC (1986). *Walk this Way*. Profile Records, PRO-5112.
Snoop Dogg (1993). *Gin and Juice*. Death Row Records, A8316CD.
Williams, Bert (2004). »The Phrenologic Coon.« Auf: *Bert Williams. The Early Years.* Archeophone, ARCH 5004.
Williams, Bert (2004a). »The Mississippi Stoker.« Auf: *Bert Williams. The Early Years.* Archeophone, ARCH 5004.
Wu-Tang Clan (1993). »Shame on a Nigga.« Auf: *Wu-Tang Clan – Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*. BMG, BG2 66336.

Abbildungen

Abbildung 1: Umschlagbild der Notenausgabe von Washingtons »Zip Coon« (1834). In: Toll, Robert C. (1977). *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. London: Oxford University Press, S. 137.

Abbildung 2: Umschlagbild des Sheet-Music-Drucks »Coon Coon Coon« (1901) mit der Abbildung des Blackface-Darstellers Lew Docksteader. Quelle: Sheet Music Collection. The John Hay Library Repository, Brown University Library 02912 Digital ID.

Abbildung 3: Illustration mit Brute-Karikaturen. Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

Abbildung 4: Cartoon mit Brute-Karikatur. Quelle: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia, Ferris State University, Big Rapids, Michigan, USA.

https://doi.org/10.14361/9783839409985-003 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND