

### Vom Boasting-Blues zum Angeber-Rap

Zur Tradition und Aktualität eines verbalen Rituals in der afro-amerikanischen Musik

"Rap music is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America. Rap music is a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music" (Rose 1994, S. 2). Die in einer solchen Beschreibung betonte kulturhistorische und soziale Komponente dieser Form schwarzer Vokalmusik beinhaltet u.a., daß derartige "Rap tales" meist in der für die schwarze Oral-Tradition merkmalsbildenden Sprache Black American English (BAE) vorgetragen werden. Darüber hinaus zeigt sich die tiefe Verwurzelung der Poesie des Raps in der afro-amerikanischen Kultur auch durch die Vorliebe für thematische Bezüge auf schwarze kulturelle Stereotypen und Rituale, auf Film-, Video- und Fernsehcharaktere, auf exponierte farbige Persönlichkeiten, seien es Bürgerrechtler, Freiheitskämpfer, Sportler usw., sowie auf die Geschichte der Schwarzen in Amerika. Eine Vielzahl stilistischer und thematischer Elemente, welche in den Geschichten, den Ideen und Gedankengängen der Rap-Texte zutage treten, ist eng verwoben mit tradierten schwarzen Erzählformen wie dem Toast und dem Blues. Es war David Toop, der als erster in der populärwissenschaftlichen Musikliteratur hierauf hinwies und in "Rap Attack" auch entsprechende Belege für diese These beibrachte.

Neben den spezifischen Vokabularen, den grammatikalischen Besonderheiten sowie den charakteristischen Betonungs- und Ausspracheregeln, sind es insbesondere bestimmte für den schwarzen Sprachgebrauch charakteristische verbale Verhaltensweisen, die BAE als wirklich eigenständige Sprache auszeichnen: Techniken verbaler Manipulation, wie *Rappin'*, *Shuckin'* und *Whuppin'*, und Formen verbaler Herausforderung, wie *Signifyin'*, *Toastin'* und *Playin' the dozens*, sind sprachliche Mittel, die vornehmlich mit der Feststellung von sozialen Rollen bzw. sozialem Status zu tun haben. Sprachliches Verhalten, das sich als erfolgreich bei der Beeinflussung und Kontrolle von Alltagssituationen

bzw. anderen Personen erwiesen hat, genießt in der schwarzen Gesellschaft eine außerordentlich hohe Wertschätzung. Die Funktion der in diesem Zusammenhang relevanten Kommunikationsformen ist entweder expressiv oder expressiv und direktiv zugleich (vgl. Kochman 1972, S. 263f). Dies bedeutet, daß Sprache dazu verwendet wird, die Persönlichkeit des Sprechers möglichst vorteilhaft darzustellen, Selbstbehauptungswillen zu demonstrieren oder bestimmte Gefühlsregungen beim Gegenüber zu erzeugen. Ziel ist es dabei häufig, den Angesprochenen dazu zu bewegen, etwas aufzugeben oder etwas zu tun, was dem Redner zum Vorteil gereicht.

Indem ein Schwarzer "Style" und verbale Macht demonstriert – durch *Rappin'*, *Woofin'*, *Soundin'* und *Running it down* – entwickelt und etabliert er im Großstadtghetto seine Persönlichkeit. Durch *Shuckin'* und *Coppin' a plea* zeigt er seinen Respekt vor Macht und Stärke. Durch *Jivin'*, *Signifyin'* und *Playin' the dozens* sorgt er für Aufregung und stachelt verbale Wettstreite an. Alle diese Mittel sollen es ihm ermöglichen, seine Umgebung, d.h. Menschen wie Situationen, zu kontrollieren und zu manipulieren, um so zu einem konkreten Vorteil oder zu höherem sozialen Ansehen zu gelangen. Es sind gerade diese Formen verbaler Kunst(-fertigkeit), die das auszeichnen, was ich als schwarzes System verbaler Interaktionen bezeichnen möchte. Dessen Widerspiegelung sowohl in der kontemporären Rap-Music als auch bei den Bluespoeten (vgl. Hoffmann 1994), ist der deutlichste Beleg für die Nähe dieser beiden Formen afro-amerikanischer Vokalmusik. Die Auffassung, Rap-Music gehöre zum Blues-Genre, findet hierin ihren Ursprung und ihre wissenschaftliche Grundlage. "Rap is the blues of the twenty-first century." (Spencer 1991, S. V)

Wesentlich für die Darstellungen der Rapper, genau wie für die der Bluespoeten, ist ihr inhaltlicher und ästhetischer, durch die besonderen Gestaltungsmittel des BAE herausgestellter Bezug zur Realität der schwarzen Gesellschaft. Durch diese "shared knowledge" (vgl. Claudia Mitchell-Kernan: "Signifying, loud-talking and marking", in Kochman 1972, S. 326f) ergibt sich die von Hoffmann (1994, S. 34) betonte Klammer zwischen Interpret und Zuhörerschaft. Erst auf ihrer Grundlage ist eine angemessene Rezeption und Interpretation von Texten afro-amerikanischer Vokalmusik möglich. Zu welch eklatanten Fehldeutungen die Unkenntnis gan-

zer Generationen von sogenannten Bluesexperten bezüglich der spezifischen poetischen Mittel des BAE und hinsichtlich der Lebenswelt des jeweiligen Sängers geführt hat, ist mittlerweile hinlänglich dokumentiert (z.B. Dauer/Hoffmann 1987ff oder Gissing 1986). 15 Jahre Rap-Rezeption weisen leider viele Belege für eine entsprechende Tendenz auf. Wem weder die historische Dimension verbaler Rituale noch ihre tiefe Verwurzelung in der schwarzen Alltagskultur geläufig ist, dem fällt es schwer, ausgiebig ausgeschmücktes Angeben und Prahlens als eine Form oraler Kunst anzusehen.

Das wirkungsvolle Zur-Schau-Stellen sexueller oder finanzieller Potenz findet sich bereits im Blues so eindrucksvoll, daß es zur Ausbildung einer eigenen Kategorie, der des *Boasting-Blues* führte. Beim *Rappin'* – einer Form der verbalen Manipulation, bei der es in einer Vielzahl von Fällen darum geht, dem Gegenüber (einer Frau oder einem Mann) sexuelle Avancen zu machen oder davon zu berichten – ist Prahlerei ein gängiges Mittel. Das gilt sowohl für das Verhalten im Alltag, als auch für die in der afro-amerikanischen Vokalmusik exemplarisch ausgeführten Raps:

I'm a steady rollin' man I roll both night and day. I'm a steady rollin' man, Hoo-hm, I roll both night and day.	When it comes to sex, you know my motto Yes I can, can. I work hard for my money 5-6-7 days a week.
(Robert Johnson, 1936: "I'm A Steady Rollin' Man", zit.n. Gissing 1986, S. 95)	(Vaughn Alford, 1993: "F--k That M----f--king Bulls--t", er- schienen auf Atlantic 7567-92230-2)

Der "steady rollin' man", ein Begriff des *Double Talk* (vgl. Hoffmann 1994, S. 50), der einen unermüdlichen Liebhaber impliziert, ist noch ein recht einfach zu durchschauendes Beispiel für kodierte Kommunikation. Demgegenüber gehört schon eine genaue Kenntnis des entsprechenden Vokabulars dazu, um den Wels in Big Jack Johnson's "Catfish Blues" als außerordentliches Stärkesymbol der schwarzen Poesie zu identifizieren (Dauer/Hoffmann, in *Jazzthetik* 12/1987, S. 32).

Das Angeben mit der eigenen Kraft und Stärke erfolgt bei den Bluespoeten sehr häufig unter Zuhilfenahme solcher charakteristischer Bilder. Die zahlreichen Blues-Metaphern entstammen in ihrer

Mehrzahl der Welt der Natur oder der Technik. Die Vorliebe für derartige Umschreibungen ist bis heute nicht verlorengegangen. So ist es nicht verwunderlich, wenn sich auch die Rapper in ihren Texten dieses rhetorischen Mittels bedienen. Eine Gegenüberstellung des Boasting-Blues "Three Hundred Pounds" von Howlin' Wolf und des Rap-Songs "Mr. Big Stuff" der Gruppe Heavy D. And The Boyz demonstriert diese Kontinuität auf eindrucksvolle Weise:

Well all you girls Sad days are gone; You don't have to worry, You can have your fun. Take me, baby, for your li'l boy; You're getting three hundred pounds, Of heavenly joy. This is it, this is it, Look what you git!	I'm a fly girl lover and a woman pleaser Girls say, "Heavy, let me squeeze ya" An incredible, overweight, huggable Prince of poetry That's why I'm so lovable I got the knack to keep the fly girls shovin' Two hundred and sixty pounds of good lovin' They all want me MC Heavy The more of the beef The more there is to squeeze Got the juice to get loose Make ya all get up You want to swing? Give me a ring Heavy D Your Mr. Big Stuff! (Joe Broussard, Ralph Williams, Carol Washington: "Mr. Big Stuff", zit.n. Adler/Beckman 1991, S. 182)
(Howlin' Wolf: "Three Hundred Pounds", erschienen auf Chess 1870)	

Auf gleiche Weise beginnt Kool G Rap in "Talk Like Sex" (Stanley 1992, S. 182) die Darlegung seiner sexuellen Qualitäten:

For the ladies, one hundred and ninety-five pounds of beef ...

Die Verwendung von Bildern aus der Natur ist nicht nur bei den Bluespoeten, wie Big Jack Johnson gängiges Mittel zur Ausgestaltung einer inhaltlichen Aussage. Die von William R. Ferris zu Beginn der siebziger Jahre im Mississippi Delta durchgeführten Feldforschungen belegen, daß der Gebrauch von aus der Tierwelt entlehnten Metaphern und Symbolen zum festen verbalen Reper-

toire der Schwarzen quer durch alle Altersgruppen gehört. Wenn dabei Schweine, Kühe und Katzen auftauchen, dann zeigt dies nur, wie eng die Verbindung zwischen ländlicher Lebenswelt und der Verwendung sprachlicher Mittel ist.

You go to Vicksburg and call my name,  
The women starts to falling like showers of rain.  
The cows and hogs all need it for the cats and hay,  
And the womens gitting glad 'cause it's Sonny Boy's pay day.  
(Big Jack Johnson: "Catfish Blues", zit.n. Ferris 1974, S. 79)

Weitaus weniger zurückhaltend als Big Jack Johnson im "Catfish Blues" ist der Bluessänger Big Bill, wenn es darum geht, mittels eines geeigneten Tierbildes mit seiner sexuellen Potenz zu prahlen:

Babe, your bull got a horn, mama,  
As long as your right arm.  
Lord, if you play with my horn, baby,  
Make you brake up your happy home.  
(Big Bill: "Bull Cow Blues", zit.n. Taft 1983, S. 22)

Die kontemporäre Rap-Musik als poetisch-musikalische Ausdrucksform der zunächst in den Schwarzenghettos der amerikanischen Großstädte entstandenen HipHop-Kultur bezieht sich bei der Herstellung metaphorischer Bezüge in der Hauptsache auf eben diese urbane Umwelt, so daß es nicht verwunderlich ist, wenn Tierbilder hier nur eine randständige Rolle spielen. Eines der seltenen Beispiele stammt aus dem "CC Crew Rap" der gleichnamigen Gruppe:

I float like a butterfly, sting like a bee,  
There ain't no motherfucker that can rap like me.  
(zit.n. Toop 1992, S. 39)

Gleichzeitig kann vorstehender Textausschnitt auch als ein Beleg für eine allgemein zu beobachtende Tendenz im Angeber-Rap dienen, die so im Boasting-Blues nicht anzutreffen ist. Ein besonders geeignetes Mittel, die eigene Einzigartigkeit eindrucksvoll herauszustellen, scheint in der Anpreisung der eigenen, außergewöhnlich ausgeprägten verbalen Kunstfertigkeit zu liegen – bezogen auf das, was ich einleitend als schwarzes System verbaler Interaktion bezeichnet habe. Die außerordentlich hohe Wertschätzung, die eine solche Demonstration innerhalb der schwar-

zen Zuhörerschaft genießt, wird in den Texten der Rap-Music viel direkter angestrebt, ausgesprochen und ausgenutzt als im traditionellen Blues (Dauer/Hoffmann, Jazzthetik, 2/1988, S. 37ff).

Für einen Rapper, der die Anerkennung seiner schwarzen Fans erwerben bzw. erhalten will, ist es fast zwingend notwendig, sich selbst als den Größten seiner Zunft anzupreisen. Geschieht dies dann auch noch, wie im nachstehend zitierten Fall, durch eindrucksvolle Verwendung der entsprechenden sprachlichen Mittel – neben den für das BAE allgemein typischen Ausdrucksmitteln sind dies hier insbesondere für die HipHop-Kultur spezifische Vokabeln, Bilder und Redewendungen – so dürfte sein Anliegen von Erfolg gekrönt sein (weitere Beispiele und Anmerkungen finden sich bei Spencer 1991, S. 56f):

A lot of M.C.'s today really know how to please  
But I gave birth to most of them M.C.'s  
So when it comes around to the month of May  
Send me your royalty check for Mother's Day  
Because, yo, ya know, ya can't deal with this  
I'm Shante, the microphone grand mistress  
I pioneered like Lola Falana  
With a name that stands big like Madonna  
Speaking of Madonna, some girls on the mike  
Rap like virgins and get real tight  
But I get loose with the rhymes I produce  
That's why I'm queen of the crew with the juice  
... Me, the S-h-a-n-t-e  
Good lookin', never taken' female M.C.  
I'm five foot four, maybe a little bigger  
Brown skin complexion with the super figure  
yes, the super female that's called Shante  
And like Hurricane Annie I'll blow you away  
Whenever I'm in a battle, yo  
I don't play  
So best go your way  
An' have a nice day.

(Antonio Hardy, Marlon Williams: "Have a Nice Day",  
zit.n. Stanley 1992, S. 284f)

Daß die Rapperin Roxanne Shante gegen Ende des hier zitierten Textabschnitts auch noch ihr attraktives Äußeres als Kapital ins Spiel bringt, zudem unter Verwendung der für die Interpretation schwarzer Poesie so wichtigen Kategorie Hautfarbe (vgl. Hoffmann 1994, S. 38ff), entspricht der gängigen Praxis ihrer männlichen Kollegen und ist im Boasting ein gern genutztes Mittel.

Das *Toastin'*, der Vortrag häufig sehr langer, gereimter Erzählgedichte "full of braggadocio about his masculinity, sexuality, fighting ability, and general badness" (Smitherman 1977, S.157), beinhaltet quasi schon per definitionem ausgiebiges Prahlen. Diese bereits sehr alte Erzähltradition (vgl. ebenda u. Toop 1992, S. 40ff.) beeinflusst denn auch die Boasting-Praxis der kontemporären Rap-Interpreten. Hank, eines der Mitglieder der Gruppe "Sugarhill Gang", führt in "Rappers Delight" sehr illustrativ und mit durchaus ironischem Unterton die Geschichte seiner Begegnung mit einem weiblichen Pressevertreter aus. Hier wird die Verbindung zwischen verbaler Kunstfertigkeit und sexuellem Erfolg betont, die ja einen Hauptaspekt beim Rappin' darstellt. Zudem beweist gerade die kommerzielle Erfolgsstory der Rap-Music, die mit der Sugarhill Gang begann, wie eng auch die Verknüpfung zur finanziellen Potenz ist bzw. sein kann. In beiderlei Hinsicht dienen erfolgreiche Rapper der black community auch als role models.

I was coming home late one dark afternoon  
 Reporter stopped me for an interview  
 She said she's heard stories and she's heard fables  
 That I'm vicious on the mike and the turntable  
 This young reporter I did adore  
 So I was rocking to my rhyme like I never did before  
 She said damn fly guy I'm in love with you  
 The Casanova legend must have been true  
 I said by the way, baby, what's your name  
 She said I go by the name of Lois Lane  
 She said you can be my boyfriend, you surely can  
 Just let me first quit my boyfriend called Superman.  
 (zit.n. Spencer 1991, S. 32f)

Ein anderer Fundus, aus dem Bluespoeten und Rapper reichlich schöpfen, wenn es um Angeberei und Imponiergehabe geht, ist der Bereich der Technik (vgl. Hoffmann 1994, S. 43). Geelgetete

Mittel zur positiven Selbstdarstellung sind neben den bekannten Statussymbolen wie Auto, Waffe, Jacht und Privatjet auch Kleidung und Accessoires. Ende der achtziger Jahre war hierbei besonders die Zur-Schaustellung von prunkvollem Goldschmuck signifikant (vgl. z.B. die Abbildungen in Adler / Beckman 1991, S. 38, 42, 50 und 56). Auf die Spitze getrieben wurde dieser Trend "von Eric B. & Rakim mit ihren kolossalen, tellergroßen Goldketten und persönlich für sie angefertigten Goldjacken mit ihren Namen" (Toop 1992, S. 218). Sozialer Status verbindet sich auch mit Markennamen. Sie werden ganz ungeniert als Symbole für Geld, Macht und Erfolg in vielen Rap-Songs präsentiert. Beispiele hierfür finden sich bei Stanley (1992, S. 277 und 218) oder im Titel "Roxanne, Roxanne" der Gruppe UTFO:

Man, she was walking down the street so I said, "Hello!  
 I'm Kangol from UTFO."  
 She said "So?", I said "So!", Baby, don't you know,  
 I can sing, rap, dance in just one show."  
 'Cause I'm Kangol, Mister Sophisticator,  
 Star sign, ain' nobody greater.  
 From beginnin to end an' to beginnin,  
 I never loose 'cause I'm all about winnin.  
 (zit.n. Adler / Beckman 1991, S. 36, korrigierte Niederschrift)

Kangol ist eine bevorzugte Hutmarke in der HipHop-Kultur (Fab 5 Freddy 1992, S. 38). Sie wurde zum Markenzeichen des Rappers LL Cool J (Abbildung in Adler / Beckman 1991, S. 42) und sogar zum Namensgeber eines Rappers von UTFO.

Eine angemessene Bewertung von "Roxanne, Roxanne" ist nur dem möglich, der um die Tradition verbalen Wettstreitens in der afro-amerikanischen Kultur weiß. In dem Stück wird geschildert, wie ein Mädchen namens Roxanne die Avancen der drei Bandmitglieder zurückweist. Deshalb wird sie im Nachhinein als hochnäsiger bezeichnet. Im Gegensatz zu Günther Jacob (1993) bin ich nicht der Auffassung, daß es sich hierbei um einen sexistischen Text handelt. Im Gegenteil, die Darstellung der einzelnen Rappings ist sehr überzogen und legt somit humoristische Hintergedanken seitens des hinter UTFO stehenden Produktionsteams Full Force nahe. Darüber hinaus weist der Text deutliche Merkmale dafür auf, daß er vor dem Hintergrund der tradierten schwarzen Sprachpraxis des Austauschs ritualisierter Beleidigungen zu be-

trachten ist (vgl. William Labov: "Rules for ritual insults" in Kochman 1972, S. 265-314). Bezeichnenderweise beinhaltet dieses Stück auch verbale Angriffe in Form der *Dirty Dozens*.

"Roxanne, Roxanne" war der Beginn eines Sounding, welches als Medium die Schallplatte benutzte. Ein *Sound* ist eine ritualisierte Beleidigung und wird als solche mit einem Sound beantwortet. Hierdurch entstehen bei derartigen verbalen Wettstreiten an der Straßenecke längere Sequenzen, bei denen der Angriff und die jeweilige Entgegnung Aussagen ähnlichen Inhalts, Aufbaus und ähnlicher Funktion enthalten. Genau dieses entscheidende Definitionsmerkmal wurde von den beteiligten Interpreten und Plattenfirmen übernommen. Der Reigen der Antwortsongs zu "Roxanne, Roxanne" begann mit "Roxanne's Revenge" von Roxanne Shante. Zur gleichen Zeit bastelten Full Force (deren Einschätzung des Rap-Publikums offensichtlich schon zur Zeit der UTFO-Produktion dazu geführt hat, an eine gewinnbringende Aufnahme einer weiblichen Antwort zu denken) bereits an "The Real Roxanne" mit Joanne Martinez. Diese Sounds zogen weitere Sounds nach sich. Es folgten "Roxanne's a Virgin", "Roxanne's a Man", "Roxanne's Little Sister", "Ice Roxanne" und "Roxanne's Doctor", bis schließlich mit "No More Roxanne" das Ende dieses verbalen Schlagabtauschs erreicht war.

Auch nach dem Abklingen des "Roxanne, Roxanne"-Syndroms bleibt es eine gepflegte Tradition der Rapper, tatsächliche oder vorgebliche Meinungsverschiedenheiten öffentlich in wahren Rap-Schlachten auszutragen. Dies hat nichts mit *Dissing* (von: "disrespect") zu tun, auch wenn es häufig von selbsternannten Rap-Experten so bezeichnet wird. Im Falle von "Roxanne, Roxanne" wird zudem durch die musikalische Gestaltung die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf bestimmte Textpassagen gelenkt. Eine eingehende Analyse zeigt, daß dies u.a. gerade die Abschnitte sind, die man vor dem Hintergrund des bisher Gesagten als besonders kunstvoll ausgeführtes Boasting bezeichnen würde. Die Rappings in "Roxanne, Roxanne" werden von einem Drumcomputer in Form ein- oder zweitaktiger Rhythmuspatterns mit Bassdrum, Snare und HiHat begleitet. In den erwähnten Passagen erscheint der Sprechgesang dann aber plötzlich völlig unbegleitet oder nur von der HiHat unterstützt.

Eine weitere Textstelle in "Roxanne, Roxanne", die durch eine derartige Heraushebung besonderes Gewicht verliehen bekommt, ist deshalb besonders erwähnenswert, weil der Rapper hier die sprachlichen Ebene wechselt. Dieses Gestaltungsmittel nennt man *Code Switching*, ein bereits bei den Bluespoeten beliebtes rhetorisches Stilmittel (vgl. Dauer/Hoffmann, *Jazzthetik* 2/1988, S. 42). Die Besonderheit des nachstehenden Textabschnittes besteht darin, daß der Rapper nicht nur die Ebene des BAE in Richtung Standard-English verläßt, sondern daß er sich auf eine selbst für solche Sprachartisten ungewöhnliche fachsprachliche Ebene begibt. Das ironische Element dieses Rappings, welches eine solche Aneinanderreihung medizinischer Termini unterstreicht, tritt sehr deutlich zu Tage.

Dermatology is treatment of the skin  
If infected and you see me I'm your number one in  
There's anaesthesiology, ophthalmology, internal medicine and plastic surgery  
Orthopedic surgery and pathology, a disease caused by the change of the body.  
(zit.n. Stanley 1992, S.379)

Eine andere Form der verbalen Herausforderung beinhaltet neben ausgiebigem Prahlen oft auch eine drohende Attitüde seitens des Vortragenden. Sie wird *Woofing* genannt. Charakteristische Beispiele finden sich etwa bei den weiblichen Rappern von Salt 'n' Pepa, die jeder Herausforderin ganz unverblümt androhen: Wir rappen so gut, daß "I'll Take Your Man" (Stanley 1992, S. 276ff.). Ähnlich droht der Blues-Sänger Big Bill in "Keep Your Hands Off Her": "Because the day I catch you with her; Boy, that's the day you're going to die" (Taft 1983, S. 23). Mittels *Woofing* macht sich Prince in "My Name Is Prince" (erschienen auf Warner 9 450372) schließlich zum Schreckgespenst aller Teenagereltern:

My name is Prince and I am funky  
My name is Prince - the one and only  
I did not come to funk around  
'Til I get your daughter I won't leave this town.

## Literaturhinweise

- Adler, B. u. Beckman, Janette: Rap, London 1991.
- Dauer, Alfons M. u. Hoffmann, Bernd: Blues in Geschichte und Gegenwart, 15 Folgen in Jazzthetik 11, 12/1987; 1-12/1988; 1/1989, Münster.
- Fab 5 Freddy (Braithwaite, Fred): Fresh Fly Flavor, Stamford 1992.
- Ferris, William R.: Black Prose Narrative from the Mississippi Delta, in Jazzforschung 6/7, Graz 1974/75.
- Gissing, Werner: Mississippi Delta Blues, Graz 1986.
- Hoffmann, Bernd: Zur Tradition poetischer Strukturen in Blues- und Rap-Music, in Beiträge zur Populärmusikforschung 14, Baden-Baden 1994.
- Jacob, Günther: Agit-Pop, Berlin 1993.
- Kochman, Thomas (Hg.): Rappin' and Stylin' out, Urbana 1972.
- Rose, Tricia: Black Noise, Hanover (New England) 1994.
- Smitherman, Geneva: Talkin' and Testifyin', Boston 1977.
- Spencer, Jon Michael (Hg.): The Emergency of Black and the Emergence of Rap, Durham 1991.
- Spencer, Jon Michael (Hg.): From Blues to Rap, Durham 1992.
- Stanley, Lawrence A. (Hg.): Rap, The Lyrics, New York 1992.
- Taft, Michael: Blues Lyric Poetry, New York 1983.
- Toop, David: Rap Attack, St. Andrä-Wördern 1992.