

Zur Tradition poetischer Strukturen in Blues- und Rap-Music

Als poetischer und musikalischer Formkreis schwarzer weltlicher Volksmusik gehört der Blues seit knapp einhundert Jahren zu den wenigen populären Konstanten afro-amerikanischer Musik des 20. Jahrhunderts. Die Geschichte seiner Transkulturation stellt den Blues, als "basic function a music of social commentary" (Dillard 1977, 75) oder "social expression" (Charters 1967, 15) in eine Reihe mit dem puertorikanischen Pleña, dem Bamboula auf Martinique, dem Pinyque auf Haiti, dem Joropo in Venezuela, dem Mento auf Jamaica, dem Son auf Kuba und dem Calypso auf Trinidad (Dauer 1961, 52). Gemeinsames ästhetisches Kennzeichen dieser vokalen Volksmusikformen ist die Darstellung erlebter Geschichte und Geschichten durch die Sängerin, respektive den Sänger; es ist die Realität, "based in universal human experience or at least one that was relevant to singer and audience", wie dies Evans (1973, 15) für den Early Folk Blues beispielhaft beschreibt.

Aus historischer Sicht wird diese Klammer zwischen Interpret und Zuhörerschaft deutlich, sie wird präsentiert in einer meist kodierten Sprache – dem Black American English – und bietet auch unter dem Einfluß massenmedialer Vermarktung und Rezeption des Blues genügend Spielraum für neue Formen vokaler Volksmusik, wie dem Rhythm and Blues. Vor allem wird die Sprachtradition des Black American English zur idiomatischen Brücke zwischen Early Folk Blues und der aktuellen Rap-Music (Hoffmann 1993). Die außermusikalische Bedeutung des Gattungsbegriffs "blues" läßt sich als Bezeichnung für eine wenig angenehme Lage und eine traurige Gemütsverfassung seit einigen Jahrhunderten im kontinentalen englischen Sprachgebrauch nachweisen. Das Kürzel "blues" wird auf die Wortkombination "the blue devils" zurückgeführt. Interessant sind in diesem Zusammenhang die recht unterschiedlichen Bedeutungen des Adjektivs "blue": verwirrt, betroffen, düster, finster, schwermütig, niedergeschlagen, traurig, treu, beständig. Das Lexicon of Black English assoziiert das Adjektiv blue "with sex. ... The homophony of the words must have had,

at any rate some influence in making the name for the musical type familiar to non-Black speakers of American English" (Dillard 1977, 74). Eine in der afro-amerikanischen Musik parallele Übertragung vermutet Dauer (1993, 42) bei der "Fremdbelegung", ja Stigmatisierung des Wortes Jazz.

Mit der Darstellung der vokalen Bluesformen-Typologie nach Dauer (siehe u.a. 1979, 9ff; 1983; 1987) wird ein standardisiertes Verfahren zur Beschreibung poetischer, melodischer und harmonischer Elemente verwendet, das über gattungsimmanente Grenzen hinweg historische und aktuelle Bluesaufnahmen miteinander vergleichen läßt. Der Vorwurf Keils (1966, 36ff) an die traditionelle amerikanische Bluesforschung bezüglich einer Orientierung am historischen Material und der Negierung zeitgenössischer Bluesdokumentation des Urban Blues fällt somit weg.

Die Sprache, in der Vokalformen des Genres vorgetragen werden, verwendet neben dem Black American English (im folgenden BAE), das weitgehend auf die schwarze ländliche, sowie großstädtisch ghettoisierte Unterschicht beschränkt ist, nur wenige Elemente des Standard American English. Das BAE, als eigene afro-amerikanische Sprache offiziell spät anerkannt, weist zum Teil starke Afrikanismen auf, die vor allem in grammatikalischen Bereichen zu finden sind. Die im schwarzen Sprachverhalten typischen Akzentuierungen finden sich in einer Vielzahl von Texten und verleihen dem Bluesduktus einen gewissen "trochäischen" Charakter. Sie führen auch zu einer möglichen sprachlichen Variante des Blueszeilenpaares, zu den proverbial sayings. Die Betonungsfolgen ergeben eine meist dreiehbige Versmetrik, bei der die erste Zeile eines Zeilenpaares weiblich (∪) unbetont, die zweite Zeile männlich (/) betont endet. Übertragen auf die beiden Zeilenpaare des Boll Weevil Blues von Vera Hall (Aufnahme LC5AAFS16, Livingstone, Alabama) läßt sich folgende Versmetrik projizieren:

First time I séen the Boll Weévil
he's sittin on a s'quare
Next time I séen him,
he hád his fám'ly thére.

Die grammatikalischen Regeln des BAE zeigen die Unterschiede zum Standard American English besonders deutlich. Die Blues-

sprache bestimmen zehn von Dauer (1983) aufgestellte Merkmale: das **unkonjugierte Zeitwort** ("He go, she go"; "Ev'rybody dog watermelon man"), die **Vergangenheitsbildung** ("He done go"), die **Zukunftsbildung** ("He be go"), die **Überformulierung** ("He done gone"), die **andauernde Handlung** ("I's goin"), den **Wegfall** von Hilfswörtern, Bindewörtern, Umstandswörtern ("He good"), eine eigene doppelte **Verneinungsform** ("He ain't never goin"), eigene **Frageform** ("He go. fo' me"), **Aussprache-Regeln** durch Wegfall eines Konsonanten oder eines Anlaut-Vokals ("min' ", "roun"), sowie die **Tonstruktur** mit Vergleichen des tonsprachlichen Verhaltens von afrikanischen Sprachen und dem BAE.

Die Kenntnis inhaltlicher Bedeutungen eines bestimmten BAE-Vokabulars ist zum Verständnis und zur Dechiffrierung dieser closed community-Sprache unumgänglich (vgl. Dillard 1972; Kochmann 1972; Smitherman 1977). Dabei wirkt das Minderwertigkeitsgefühl einer Unterschichtssprache durchaus stabilisierend und zeigt heute eine eigenständige schwarze Tradition der Sprachbilder und Redewendungen, die Analogien im älteren Blues und den "Textimprovisationen" der Rap-Music der 90er Jahre aufweisen. "If religion and sex have been the areas in which Black English has retained most of its own vocabulary during the long process of assimilation, popular music has established a counter-trend in which Black terminology has virtually taken over the domain for American English" (Dillard 1977, 61).

Der komplexe Bereich **partnerschaftlicher Bezeichnungen** verhält sich in der schwarzen Gesellschaft teilweise diametral anders als in der amerikanischen weißen Gesellschaft und beruht auf Gewohnheiten weit zurückliegender Herkunftsethnen. Diese partnerschaftlichen Beziehungen im Eheverhältnis, in Freundschaftsverhältnissen, reinen sexuellen Beziehungen, Versorgungsverhältnissen und Wohnbeziehungen spielen in den Bluesschöpfungen eine zentrale Rolle (Odum u. Johnson 1926, 19). Die Kenntnis dieses Beziehungsgeflechts wird als bekannt vorausgesetzt und Regelverletzungen werden mit beißender Ironie kommentiert. Vor allem durch eine bis in die 50er Jahre in der Black Community tolerierte Form der Polygamie charakterisiert der Bluespoet Kategorien des Mann-Frau-Verhältnisses mit speziellen Vokabeln funktioneller Art. Für das weibliche Geschlecht

existiert eine Partnerschaftsterminologie, die entsprechend analog der des Mannes gilt:

woman	:	neutrale Bezeichnung für Frau/Mann	:	man
my woman	:	eigene Ehefrau/Ehemann	:	my (ol) man
other woman	:	1. Nebenfrau, Ehefrau eines anderen/ 2. Nebenmann, Ehemann einer anderen	:	other man
mama	:	(starke emotionale Bindung mit Wohn- und Wirtschaftsgemeinschaft)	:	daddy
baby	:	Freundin/Freund, vom Mann/von Frau finanziell unterhalten	:	baby
honey	:	leicht Ironische, ausgezeichnete Anrede für baby	:	honey
girl	:	Freundin, die für den Mann arbeitet (auch durch Prostitution)	:	

Eine neue Bedeutung erhält dadurch die Interpretation der 3. Strophe in der Jelly Roll Morton Aufführung des "See See Rider", einem Bluesklassiker, und in der BAE-Vokabulatur des "Rider" ein Synonym für gute Liebhaber (Aufnahme: Classic Jazz Masters CJM4): "I wanna gal, that works in the white folks yard" und der fast entschuldigenden Erklärung gegenüber dem dokumentierenden Bluesforscher Alan Lomax, "diese Strophe habe ich immer so gesungen wie sie ist":

See See Rider
(Jelly Roll Morton)

gesprochen:

She said, see see rider,
See what you have done;
See see rider,
See what you have done;
You made me love you,
My ol man done come.

This is a verse,
That I've always used like this.

I wanna mama,
That's gonna be good to me;
I wanna mama,
That's gonna be good to me;
I wanna mama,
One as sweet as can be.

Do you see that little fly;
Crawlin up the wall?
Oh, do you see that little fly,
Hangin at the wall?
Shes gone up there,
To let her ashes fall.

I wanna gal,
That works in the white folks yard;
I wanna gal,
That works in the white folks yard;
I wanna gal,
That works in the white folks yard.

Ive got a mama,
She lives right back of jail;
Ive got a sweet mama,
She lives on a sign on the window,
Good pussy for sale!

Lord, and sleeping alone;
But I'm going to get me a brownskin,
Ooh Lord, cause the yellow is gone.
(3. Strophe)

Oder Texas Alexander im "Yellow Girl Blues" (Aufnahme: Okay 8801, 1928):

Oh, black woman evil,
Brownskin evil too;
Black woman evil,
Brownskin evil too;
Going to get me a yellow woman,
See what she will do.
(2. Strophe)

Ein anderer Texthinweis findet sich im "Phonograph Blues" des Robert Johnson (Aufnahme: CBS 64102): "And you taken my lovin and give it to your **other man**". Analogie im Rap "I cram to Understand U" von M.C. Lyte (Lana Moorer) (1987): "That he'd use me for my money an then break my heart".

Einen weiteren Akzent zur Textinterpretation bietet die Hautfarbenskala, mit der eine aufsteigende oder absinkende Wertschätzung signalisiert wird, ein wichtiges Indiz zum Verständnis von Sozialpartnerschaften. Schon die Sozialgeschichte der Stadt New Orleans (vgl. Jost 1982) zeigt in den unterschiedlichen Ethnien der Schwarzen und Kreolen die Tendenz zur äußerlichen Angleichung an die weiße Mastergesellschaft. Denn je heller die Hautfarbe in der schwarzen Gesellschaft ist, umso höher steigt die soziale Wertschätzung. Eine eigene Begriffsskala definiert die Bluespoesie: high yellow-yellow-chocolate-malted milk-high brown- brown-dark skin- black-coal black - jet black. Ein Beispiel zur hierarchischen Ordnung dieser Skala gibt die 5. Strophe des Blues "Some screamed high yellow" von Sam Butler (Aufnahme: Paramount 12423, 1926):

Some screaming high yellow
I scream black and brown,
Some screaming high yellow
I scream black and brown,
For high yellow may mistreat you,
But black won't turn you down.

Eine "Klage" über eine in der sozialen Skala "yellow" hoch angesehene Frau, die sich dunkelhäutigeren Männern gegenüber abweisend verhält, führt Washboard Sam im "Brown Woman Blues" (Aufnahme: Bluebird B 8937, 1941):

Now, I'm a free man,
Lord, and sleeping all alone;
Now, I'm a free man,

Am Ende dieser Wertschätzungsskala steht die "black woman", die der Sänger der Memphis Jug Band, Will Shade, mit einer schwarzen Schlange vergleicht. In der 2. Strophe ist die Aussage völlig eindeutig ("A black woman is like a black snake", Aufnahme: Roots RL 322):

I wouldn' marry a black woman,
An I tell you the reason why;
I wouldn' marry a black woman,
An I tell you the reason why;
Cause a black girl, you know,
She goin look either way..
Ah, big eye woman,
You trying to trick a man;
Ah, big eye woman,
You trying to trick a man;
An to get all his,
You'll try to do the bes you can.

In der aktuellen schwarzen Populärmusik der 80er und 90er Jahre läßt sich dieser Hautfarbentrend verfolgen (Hoffmann1993), der von Le Roi Jones (1963) bereits als Tendenz bereitwilliger Anpassung der Populärmusik seiner Zeit an Normen der weißen amerikanischen Gesellschaft kritisiert worden ist. Auch Nelson George (1990, 12) persifliert den hellgeschminkten Teint und die "Verwendung blauer Kontaktlinsen", die das "Black ist beautiful-Ideal" der 60er Jahre abgelöst haben. Den Begriff "Red Bone" definiert das MTV-Rap-Lexikon "Fresh Fly Flavor" des Moderators

Fab 5 Freddy (1992, 51) als "a light-skinned black woman". Rap-texte (vgl. Toop 1991) weisen hier folgende Belege auf:

Me, the S-h-a-n-t-é
 Good lookin', never tooken' female M.C.
 I'm five foot four, maybe al little bigger, brown skin complexion
 With a nice figure
 Yes, the super female that's called Shanté
 And like Hurricane Annie, I'll blow you away
 (Roxane Shanté "Have a nica day" 1987)
 A big fine girl, she had a helluva body
 Then she looked at me and than she started switchin'
 (Spoonie Gee "Spoonin' Rap" 1980)
 She's the best female in this here town
 And everybody knows that I'm golden brown
 (Funky Four and One more "That's the Joint")
 She takes full stamps and a travellers check
 because her hair and her face and her lips are wet
 she wears a bright blond wig
 some high healed pumps
 she's down in the dump so sell'n around
 she's a hot, man', 'round men
 (L.L. Cool J. "The Bristol Hotel")

Die Formen **verbaler Herausforderung**, das **Toastin'**, **Signifyin'** und die **Dozen** hat Ferris (1974/75, 9ff) in einer ausführlichen Sammlung für die Mississippi-Deltas-Blueslandschaft beschrieben. Diese freundlichen Auseinandersetzungen mit wettstreitendem Charakter prägen auch die "Dialoge" der Rapper The Kangel Kid, Mixmaster Ice und Dr. Ice (Aufnahme: "Roxanne, Roxanne", 1984, vgl. Adler 1991, 36; siehe "The Dirty Dozens", Specklet Red alias Rufus Perryman, Aufnahme: Storyville).

Speckled Red: "The Dirty Dozens"
 (1. und 3. Strophe)

UTFO: "Roxanne, Roxanne"
 (Auszug)

Well, I wan all you womenfolks
 To fall in line;
 Shake your shimmy,
 Like I'm shakin' mine.
 You shake your shimmy,
 An you shake it fas;

And she'll take to my rap 'cause my
 rap's the best
 The Educated Rapper, M.D., will
 never 'fess
 So when I met her I wasted no time

You cain shake your shimmy,
 Shake your yas-yas-yas.
 Now, you's a dirty mistreater,
 A robber an a cheater;
 Slip you in the dozen.
 Your poppy is your cousin,
 Your mama does the Lawdy Lawd.

I like you mama,
 I like you sister, too;
 I did like you daddy,
 But you daddy wouldn do.
 Met you daddy on the corner,
 The other day;
 But, you know bout that,
 He was funny that way.
 So now, hes a funny mistreater,
 A robber an a cheater;
 Slip you in the dozen,
 Poppy is you cousin,
 You mama do the Lawdy Lawd.

But stuck-up Roxanne paid me no
 mind
 "... It's only customary to give this
 commentary
 Some say it's rap, some say it's
 legendary
 You're searchin' all you want and try
 your local library
 You'll never find a rhyme like this in
 any dictionary."
 But do you know after all that
 All I received was a pat on the back
 That's what you get. It happened to me
 Ain't that right; Mix Master I-c-e?

Roxanne, Roxanne
 Roxanne, Roxanne

Auch bei den weiblichen Rapperinnen finden sich eine Vielzahl vergleichbarer Textstellen. Hier sei die Gruppe Salt n Pepa zitiert:

I'll take your man whanever I feel like it
 This ain't a threat or bet, it's a damn promise
 From me to you and your sex life's through
 If you get another lover, I'll take him too
 All I have to do is say a rhyme or two
 And he'll hop and leave you like a kangaroo
 I'll make him heel for me, even steal for me
 His mother and father he'd kill for me
 (Salt n Pepa "I'll take your man")

Verbale Manipulation durch **Rappin'**, **Shuckin'** und **Whuppin'** belegen ein weites Feld innerhalb der Bluespoesie. So hat Dauers Interpretation (1983, 115ff) des Lightning Hopkins Chantefable-Blues "Mister Charlie" (Aufnahme: Candid 8010) verdeutlicht, wie versteckt solche rhetorischen Mittel angelegt sind. Eine ähnliche Bluespoesie, die Mitteilungen auf **zwei** unterschiedlichen Ebenen vermittelt (**double talk**), einer vordergründigen harmlosen und einer sexual kodierten, ist der "Phonograph-Blues" des Robert

Johnson (Aufnahme: CBS 64102). Hier wird über ein nicht betriebsbereites Grammophon "geklagt", im Hintergrund aber die Geschichte einer Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau im nebeneinanderliegenden Gelegenheitsverhältnis berichtet (Gissing 1986, 53).

Abschließend sollen hier einige häufig benutzte rhetorische Stilmittel wie die **Intensifier**, verstärkende Sprachfloskeln "Ooh", "Lord", "Yiah", das **Wechseln der Sprachebenen** vom BAE zum Standard English zur Kennzeichnung ironischer Sachverhalte (code-switching) – vgl. den "Honeymoon Blues" von Robert Johnson mit dem Rap-Text "Do you feel like I do" von Young MC 1991 (Hoffmann 1994) – und das Verschlüsseln von Textinhalten mittels "Jiving" aufgezählt werden. Die Interpretation von "Jive"-Elementen im Blues fällt besonders schwer, da hier plakativ das Gegenteil der tatsächlichen Meinung vertreten wird.

Metaphern und Sprachbilder wählt der Bluespoet gerne aus den Bereichen der Tierwelt (siehe David "Honeyboy" Edwards, "Cattfish Blues", Aufnahme: Roots SL 518) oder der Technik (Johnson, "Phonograph Blues", op. cit.) und umschreibt mit ihnen den Themenkomplex der Sexualität. Diese Thematik dominiert besonders den Städtischen Blues der 30er Jahre (Keil 1966, 71). Die gerne gewählte Kategorie des **Boasting Blues**, in der der Sänger mit seiner sexuellen oder finanziellen Potenz prahlt, für die die Form des Rappin' benutzt wird, hat sich bis heute erhalten. Hier eine Gegenüberstellung zweier Bluesaufnahmen und zweier Rapstücke:

Well, I wish I was a catfish
Swimmin' in the deep blue sea
I have all you woman
Fishin after me
(Big Jack Johnson "Catfish Blues")

I'm a fly girl lover and a woman pleaser
Girls say, "Heavy, let me squeeze ya
An incredible, overweight, huggable
Prince of poetry
Tha'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
(Dwight Myers, "Mr. Big Stuff", Adler
1991, 59)

I'm goin to buy an airplan,
Make a non-stop flight;
If my woman's a thousand miles away
I'm goin to find her tonite
(Joe Pullum, "Careful Drivin Mama",
Aufnahme: Magpie PY 4408)

Hey, girl, I'm Dr. Jeckyll
I don't have a care
I'm spendin' money like a millionaire,
huh!
I own an mansion an even a yacht
That's right, there ain't a thing that I
ain't got
I drive a cherry red Mercedes Benz
I got bank that has no end
I got a Lear at Kennedy
And it's chillin on the runway layin'
for me
(André "Dr. Jeckyll Harrell 'Getting Money' ",
Adler 1991, 25)

Weitere Textpassagen sind in der Rap-Texte-Sammlung von Lawrence A. Stanley (1992) zu finden. Die BAE-Lyrics wurden dabei allerdings ins SAE "übersetzt", was zum Beispiel Formen des Code-Switching nur noch stellenweise erahnen läßt. Boasting-Passagen bieten die Rapper M.C. Hammer und Spoonie Gee:

And if ya do, I got a 'tastrophe
Happens just like that
I rock 'em all from white to black
(M.C. Hammer "Here comes the Hammer" 1990)

Freak, freak, y'all
Funky beats, y'all
Then ya rock'n'roll
Then ya rock
And then ya rockin' to the beat that just don't wantcha to stop
'Cause I'm the S to the P double O-N-Y
The one M.C. who ya can't deny
'Cause I'm the baby-maker, I'm the woman taker
I'm the cold-crushin' lover, the heartbreaker
So come on fly girls, please don't stop
'Cause I'm the M.C. Spoonie Gee, wanna hit the top
And young ladies, rock on
(Spoonie Gee "Spoonin' Rap" 1980)

Schon im Country Blues-Bereich des Südens der 20er und 30er Jahre zählt das Thema Sexualität zum festen Bestandteil des Repertoires, kombiniert mit einer ausgeprägten Mobilität, die viele

Bluessänger zur individuellen Problemlösung benutzten. Die Argumente in Bluestexten im Sinne einer moralischen Instanz leben in der ländlichen wie in der städtischen Poesie von der Gegenüberstellung in Paradoxien vom Freund-Feind-Verhältnis beim "Boll Weevil", der Trinkersituation im "Canned Heat Blues", der warnenden Schilderung einer Crack-Sucht im M.C. Lyte (Lana Moorer)-Rap "I Cram to Understand U (Sam)" (Adler 1991, 65). Im Vergleich zu den wenigen "Trinker-Blues", wie dem hier aufgeführten "Canned Heat Blues" (Aufnahme: Victor V38535 vom 31.8.1928) gibt es eine sich ständig vergrößernde Textsammlung, die im aktuellen Rap vor dem Gebrauch verschiedener Drogenformen warnt.

Cryin', canned heat, canned heat, mama,
 Cryin', sure Lord, killin' me;
 Cryin', canned heat, mama,
 Sure, Lord, killin' me!
 Take alco-rub,
 To take these canned heat blues.

Cryin', mama, mama, mama,
 You know, canned heat killin' me;
 Cryin', mama, mama, mama,
 Cryin', canned heat killin' me!
 Canned heat don't kill me,
 Cryin', babe, I'll never die.

I woked up this mornin',
 With canned heat on my mind;
 Woked up this mornin'
 Canned heat was on my mind;
 Woked up this mornin',
 With canned heat, Lord, on my mind.

(Komponist und Interpret: Tommy Johnson,
 Gesang und Gitarre)

Heute verstecken die Rap-Poeten die Problematik der Drogen-sucht ihres Publikums nur noch selten in aufwendig erzählten Geschichten (siehe M.C. Lyte "I Cram to Understand U"); eine direkte, offene Warnung, ein moralischer Appell an die betroffenen Jugendlichen wird immer häufiger thematisiert, gleichzeitig werden Konfliktlösungsstrategien von den Rappern angeboten (siehe Ice T, 1988: "I'm your Pusher"):

Some stupid crack would just ruin
 Your natural high, why? that ain't fly!

 We're sellin' dope till we've succeeded
 For this drug deal, I'm the big wheel
 The dope I'm sellin' ya don't smoke, ya feel!
 Out on the dance floor, on my word tour.

Oder von Grandmaster melle Mel "White Lines" 1983 ist zu hören:

I got China white, mother pearl, ivory flakes, what you need?
 Yeah, all let me check it out, man, let me get a freeze
 Go ahead, man, that stuff 'll kill ya
 Yeah, that's, that's raw, wugh!
 Don't do it! Baby, Baby!
 Don't do it!

In der Rezeptionsgeschichte des Blues sind mittlerweile einige der Fehleinschätzungen, die auf mangelndem textinterpretatorischen Verständnis beruhen, behoben worden. "Fürsorgliche" weiße Bluesfans haben bei ihren "Analysen" weite Bereiche des schwarzen ruralen und städtischen Lebens völlig ausgeklammert und dafür jahrzehntelang das Klischee: "Der Blues ist traurig" manifestiert. Heute wiederholt sich dieser Vorgang, nun wird der Rap als Gewalt verherrlichend, ja Gewalt fördernd eingeschätzt. Aber so pauschal dürfen diese Sprachartisten nicht verunglimpft werden, sind sie doch, wie zu Zeiten des Blues, selber nur Spiegel einer schwarzen Gesellschaft.

Literaturverzeichnis

- Adler, B. und Beckmann, Janette: Rap, London 1991.
 Charters, Samuel B.: The Bluesman – The story and the music of the men who made the Blues, New York 1967.
 Dauer, Alfons M.: Jazz – die magische Musik, Bremen 1961.
 – Towards a Typology of the Vokal Blues Idiom. In: Jazzforschung/Jazz Research 11, Graz 1979, S. 9-92.
 – Blues aus 100 Jahren, Frankfurt a.M. 1983.
 – Schwarze Musik aus den USA. Blues-Landschaften und Blues-Städte in historischen Aufnahmen. In: Dauer und Hoffmann, Schwarze Musik aus den USA, Ms zur fünfteiligen Sendereihe WDR Köln 1987.

- Dauer, A.M. und Hendler, Maximilian: Barden-Troubadoure-Bluespoeten, Ms zur zehnteiligen Sendereihe. In: Dauer und Hoffmann, Zur Weltgeschichte der Volksmusik, WDR Köln 1993.
- Dillard, Joey L.: Black English. Its history and usage in the United States, New York 1972.
- Lexicon of Black English, New York 1977.
- Evans, David: Folk, commercial and folkloristic aesthetics in the blues. In: Jazzforschung/Jazz Research 5, Graz 1973, S. 11-32.
- Fab 5 Freddy (Fred Braitwaite): Fresh Fly Flavour, Stanford 1992.
- Ferris, William R.: Black Prose from the Mississippi Delta. In: Jazzforschung/Jazz Research 6/7, Graz 1974/75, S. 9-140.
- Gissing, Werner: Mississippi Delta Blues. Formen und Texte von Robert Johnson. In: Beiträge zur Jazzforschung 8, Graz 1986.
- Hoffmann, Bernd: Body and Soul. Strukturelle Aspekte afro-amerikanischer Musik und ihre historische Kontinuität. In: NZfM 5, 1993, 37-41.
- B(!)ack to the Roots. Poesie in Blues und Rap. Sendung Jazzforum, WDR I, Köln 7.7.1994.
- Jones, LeRoi: Blues People – Negro Music in White America. New York 1963.
- Jost, Ekkehard: Sozialgeschichte des Jazz in den USA, Frankfurt a.M. 1982.
- Keil, Charles: Urban Blues, Chicago 1966.
- Kochmann, Thomas (Hrsg.): Rappin' und Stylin' out, Urbana 1972.
- Nelson, George: The Death of Rhythm and Blues, St. Tönisberg (1990) (deutsche Ausgabe).
- Odum, Howard W. und Johnson, Guy B.: Negro Workaday Songs, Chapel Hill 1926.
- Smitherman, Geneva: Talkin and Testifyin. The Language of Black America, Boston 1997.
- Stanley, Lawrence A. (Hrsg.): Rap, The Lyrics. New York 1992.
- Toop, David: Rap Attac, London 1991 (deutsch: St. Andrä-Wörtern 1992).