Racevoicing

Bezeichnung für die Praxis der Stimmverstellung in elektroakustischen Medien, um Menschen einer anderen Ethnie darzustellen.

Explikat

Racevoicing soll hier als Begriff in Analogie zur theatralen, filmischen und populärkulturellen Praxis des im deutschsprachigen Raum als Blackfacing bezeichneten Darstellungsaktes eingeführt werden. Während es beim Blackfacing darum geht, dass schwarze Menschen durch Weiße mit geschminkten Gesichtern repräsentiert werden, konzentriert sich Racevoicing völlig auf die körperliche Repräsentation der Stimme in elektroakustischen Medien und Erzählformen, die jeglicher visuellen Komponente entbehren. Hier ist allen voran das Genre Hörspiel zu erwähnen, das fiktive Figuren entwickeln kann, die von unterschiedlichsten Sprecher_innen nuanciert werden. Darüber hinaus wird die Differenzkategorie *Race* hin zu weiteren Ethnien geöffnet, die nicht zwingend in Zusammenhang mit den politischen Konstrukten von Hautfarben als *Black* und *White* gefasst werden (vgl. Piesche 1999, S. 204). Der Fokus auf die Stimme als eigenständige Körperlichkeit und Möglichkeit zur Repräsentation von Körperlichkeit in elektroakustischen Medien basiert auf einem Verständnis von Stimme, das Vito Pinto als Oszillationsmoment zwischen Zeichen und Spur herausstellt:

> Stimmen werden dementsprechend verstanden als stimm-körperliche Spuren und zeigen sich somit im Spannungsfeld zwischen Körperlichem und Zeichenhaftem, zwischen Materialität, Präsenz und Flüchtigkeit im Ort bzw. Nicht-Ort der Verlautbarung. Sie schweben gleichsam als fluider Subtext mit jeder Artikulation durch den akustisch erfahrbaren Raum; sie generieren neue, eigene Bedeutungen und weisen infolgedessen über eine reine Übermittlungsfunktion von Text und somit von sprachlicher Bedeutung hinaus. (Pinto 2012, S.12)

Neue oder eigene Bedeutungen, die über die reine Übermittlungsfunktion von Text und sprachlicher Bedeutung hinausweisen, verorten sich dann nicht im verbalen Ausdruck, sondern beziehen paraverbale und nonverbale Elemente als entscheidende Bedeutungskonstituenten mit ein. Zu den nonverbalen Codes gehören beispielsweise Seufzen, Ächzen, Lachen oder Stöhnen. Als paraverbal lassen sich klangliche oder idiolektale Merkmale der Stimme sowie intonatorische Besonderheiten wie Betonungsstruktur, Sprechpausen oder Satzmelodien zusammenfassen (vgl. Schmedes 2002, S. 74). Nach Barthel sind dem Paraverbalen darüber hinaus vier beschreibende Adjektive zugeordnet, die als Grundraster für eine Untersuchung dienen. Melodisch, dynamisch, temporal und artikulatorisch werden die paraverbalen Qualitäten einer Stimme definiert (vgl. Barthel 2000, S. 474). Je nach Einsatz bekommt die Stimme eine andere Klangfarbe und kann darüber in elektroakustisch erzählenden Kontexten Stimmungen ausdrücken oder eine Figur charakterisieren. Wie Huwiler schreibt, verweist ein besonderer Akzent dabei häufig auf die soziale oder geografische Herkunft einer Figur (Huwiler 2005, S. 59). Mit dieser Akzentsetzung wird in unterschiedlichen Kulturen anders umgegangen. Michel Chion hat für den filmischen Kontext herausgearbeitet, dass im anglophonen Raum der USA und Großbritannien der Einsatz von Akzenten bei Sprecher_innen und Schauspieler_innen eine lange Tradition hat. Die Arbeit an Klangfarbe und Akzent wird als ein Gebiet betrachtet, das zum sprecherischen Handwerk gehört und zeigt wie vielgestaltig eine Person in ihrer Profession ist. Für französische Sprecher_innen und Schauspieler_innen ist dies dagegen kaum relevant (vgl. Chion 2001, S. 172f). Im deutschsprachigen Raum, der von einer umfangreichen Synchronisationskultur geprägt ist, ist das Repräsentieren von Menschen anderer Ethnien über stimmliches Verfremden auch im elektroakustischen Bereich wie dem Hörspiel gängige Praxis.

Forschungsgeschichte

Die Erforschung dieser performativen Repräsentationsformen über die stimmliche Darstellung im elektroakustischen Bereich ist als Desiderat zu bezeichnen. Deskriptive Untersuchungen der Stimme – wie die Barthels (2000) – werden selten mit ethischen Fragen nach der Repräsentation anderer Ethnien zusammengeführt. Auf das eventuell rassistische Potential von Racevoicing wurde bisher nicht ausführlicher eingegangen. Dies zeigt sich auch daran, dass es bisher keinen konkreten Begriff zur Benennung dieses

Phänomens gab.

Hilfreich ist daher der Blick in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit anderen performativen Praktiken wie dem Blackfacing, die bereits einige Konzeptualisierungsansätze und ähnliche Begriffsfindungsschwierigkeiten durchlaufen haben. Seinen Ursprung hat Blackfacing in den USA des 19. Jahrhunderts. Um 1830 entstanden die ersten sogenannten Minstrels Shows, die im Laufe der Jahrzehnte zur populärsten Form der Unterhaltung in städtischen Gebieten des Nordens avancierten. Dabei standen zumeist fünf weiße Männer, bemalt mit verbranntem Kork oder Schmiere und übertrieben großen roten Mündern, in zu großen oder schäbigen Kostümen in einem Halbkreis. In der Mitte befand sich der Zeremonienmeister, der mit einem künstlichen, als "black dialect" beschriebenen Akzent, Anweisungen erteilte (Lensmire/Snaza, 2010, S. 414). Dass in diesem Zusammenhang sehr stereotype Rassismen genutzt wurden, rückte erst später in den Vordergrund und ist auch heute noch ein Teil der kontroversen Auseinandersetzungen um Blackfacing. Cole and Davis sprechen von einer Praxis, die "notoriously difficult to control as signification" ist (Cole/Davis 2013, S. 7). Zwar ist das professionelle *blackface minstrelsy* seit den 1920ern weitestgehend verschwunden, aber eine Fortschreibung in anderen kulturellen Kontexten und weiteren performativen Praktiken, häufig auch in Ignoranz gegenüber dem inhärenten rassistischen Potential, ist weltweit zu beobachten. Wie Coyle und Davis weiter feststellen: "The least contentious attempts at this have happened far from the United States." (Ebd.) Im deutschsprachigen Raum konstatiert Wipplinger eine besonders große Distanz: "And still, the idea that it expresses, that Germans rejected blackface or that it made no significant impact on German culture, is the dominant interpretation." (Wipplinger 2011, S. 457).

Diese dominante Interpretation widerlegt er und zeigt auf, dass Blackfacing im Zusammenhang mit Kolonialisierung und Globalisierung seinen Einzug in theatrale Formen des fin-de-siècle Deutschlands hielt und sich dabei eine Verbindung zwischen Blackfacing, Kommerz und einer Ausbeutungsstruktur schwarzer Kultur etablierte, die die Unsicherheit von Definitionshoheiten im Zuge der radikalen Veränderungen in Deutschland durch Kolonialismus, transnationalen Kapitalismus und das Entstehen von Massenkultur widerspiegelt. Wipplinger spricht von einem "meandering trope of uncertainty" (Ebd., S.471). So führt auch Katrin Sieg aus, dass Blackfacing bis zum Jahr 2012 "a common and unremarked-upon practice in German theater and popular culture" war (Sieg 2015, S. 117). 2009 zum Beispiel verkleidete sich Günter Wallraff in seinem Film *Schwarz auf Weiß* als Somalier, um Alltagsrassismus in Deutschland zu dokumentieren und 2011 war der Comedian Martin Sonneborn als Kandidat für DIE PARTEI auf Plakaten in Blackface zu sehen. Eine ausführliche Diskussion wurde aber erstmals durch die Inszenierung von Dea Lohers Stück *Unschuld* am deutschen Theater in Berlin ausgelöst. Erst seit dieser Zeit gibt es auch das nur im deutschen Sprachraum übliche Lehnwort Blackfacing, was sich auf die rassistische Darstellung schwarzer Menschen durch geschminkte Weiße bezieht und 2014 zum Anglizismus des Jahres gewählt wurde. Dass bis dato kaum über Blackface oder Blackfacing im deutschsprachigen Raum gesprochen wurde, hatte noch Wipplinger 2011 herausgestellt: "A word missing from the German language, blackface continuous to haunt German culture as a specter of a past and a present waiting to be confronted" (Wipplinger 2011, S. 473). Um überhaupt in eine adäquate Auseinandersetzung um Blackfacing zu kommen, war es also ein erster Schritt, eine Haltung zu überwinden, die "the fact that not seeing the problem is itself a racialized experience, that is, part of what it means to be inscribed by 'whiteness' and its privileges as a racial category" anerkennt (Alvarez/Johnson 2011, S. 34).

Für den elektroakustischen Bereich herrscht eine ähnliche Haltung des "Nicht-Hörens" vor. Dass es bis dato keine analoge Forschung gibt, mag auch daran liegen, dass Racevoicing vor allem in populären deutschsprachigen Kinder- und Jugendhörspielserien vorkommt, die an sich große Forschungslücken aufweisen (vgl. Emde u.a. 2016, S.11). Zudem ist darauf hinzuweisen, dass die Begriffe *Rassismus* und *rassistisch* im deutschsprachigen Raum einer schwierigen, auf Ablehnung beruhenden Diskussionskultur unterliegen. So prägt der Nationalsozialismus das historische Wissen und Sprechen über Rassismus in einer Weise, die dazu führt, dass Rassismus im Zusammenhang mit der deutschen Kolonialzeit oder die aktuelle politische Lage betreffend ausgeblendet wird (Mecheril u.a. 2011, S. 3). Die verkürzende Verknüpfung von Rassismus und Nationalsozialismus hat dabei zur Folge, dass die Beschäftigung mit dem Forschungsgebiet Rassismus erst seit wenigen Jahren über den Einzug der postkolonialen Studien in die Kultur- und Literaturwissenschaften auf der Agenda steht.

Besonderheiten im Kontext der Kinder-und Jugendliteratur

Rogge und Rogge haben die unterschiedlichen Hörkapazitäten von Kindern und Jugendlichen im Alter von Drei- bis Zwölfjährigen herausgearbeitet (vgl. Rogge/Rogge 2004, S. 66-68). Demnach befinden sich Kinder mit drei Jahren auf der Stufe des vorbegrifflichen Denkens. Sie können auditiv vermittelte Handlungsabläufe noch nicht kognitiv erfassen. Ein Hörspiel muss für dieses Alter äußerst einfach strukturiert sein, um aufgenommen werden zu können. Dazu gehören ein chronologischer Ablauf an einem Schauplatz mit maximal zwei bis drei sehr unterschiedlichen Sprecher_innen und kurzen Dialogen. Für Fünf- bis Siebenjährige gelten weiterhin Linearität und eine einfache Erzählperspektive als rezeptionserleichternd, mehr als drei Schauplätze und Sprecher_innen stellen sie vor kognitiv kaum zu leistende Herausforderungen. Acht- bis Zehnjährige können bis zu vier Sprecher_innen akustisch voneinander unterscheiden und unterschiedliche Zeitebenen verarbeiten. Erst Elf- bis Zwölfjährige können eine komplexe Geräuschkulisse, verschiedene Stimmen und Handlungsräume erfassen und Transferleistungen zu nicht Auserzähltem ziehen. Damit die Rezeption der Hörspiele Kindern wirklich zugänglich ist, wird betont: "Jeder Sprecher muss, damit die Akteure unterscheidbar bleiben, in seiner Stimme einen charakteristischen Grundklang haben." (Rogge und Rogge 2004, S. 69) Dem kommt die Wandelbarkeit von Stimmen entgegen. Wie Chion betont, ist die Stimme, anders als das Gesicht, wesentlich vielgestaltiger. Für Kinder ist eine erwachsene Person, die plötzlich eine Oktave höher, tiefer oder mit einem deutlichen Akzent spricht, ein ganz anderer Mensch (vgl. Chion 2001, S. 170).

Gerade in populären deutschsprachigen Kinder- und Jugendhörspielserien führt dies häufig dazu, dass eine extreme Überzeichnung der Figuren stattfindet, die über ein Racevoicing rassistische und diskriminierende Stereotype produzieren und reproduzieren. Racevoicing lässt sich in diesem Kontext als ein Erzählverfahren zur implizit-figuralen Figurencharakterisierung beschreiben, welches nach Pfister "Ideolekte, Soziolekte, Dialekte etc." umfasst (Pfister 1982, S.252). Pfisters Modell bezieht sich zum einen zwar vornehmlich auf den schriftlich-literarischen Ausdruck, zeigt zum anderen aber genau die Lücke auf, die mit dem Konzept des Racevoicings erschlossen werden soll. Auch Ideolekte, Soziolekte und Dialekte können im Hörspiel mit einer Verfremdung der Sprecher_innenstimme einhergehen. Sie operieren allerdings auf einer anderen Ebene in Bezug auf kulturelle und hegemoniale Machtgefälle, wenn sie innerhalb eines dargestellten Kulturraums zur Figurencharakterisierung dienen. Darüber hinaus können sie aber auch Bestandteile eines Racevoicings sein, indem gerade das vereinheitlichende Element des Soziolekts genutzt wird, um abstrahierende Gruppengefüge zu erzeugen.

In der Hörspielserie *TKKG* beispielsweise dienen nicht selten Migrant_innen als homogene, verbrecherische Gegengruppen, die entsprechend der Schwarz-Weiß-Schemata der Erzählung deutlich markiert werden. In der Folge *Todesgruß vom gelben Drachen* (56) handelt es sich um die sogenannten Triaden, die als chinesische Mafia beschrieben werden. Darüber hinaus ist noch eine weitere chinesische Figur, ein Kung-Fu Lehrer, von Bedeutung. Dieser wird von dem bekannten Schauspieler, Synchron- und Hörspielsprecher Gottfried Kramer dargestellt. Kramer war unter anderem die deutsche Synchronstimme von Al Pacino, Humphrey Bogart, Marlon Brando und KITT aus Knight Rider. Ebenfalls gehörte die Figur des Oskar aus der Sesamstraße zu seinem Repertoire (vgl. https://www.synchronkartei.de/sprecher/355).

Seine Stimme wird gemeinhin als Reibeisenstimme charakterisiert, die er für die Figur des Kung Fu-Lehrers Lam Wung Chung merklich erhöht und presst, um die Melodie der chinesischen Sprache in einer klischeehaften Imitation aufzugreifen. Darüber hinaus ist aber auch ein artikulatorischer Aspekt für das Racevoicing in diesem Fall entscheidend. Kramer ersetzt das "r" durch ein "l" (Wolf 1987, II/4:25). Dies wird zusätzlich gepaart mit weiteren rassistischen Äußerungen, die Chinesen als homogene, ununterscheidbare Masse konstruieren, wie folgendes Zitat demonstriert:

> Herr Glockner: Sag mal würdest du den Chinesen wiedererkennen?
>
> Tim: Ich glaube, nein. (Lachend) Für mich sehen die alle gleich aus. (Ebd. II/2:03)

Racevoicing, das besonders in der Serie *Die drei ???* vorkommt, bezieht sich auf die Darstellung mexikanischer Grenzgänger_innen in den USA. Dies ist fast schon als Tradition zu bezeichnen und setzt ab der ersten Folge an, in der der mexikanische Junge Carlos von Stefan Brönneke gesprochen und akzentuiert wird (vgl. Arthur 1979). Die Live-Folge *Master of Chess*, die vor Publikum aufgeführt und eingespielt wurde, nutzt diese Praxis aber noch einmal in einem besonderen Ausmaß, da über stimmlich charakterisierte Figuren vor allem Lachreaktionen beim Publikum ausgelöst werden. Die Überzeichnung in dieser Folge kommt ebenfalls daher, dass alle weiblichen Rollen von der deutsch-niederländischen Schauspielerin Frauke Poolmann gesprochen werden, unter anderem das mexikanische Hausmädchen

Ana. Neben einem langgezogenen artikulatorischen Ansatz erfolgen eine Erhöhung der Sprachmelodie und das Einfließen spanischer Vokabeln. Nur die Figur der Ana wird im Hörspiel stimmlich als Fremde markiert und ist darüber hinaus in einer sozial niedrigeren Position als das restliche Figurenpersonal angesiedelt (vgl. Burkart 2002, II/6:50). Auch hier schreibt sich Racevoicing in ein Geflecht komplexerer Rassismen ein, das sich auch über intersektionale Ansätze zur Differenzkategorie Class definiert.

Mithin ist nicht jedes Verfremden von Stimme als rassistisch zu bezeichnen, sondern birgt in seiner Praxis vor allem rassistisches Potential. Das Annehmen eines Akzentes einer nicht rassistisch diskriminierten Bevölkerungsgruppe muss in einem anderen Kontext der stereotypen Verfremdung betrachtet werden. Hierzu kann vor allem der US-Amerikanische Akzent gezählt werden, auf den schon Annette Bastian in ihrer populärwissenschaftlichen Arbeit zur Generation der Kassettenkinder ironisierend eingeht:

> Von unschlagbarer Komik ist, dass man die Amerikaner, die sich in den Hörspielen nach Europa verirren, sofort an ihrem unverwechselbaren Akzent erkennt. Dieser Akzent ist zweifellos exklusiv für deutsche Kinder- und Jugendhörspiele entwickelt worden, natürlich stets gespickt mit ein paar englischen Vokabeln. (Bastian 2003, S.61)

Dabei stehen viele amerikanische Figuren, beispielsweise in den Hörspielserien *Hui Buh* oder die *Fünf Freunde*, stellvertretend für kapitalistisch orientierte, kulturlose Dominanzhaltungen, die keineswegs als hegemonial unterdrückt zu charakterisieren sind (vgl. Blyton 2008; Burgh 2001). Auch in der Serie *Bibi Blocksberg* kommt dieser Akzent als Ausdruck von Internationalität zum Ausdruck, die kulturübergreifend eine Frauenbewegung vereint und damit ebenfalls Figuren in einer Dominanzhaltung unterstützt (vgl. Donnelly 2007, VI/5:55).

Als letztes Beispiel soll in diesem Kontext noch auf einen weiteren häufig eingesetzten Akzent eingegangen werden. So kommen in den in der fiktiven Stadt Neustadt angesiedelten Serien *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* italienischer Akzente vor, um Figuren als fremd oder anders zu repräsentieren. In der Folge *Der kleine Hexer* (17) trifft Bibi Blocksberg auf den Hexenjungen Carlo, der von Oliver Rohrbeck gesprochen wird. Der als Justus Jonas bekannte Sprecher aus *Die drei ???* vertieft die Klangfarbe seiner Stimme, fügt ihr ein stark gerolltes "r" hinzu und zieht die einzelnen Worte artikulatorisch und dynamisch in die Länge. Diese Figur ist zwar nicht in verbrecherische Absichten verstrickt oder über andere intersektionale Differenzkriterien charakterisiert, ein stereotypes Italienbild wird dennoch vermittelt. So isst Carlo beispielsweise nur Spaghetti, die seine Mutter mit überschwänglichem Temperament kocht (vgl. Donnelly 2008, V). Auch in der Serie *Benjamin Blümchen* werden die Stellinis ab Folge 100 über das Charakteristikum Essen neu eingeführt. Die Familie eröffnet die neue italienische Eisdiele in der Stadt und die Eltern sprechen auf dieselbe Weise wie Carlo bei *Bibi Blocksberg* (vgl. Donnelly 2005, I/9:50).

Insgesamt zeigt sich, dass Racevoicing in diesen Hörspielserien zumeist zur Vereinfachung der Figuren eingesetzt wird und sie eindimensional und häufig auch rassistisch markiert. Dies ist besonders kritisch zu betrachten, wenn man Gerd Strohmeier folgt, der Hörspiele als nicht zu unterschätzende Sozialisationsinstanz im Kindesalter einordnet (vgl. Strohmeier 2005).

Bibliografie

Hörspiele

- Arthur, Robert: Die drei ??? und der Super-Papagei (Folge 1) (Regie: Heikedine Körting, EUROPA 1979).
- Alexander-Burgh, Eberhard: Hui Buh spukt lustig weiter (Folge 3) (Regie: Heikedine Körting, EUROPA 2002).
- Donnelly, Elfie: Benjamin Blümchen. Ottos neue Freundin Teil 1 (Folge 100) (Regie: Jutta Buschenhagen, Kiddinx 2005).
- Donnelly, Elfie: Bibi Blocksberg. Der kleine Hexer (Folge 17) (Regie: Ulli Herzog, Kiddinx 2008).
- Donnelly, Elfie: Bibi Blocksberg. Ohne Mami geht es nicht (Folge 41) (Regie: Ulli Herzog, Kiddinx 2007).
- Blyton, Enid: Fünf Freunde und das Burgverlies (Folge 3) (Regie: Heikedine Körting, EUROPA 2008).
- Burkart, Stefanie: Die drei ??? – Master of Chess – Live & Unplugged (Regie: Heikedine Körting, EUROPA 2002).
- Wolf, Stefan: TKKG – Todesgruß vom gelben Drachen (Folge 56) (Regie: Heikedine Körting, EUROPA 1987).

Sekundärliteratur

- Alvarez, Natalie und Stephen Johnson: Minstrels in the Classroom: Teaching, Race, and Blackface. In: Canadian Theatre Review 147 (2011). S. 31-37.
- Barthel, Henner: Vom Hörverstehen: Zur Interpretation von Kinderhörspielen. In: Aus "Wundertüte" und "Zauberkasten": Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Ju?rgen Kliewer. Hrsg. von Henner Barthel, Jürgen Beckmann, Helmut Deck und Gerhard Fieguth. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag, 2000. S.463-476.
- Bastian, Annette: Das Erbe Der Kassettenkinder: ...ein Spezialgelagerter Sonderfall: Bru?hl: eccomedia-Verlag, 2003.
- Chion, Michel: The Voice in Cinema. New York: Columbia University Press, 2001.
- Cole, Catherine M.; Davis, Tracy C: Routes of Blackface. In: TDR: The Drama Review 57.2 (2013): S. 7-12.
- Emde, Oliver, Lukas Möller und Andreas Wicke: Vorwort. In: Von "Bibi Blocksberg" bis "TKKG". Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hrsg. von Oliver Emde, Lukas Möller und Andreas Wicke. Opladen u.a.: Verlag Barbara Budrich, 2016. S. 7-13.
- Huwiler, Elke: Erza?hl-Stro?me im Ho?rspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn: Mentis, 2005.
- Lensmire, Timothy J; Snaza, Nathan. What Teacher Education can Learn from Blackface Minstrelsy. In: Educational Researcher 39.5 (2010): S. 413-22.
- Mecheril, Paul und Claus Melter: Rassismus als machtvolle Unterscheidungspraxis. Weinheim: Juventa, 2011.
- Pfister, Manfred: Alternative Welten. München: Fink, 1982.
- Piesche, Peggy: Identität und Wahrnehmung in literarischen Texten Schwarzer deutscher Autorinnen der 90er Jahre. In: AufBrüche - Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland. http://www.jstor.org/stable/23976965?seq=1#page_scan_tab_contents (15.11.2016).
- Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur: Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Ho?rspiel und Film. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Rogge, Jan-Uwe und Regine Rogge: Hörklassiker für Kinder. In: Der Deutschunterricht Bd.4 (2004). S. 64-78.
- Schmedes, Go?tz: Medientext Ho?rspiel: Ansa?tze einer Ho?rspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster: Waxmann, 2002.
- Sieg, Katrin: Race, Guilt and Innocence: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater. In: German Studies Review 38.1 (2015): S. 117-134.
- Strohmeier, Gerd: Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg. http://www.bpb.de/apuz/28782/politik-bei-benjamin-bluemchen-und-bibi-blocksberg?p=all (15.11.2016).
- Wipplinger, Jonathan. The Racial Ruse: On Blackness and Blackface Comedy in fin?de?siècle Germany. In: The German Quarterly 84.4 (2011): S. 457-76.
- https://www.synchronkartei.de/sprecher/355 (22.11.2016).

Quelle: Ina Schenker: Racevoicing. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 22.12.2016. (Zuletzt aktualisiert am: 06.10.2021). URL: https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/1850-racevoicing. Zugriffsdatum: 24.04.2024.