

Hip-Hop-Feminismus: Feministische Perspektiven auf die strukturellen Zusammenhänge von Kapitalismus, Rassismus und Sexismus im Gangsta Rap

Emmanuel Breite

Die Verbindung feministischer Themen, Fragestellungen und Botschaften mit dem Dispositiv der Populärkultur wird unter dem Label ‚Popfeminismus‘ verhandelt. Um diesen Sammelbegriff ist eine lebhafte Diskussion entbrannt: Ist Popfeminismus innerhalb der Performativität des Hip-Hops,¹ der unbestritten ein wichtiger Bestandteil der Populärkultur in der Kulturindustrie ist,² als Chance zu begreifen, breiten Gesellschaftsschichten feministische Anliegen zugänglich zu machen? Oder handelt es sich hierbei letzten Endes doch nur um die marktwirtschaftliche Vereinnahmung einer gesellschaftspolitischen Strömung?

Das skizzierte Spannungsverhältnis verschärft sich in einem sexualisierten, hypermaskulinen und patriarchal geprägten Subgenre wie dem Gangsta Rap mit seinen phallozentrischen Text- und Bilderwelten. Angesichts der nicht von der Hand zu weisenden kulturellen Prägekraft des Gangsta Raps und seiner identitätsstiftenden Wirkung auf junge Menschen gewinnt die Frage nach der Kompatibilität von Feminismus und Hip-Hop noch einmal an Bedeutung: Sind feministische beziehungsweise intersektionale Perspektiven mit der Sprache, den Bildern, Codes und Symbolen einer männlich-chauvinistischen Szene überhaupt vereinbar? Mit welchen sprachlich-medialen Strategien antworten Künstlerinnen der Rap-Szene auf diesen vermeintlichen Widerspruch? Mit diesen und anderen Fragen befasst sich der vorliegende Beitrag.

Im Anschluss an Stuart Hall wird Hip-Hop als ein populärkulturelles Phänomen gedeutet, das sich zwischen Widerständigkeit und Anpassung bewegt (cf. Abschn. 1). Unter den Bedingungen seiner kulturindustriellen Verwertung hat sich Hip-Hop jedoch unlängst in ein massenkulturelles³ Mainstream-Phänomen verwandelt und dabei sein einst subversives Potential

¹ Cf. Whitney A. Peoples: Under Construction. Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges Between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms, in: *Meridians* 8.1 (2008), S. 19–52, hier S. 23. ‚Hip-Hop‘ ist ein Oberbegriff, der mindestens vier unterschiedliche Elemente umfasst: Breakdance, DJ-ing, Graffiti/Streetart und Rap-Musik. Im Folgenden wird in erster Linie auf die Rap-Musik Bezug genommen, die anderen drei Elemente werden vernachlässigt.

² Cf. Jürgen Straub: South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik. Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 7–20, hier S. 19. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch der Publizist, Autor und Journalist Roger Behrens, der von Rap und Hip-Hop als einer der „lukrativsten Sparten der Popkulturindustrie“ (Roger Behrens: *Adornos Rap*. Online-Publikation 2004, <http://rogerbehrens.net/adornos-rap/>, 15.02.2022) spricht, S. 15.

³ Der Begriff ‚(populäre) Massenkultur‘ wird hier insofern synonym zum Begriff ‚Populärkultur‘

weitestgehend eingebüßt (cf. Abschn. 2): In den vergangenen dreißig Jahren hat sich Hip-Hop in hohem Maße als kompatibel mit der neoliberalen Ideologie erwiesen (cf. Abschn. 3). Dieser kulturpessimistischen Perspektive⁴ soll mit dem Konzept des Hip-Hop-Feminismus eine kulturoptimistische Sichtweise gegenübergestellt werden. Eine feministische Perspektive auf Hip-Hop, die neben der Analyse u. a. auch die Frage der Repräsentation und der Möglichkeiten der Vernetzung einschließt, nimmt die identitätsstiftende Funktion dieser kulturellen Praxis ernst, ohne die diskriminierenden Vorstellungen, an deren Reproduktion die Hip-Hop-Kultur teilhat, zu leugnen (cf. Abschn. 4). Hip-Hop-Feminismus wird im vorliegenden Beitrag als eine widersprüchliche kulturelle Praxis betrachtet: In Form einer inhaltlichen und sprachlich-stilistischen Textanalyse soll anhand von zwei Fallbeispielen untersucht werden, wie sich Rapperinnen zu diesen Widersprüchen verhalten, wenn sie in ihren Liedern verschiedene Dimensionen von Diskriminierung und Marginalisierung thematisieren. Orientiert am Konzept der Intersektionalität beschränkt sich die hier zu Anwendung kommende Analyseperspektive dabei nicht auf eine einzelne Kategorie, sondern fragt danach, ob in den untersuchten Beispielen die Wechselwirkung von Diskriminierungen nach verschiedenen sozialen Ungleichheiten problematisiert wird. Der Begriff ‚Intersektionalität‘ umfasst hier eine Vielzahl von Differenzkategorien (wie z. B. Gender, Sexualität, Hautfarbe, Ethnizität, Klasse), die zu Diskriminierungen in verschiedensten Kontexten führen können, sich aber in ihrer Reichweite und den zugrunde liegenden gesellschaftlichen Ursachen unterscheiden (cf. Abschn. 5).⁵

verwendet, als dass damit der Aspekt der Kommerzialisierung der Populärkultur respektive der Rapmusik (als Bestandteil der Populärkultur) betont werden soll. Die Kulturwissenschaftler Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner und André Menke bringen diese grundlegende Ambivalenz der Populärkultur in der Unterscheidung zwischen „Pop als Rebellion“ und „Pop als Markt“ zum Ausdruck. (cf. Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner/André Menke: *Popliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2015, S. 31f.)

⁴ Bezug genommen wird hier auf die kritische Theorie der Kulturindustrie, wie sie im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* (1944) von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno entfaltet wird. Horkheimers und Adornos Befund lautet im Kern, dass in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft alle Kultur zur Ware wird, „Kultur selbst nichts weiter ist, als die ideologische Manifestation der Reklame für die Welt, so wie sie ist.“ Behrens: *Adornos Rap*, S. 5. Eine Sichtweise auf Hip-Hop und Rap als künstlerische Manifestation herrschender, d.h. angemessen erscheinender neoliberaler Wertvorstellungen kann insofern als ‚kulturpessimistisch‘ bezeichnet werden, als dass sie darin letzten Endes nur die Bestätigung der gesellschaftlichen Verhältnisse und damit die Stabilisierung und Konsolidierung des gesellschaftlich-ideologischen Status quo erkennt. Folglich sind aus dieser Sicht emanzipatorische Impulse im Hip-Hop und Rap als Bestandteil der Mainstream-Populärkultur nicht zu erwarten. Cf. Martin Seeliger: Deutschsprachiger Rap und Politik, in: *pop-zeitschrift*, 17.02.2015, <https://pop-zeitschrift.de/2015/02/17/deutschsprachiger-rap-und-politik-von-martin-seeliger17-2-2015/>, 16.02.2022.

⁵ Cf. Ilse Lenz: Intersektionalität: Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit, in: Ruth Becker/Beate Korthendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2010, S. 158–165, hier S. 159f.

1 Populärkultur: zwischen Widerständigkeit und Anpassung

Mit seinen kulturtheoretischen Überlegungen knüpft der Soziologe Stuart Hall an das Hegemoniekonzept⁶ von Antonio Gramsci an. Für Hall ist die Populärkultur einerseits in der kommerziellen Sphäre der Kulturindustrie angesiedelt, andererseits spiegelt sie aber auch die Träume, Hoffnungen, Ängste, Kämpfe und die Wut der unterdrückten und ausgeschlossenen Klassen wider. Damit bringt Hall zweierlei zum Ausdruck: dass die Menschen nicht einfach den manipulativen Kräften der Kulturindustrie ausgeliefert sind und dass die Machtverhältnisse, in die die Populärkultur eingebettet ist, nicht zu leugnen sind.⁷ Hall kommt zu dem Schluss, dass die herrschende Kultur in einem ununterbrochenen Konflikt mit der Populärkultur steht, und spricht deshalb von „the dialectic of cultural struggle“⁸.

Halls Überlegungen gestatten es, den Gegensatz zwischen manipulativen Formen der kommerziellen Kulturindustrie auf der einen Seite und vermeintlich authentischen Ausdrucksformen der Populärkultur auf der anderen Seite aufzubrechen: Kulturelle Ausdrucksformen sind nicht in sich geschlossen und kohärent, sie sind weder ausschließlich manipulativ noch reiner Ausdruck wahrer Authentizität. Aus diesem Grund herrschen in den Bereichen der Populärkultur auch Formen vor, die in sich zutiefst widersprüchlich sind beziehungsweise mit diesen Widersprüchen bewusst spielen.⁹

2 Hip-Hop: einst Gegenkultur, heute Mainstream

Die oben skizzierte Dialektik von Subversion und Affirmation, das zutiefst ambivalente Spannungsfeld von Kommerzialisierung und Gegenkultur, lässt sich am Beispiel des Hip-Hops veranschaulichen. Hip-Hop, der im New York der 1970er Jahre als eine Gegenkultur entstanden ist, wurde von der Masse vereinnahmt und hat im Zuge seiner kulturindustriellen Vermarktung eine Entpolitisierung erfahren.¹⁰

⁶ Cf. Antonio Gramsci: *Gefängnishefte*. 10 Bände. Hamburg 1991–2002.

⁷ Cf. Stuart Hall: Notes on Deconstructing ‚the Popular‘, in: Stephen Duncombe (Hg.): *Cultural Resistance Reader*. London/New York 2002, S. 185–192, hier S. 186f.

⁸ Ebd., S. 187.

⁹ Cf. ebd., S. 188.

¹⁰ Cf. Albert Scharenberg: Der diskursive Aufstand der schwarzen ‚Unterklassen‘. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt, in: Anja Weiß et al. (Hg.): *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension soziale Ungleichheit*. Wiesbaden 2001, S. 243–269, hier S. 244. Die Verwendung des Begriffs ‚Hip-Hop‘ suggeriert, es handle sich dabei um eine (zumindest relativ) homogene Einheit. An dieser Stelle soll jedoch noch einmal ausdrücklich betont werden, dass es sich hierbei um ein vielfältiges und komplexes kulturelles Feld handelt, das sich nicht ohne Weiteres auf einen zeitdiagnostischen Begriff bringen lässt. Der Fokus des vorliegenden Beitrags liegt auf dem Subgenre Gangsta Rap. Wenn im vorliegenden Beitrag daher von der Vereinnahmung des Hip-Hops durch die Mehrheitskultur die Rede ist, so ist diese Aussage im Hinblick auf den hier behandelten thematischen

Entstanden ist Hip-Hop im New Yorker Stadtteil Bronx als eine Antwort auf die postfordistische Transformation der Ökonomie: Im Zuge der postfordistischen Deindustrialisierung und des damit einhergehenden mehrdimensionalen Ausschlusses insbesondere junger Schwarzer Personen bildete sich eine innerstädtische Unterschicht heraus. Die Hip-Hop-Kultur ist als eine Reaktion auf die materielle und symbolische Gewalt der Dominanzkultur und die Marginalisierung der Schwarzen Bewohner:innen der Innenstädte zu verstehen.¹¹ Die gesellschaftlich ausgegrenzten Jugendlichen aus den städtischen Unterschichten begegnen der ihnen auferlegten Marginalisierung mit der Rückeroberung des öffentlichen Raumes. Rap-Musik, Graffitis und Breakdance sind sowohl selbstbewusster Ausdruck kultureller Eigenständigkeit als auch symbolischer Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie der *weißen* wie auch Schwarzen Mittelschichten.¹² Pointiert befasst sich der US-amerikanischen Gangsta Rap mit dem Zusammenhang von Armut, Kriminalität und Polizei- beziehungsweise Staatsgewalt sowie Gefängnis und stellt in diesem Kontext die (gesellschaftlich produzierte) Perspektivlosigkeit der gettoisierten Unterschichten in den Vordergrund.¹³

Festzuhalten gilt, dass die Hip-Hop-Kultur ursprünglich ein Ausdruck des Protestes gegen die materielle und symbolische Gewalt der Dominanzkultur war. Im Laufe der 1990er Jahre hat die kulturindustrielle Verwertung des Hip-Hops das einst subversive Potential dieser Gegenkultur weitestgehend aufgeweicht beziehungsweise neoliberal umgedeutet. Die Inkorporation der Gegenkultur in den massenkulturellen Mainstream ist somit weit fortgeschritten.¹⁴ Dies überrascht umso mehr, wenn man bedenkt, dass die Hip-Hop-Kultur in ihren Anfängen einen Gegenpol zur neoliberalen Wende darstellte.¹⁵ Heutzutage trägt der Hip-Hop als

Schwerpunkt begrenzt. Ob bzw. inwiefern diese Aussage auch auf jüngere Erscheinungsformen des Raps wie dem sog. Drill Rap zutrifft, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

¹¹ Cf. ebd., S. 246.

¹² Cf. ebd., S. 247.

¹³ Cf. ebd., S. 250. Der Politikwissenschaftler Albert Scharenberg macht auf das Wechselverhältnis zwischen den Kategorien ‚Alter‘ (Young), ‚Hautfarbe‘ (Black) und ‚Gender‘ (Male) aufmerksam. Insbesondere im Gangsta Rap wird der eigenen Verletzlichkeit und der gesellschaftlichen Stigmatisierung und Marginalisierung häufig eine Überbetonung ‚Schwarzer Männlichkeit‘ und die überzogene Demonstration von notwendiger Härte und Coolness im alltäglichen Überlebenskampf gegenübergestellt.

¹⁴ Cf. ebd., S. 265f.

¹⁵ Hier scheint sich ein Widerspruch aufzutun. Zum einen gilt Rap als sprachlich-musikalische Ausdrucksform der ‚Getto-Kultur‘ und als ‚Sprachrohr der Marginalisierten‘. Schon früh werden in dem Genre politische und soziale Misstände thematisiert, weshalb Rap aufgrund seiner Geschichte ein politisches und antirassistisches Ausdrucksmittel darstellt. Zum anderen steht nicht erst seit der Kommerzialisierung von Rap auch das Entwerfen marktförmiger Images und der monetäre Aspekt der Musik im Fokus. In ausgeprägter Form macht sich dieser Widerspruch im Genre des Gangsta Raps bemerkbar. Cf. Heidi Süß: *Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt a. M. 2021, Anhang 6/9. Dieses Spannungsverhältnis scheint somit für Rap im Allgemeinen und Gangsta-Rap im Besonderen konstitutiv zu sein, was aber nicht über das gesellschaftskritische Potential vor allem der frühen Rap-Szene hinwegtäuschen darf, das in der Bildsprache und den Texten der Künstler:innen zum Ausdruck kommt. So spricht der Soziologe Martin Seeliger von einer ‚Verbindung zwischen HipHop-Kultur und sozialer Ungleichheit in der

kulturindustrielles Produkt wesentlich zur Reproduktion der herrschenden neoliberalen Ideologie bei (cf. Abschn. 3).

Wie die obige Darstellung des sozialen Entstehungskontextes der Hip-Hop-Kultur in der New Yorker Bronx deutlich macht, war für diese von Anfang an ein Bezug zu gesellschaftlichen Verteilungsdisparitäten charakteristisch. In der Hip-Hop-Kultur im Allgemeinen und Rap-Musik im Besonderen erkennt der Rechtswissenschaftler Simon Titus die „sprachliche Befreiung der schwarzen Minderheit und die Ablösung von der Sprachhegemonie der Weißen“¹⁶. Hip-Hop entwickelte sich somit zu einer kulturellen Form, die es Minderheiten ermöglichte, Randständigkeitserfahrungen zu verarbeiten und zu artikulieren. Eine ähnliche Ausgangslage lässt sich auch für die Anfangstage von Hip-Hop in der Bundesrepublik beschreiben.¹⁷

Für den Politikwissenschaftler Albert Scharenberg stellt die Hip-Hop-Kultur in ihrer Frühphase einen „symbolische[n] Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie“ dar.¹⁸ Diese Stoßrichtung konstatiert der Soziologe Martin Seeliger auch für die Etablierung der Hip-Hop-Kultur in der Bundesrepublik der frühen 1980er Jahren:

Entsprechend ist die Adaption hiphop-kultureller Praktiken durch jugendliche (Post-)MigrantInnen in der BRD zu Anfang der 1980er-Jahre neben den materiell wenig exklusiven Teilnahmevoraussetzungen wohl vor dem Hintergrund des Identifikationspotenzials zu verstehen, welches sich ihnen durch die ebenfalls als randständig wahrgenommene Situation schwarzer Rap-Sprecher bot.¹⁹

Die Etablierung von Hip-Hop in der Bundesrepublik erfolgte in den Anfängen also maßgeblich durch migrantische Jugendliche und muss im Zusammenhang mit dem sozialstrukturellen Hintergrund dieser Akteur:innen gesehen werden. Auch für die Etablierung des Hip-Hops in der Bundesrepublik kann somit festgehalten werden: Soziale Ungleichheit bildet von Anfang an einen zentralen Bezugspunkt im Symbolsystem des Hip-Hops und Rapmusik ist zu Beginn vor allem Sprachrohr marginalisierter Jugendlicher.²⁰

Gesellschaft“ und identifiziert „die Auseinandersetzung mit der Verteilung sozial relevanter Ressourcen“ als zentralen Gegenstand von Gangsta Rap-Texten. Martin Seeliger: Kulturelle Repräsentation sozialer Ungleichheiten. Eine vergleichende Betrachtung von Polit- und Gangsta-Rap, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta Rap*. S. 165–186, hier S. 167. Text-Beispiele: Public Enemy, *Fight The Power* (Thema: Rassismus), KRS-One, *Who Protects Us From You* (Thema: Armut/Kriminalität/Polizeigewalt/Gefängnis), Ice Cube, *A Bird In The Hand* (Thema: gesellschaftliche Perspektivlosigkeit).

¹⁶ Simon Titus: Straßenjugendkulturen im Wandel, in: Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.): *Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz*. Opladen 2000, S. 63–79, hier S. 64.

¹⁷ Zu dieser Einschätzung kommen beispielsweise die Autoren Hannes Loh und Murat Güngör. Cf. Hannes Loh/Murat Güngör: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*. Höfen 2002) oder auch Hannes Loh und der Journalist Sascha Verlan (cf. Hannes Loh/Sascha Verlan: *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen 2006).

¹⁸ Scharenberg: *Der diskursive Aufstand*, S. 247.

¹⁹ Seeliger: *Kulturelle Repräsentation*, S. 168.

²⁰ Der Geschlechter- und Männlichkeitsforscherin Heidi Süß zufolge leisteten Gruppen wie Fresh

Den ersten kommerziellen Rap-Erfolg in Deutschland verzeichnete mit dem Hit *Die Da!?!* die Stuttgarter Gruppe Die Fantastischen Vier 1992. Seit den 1990er Jahren verbreitete sich Rap zunehmend im ganzen Land, dabei bildeten sich unterschiedliche lokale Zentren und Stile heraus. Der Geschlechter- und Männlichkeitsforscherin Heidi Süß zufolge lassen sich die deutschen Rap-Zentren der 1990er Jahre grob entlang einer Nord-Süd-Achse lokalisieren.²¹ Die erste Generation von Rapper:innen verteilte sich vor allem auf die Städte Kiel, Hamburg, Heidelberg und München. Der Rap dieser ersten Generation war noch stark sozialkritisch geprägt (z. B. die Gruppe Advanced Chemistry, die Rapperin Cora E.). Auch die darauffolgende Rap-Generation kann noch als politisch bezeichnet werden (z. B. die Hip-Hop-Band Freundeskreis), wenngleich der Fokus nun stärker auf Reimkunst und Wortakrobatik lag (z. B. Der Tobi & das Bo, EinsZwo, die Rap-Gruppe Tic Tac Toe). Etwa ab der Jahrtausendwende traten verstärkt Rapper:innen aus Städten wie Berlin und Frankfurt in Erscheinung, die stark vom US-amerikanischen Gangsta Rap beeinflusst waren.²² Dieser Einfluss schlägt sich auch in deren Texten nieder, die insgesamt deutlich aggressiver sind als die vergangener Rap-Generationen. Rapper wie Azad, Sido und Bushido trugen wesentlich zum Erfolg ‚härterer‘ Subgenres wie dem Gangsta Rap bei. Rap-Musik ist heute eines der beliebtesten Musikgenres in Deutschland, zu den kommerziell erfolgreichsten Akteur:innen gehören neben poplastigen emotionalen Hipster-Rapper:innen wie Cro, Marteria, Casper oder Haiyti ebenso Künstler:innen aus dem Gangsta-Rap wie Capital Bra, Haftbefehl, Farid Bang oder Schwesta Ewa.²³ Die Popularität des Subgenres ist nicht zuletzt darin begründet, dass Gangsta Rap mit seinen Bildwelten Identifikationsangebote zur Verfügung stellt und damit vor allem für Jugendliche eine sinn- und identitätsstiftende Funktion übernimmt. Die Gangsta Rap-Szene ist nach wie vor überwiegend männlich²⁴ und migrantisch geprägt. Es gehört jedoch zu den auffälligsten Entwicklungen im Rap, dass ein Zuwachs an Frauen in dieser Szene zu beobachten

Familee (*Ahmet Gündüz*) oder Advanced Chemistry (*Fremd im eigenen Land*) wichtige Rap-Pionierarbeit für die deutsche Hip-Hop-Szene. (cf. Süß: *Rap-Männlichkeiten*, Anhang 3/9.

²¹ Ebenso lässt sich die Rap-Szene historisch, ideologisch oder stilistisch strukturieren. Cf. ebd., Anhang 3/9.

²² Es muss somit festgehalten werden, dass sich das Subgenre Gangsta Rap im Vergleich zur US-amerikanischen Szene erst mit einer Latenz von einer Dekade in Deutschland etablieren konnte. Der Autor Stephan Szillus vermutet, dass der Grund für die späte Adaption darin liegt, dass die Themen des amerikanischen Gangsta Rap zu weit entfernt von der deutschen Lebensrealität schienen. Cf. Stephan Szillus: UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap*, S. 41–63, hier S. 43.

²³ Cf. Süß: *Rap-Männlichkeiten*, Anhang 3/9.

²⁴ Zu dieser Einschätzung kommen beispielsweise der Meinungsforscher Malte Friedrich und die Soziologin Gabriele Klein, die die Hip-Hop-Kultur insgesamt als „Männerwelt, von Männern für Männer“ (Malte Friedrich/Gabriele Klein: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M. 2003, S. 24) bestimmen. Für Ausnahmen in Form weiblichen Empowerments: Malte Goßmann/Martin Seeliger: ‚Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!‘ Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap, in: *pop-zeitschrift*, 13.05.2013, <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowement-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/>, 27.03.2022.

ist: Der enorme Erfolg von Schwesta Ewa oder SXTN wäre vor einigen Jahren noch nicht denkbar gewesen (cf. Abschn. 4).

Bezogen auf die Rap-Szene im Gesamten resümiert Heidi Süß:

In der zahlenmäßig männlich dominierten Rap-Szene herrscht ein insgesamt traditionelles, binäres Geschlechtermodell (Mann/Frau) und ein teilweise toxisches Männlichkeitsideal vor (Gewalt/Dominanz usw.). Auch Sexismus, Homophobie oder Antisemitismus sind Einstellungen, die man innerhalb der Rap-Szene findet.²⁵

Was Süß hier für die gesamte Rap-Szene konstatiert, gilt für Gangsta Rap in besonderem Maße. In dieser dreifachen Konstellation – die Popularität und identitätsstiftende Funktion des Subgenres, der Zuwachs erfolgreicher weiblicher Akteurinnen innerhalb einer männlich geprägten Szene, die überbordende Maskulinität und der eklatante Sexismus im Gangsta-Rap – ist das besondere Interesse des vorliegenden Beitrags für das Subgenre Gangsta Rap begründet: Es wird im Folgenden davon ausgegangen, dass sich das Spannungsverhältnis von Hip-Hop und Feminismus im Subgenre Gangsta Rap wie in einem Brennglas zeigt.

3 Gangsta Rap unter neoliberalem Vorzeichen

Mit der Frage, wie sich die Prinzipien des Neoliberalismus im deutschsprachigen Gangsta Rap niederschlagen, befasst sich der Sozialpädagoge Tobias Ernsing. Am Beispiel von Texten der Künstler Bushido, Sido und Kollegah kann Ernsing zeigen, dass die neoliberale Ideologie in der Hip-Hop-Kultur fest verankert ist. In den von ihm untersuchten Songtexten dominiert eine individualistische Sichtweise. Gezeichnet wird das Bild vom Einzelkämpfer,²⁶ der für sich beansprucht, für seinen Erfolg selbstverantwortlich zu sein. Gesellschaftliche Solidarität hingegen

²⁵ Süß: *Rap-Männlichkeiten*, Anhang 6/9.

²⁶ Individualismus, Konkurrenzaffinität und Eigenverantwortung als neoliberale Prinzipien oder Wertvorstellungen gelten geschlechterübergreifend. Allerdings lässt sich festhalten, dass in den von dem Sozialpädagogen Tobias Ernsing untersuchten Textbeispielen neoliberale Prinzipien mit bestimmten sexistischen bzw. maskulinitätlichen und geschlechterstereotypen Vorstellungen verschränkt werden. So rappt beispielsweise Bushido in *Messerstecherei* (erschienen 2014 auf dem Album *Sonny Black*): „Und echte Männer hängen nicht am Jobcenter ab.“ In Bezug auf den Rapper Bushido schreibt der Sozialwissenschaftler Malte Goßmann: „Die von *Bushido* positiv besetzte Männlichkeit erfüllt in vielerlei Hinsicht neoliberale Erwartungen. Insofern ist seine zentrale Männlichkeitskonstruktion des Einzelkämpfers, der es von ‚ganz unten nach ganz oben‘ geschafft hat, indem er ein ‚Unternehmer seiner selbst‘ geworden ist, auch als eine Bewerbung für die neoliberale hegemoniale Männlichkeit anzusehen.“ Malte Goßmann: ‚Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger: *Deutscher Gangsta-Rap*. Bielefeld 2012, S. 85–107, hier S. 100, Anm. 16. Im Folgenden wird die männliche Schreibweise gewählt, um auf die Verschränkung von neoliberalen Wertvorstellungen und Mustern hegemonialer Männlichkeit (im Gangsta Rap) hinzuweisen.

wird als für den Wettbewerb hinderlich kritisiert. Propagiert wird die Figur des Selbstunternehmers – ein zentrales Element im Mythos der Aufstiegsgesellschaft: Jeder Mensch kann es von ganz unten nach ganz oben schaffen, wenn er sich nur genügend anstrengt und den Willen und die Bereitschaft zeigt, sich im Alltag und Beruf ständig zu optimieren. Dem Narrativ vom amerikanischen Traum liegt die Vorstellung von Leistungsgerechtigkeit und Chancengleichheit zugrunde. Ernsing weist jedoch zurecht darauf hin, dass dieses Narrativ lediglich den Weg aus der Unterschicht beschreibt, aber weder Erklärungsansätze noch Lösungsstrategien für die ungerechte Verteilung in der Gesellschaft bietet.²⁷

Der Soziologe Alexander Bendel und der Politikwissenschaftler Nils Röper stimmen mit Ernsing darin überein, dass Materialismus, Individualismus, Konkurrenzaffinität, körperliche Selbstoptimierung, Entrepreneurmentalität und Meritokratie das zugrundeliegende Wertesystem sowohl von Gangsta Rap als auch Neoliberalismus bilden. Allerdings gehen Bendel und Röper über den rein deskriptiven Ansatz Ernsings hinaus, indem sie nicht nur den neoliberalen Charakter des Gangsta Raps untersuchen, sondern auch dessen zugrundeliegende Kausalitäten erörtern.²⁸ Bendel und Röper sehen im Gangsta Rap eine Antinomie am Werk, die Ernsing mit seinem ausschließlich deskriptiven Ansatz nicht erfasst. Wenn Ernsing den Gangsta Rap einseitig nur auf das in ihm wirksame neoliberale Narrativ hin untersucht, so übersieht er, dass Gangsta Rap nach wie vor eine Ausdrucksform darstellt, um die eigene Marginalisierung und die Perspektivlosigkeit des jeweiligen Umfeldes anzuprangern, und in diesem Sinne auch identitätsstiftend wirkt.²⁹

Mittels einer kongruenz-analytisch durchgeführten qualitativen Einzelfallanalyse ausgewählter Texte des Künstlers Bushido können Bendel und Röper ihre These belegen, dass das neoliberale Paradoxon des Gangsta Raps das Ergebnis mangelnder Anerkennungserfahrung ist.³⁰ Bei einem Gangsta Rapper wie Bushido handelt es sich daher nicht einfach nur um einen mehr oder weniger bewusst propagierenden Anhänger des Neoliberalismus – wie es die Analyse Ernsings suggeriert –, sondern vielmehr um ein marginalisiertes Individuum, das sich überkompensatorisch an den geltenden gesellschaftlichen Idealen orientiert.³¹ Die Provokation im Gangsta Rap ist nicht darin begründet, dass neoliberale Werte vertreten werden – schließlich entsprechen die Künstler lediglich den geltenden gesellschaftlichen Ansprüchen. Vielmehr ist es die Überidentifikation mit neoliberalen Grundsätzen, die Anstoß erregt.³²

²⁷ Cf. Tobias Ernsing: ‚Echte Männer hängen nicht am Jobcenter ab‘ – Gangsta-Rap und Neoliberalismus, in: *Blickpunkt WiSo*, 15.09.2015, <https://www.blickpunkt-wiso.de/post/echte-maenner-haengen-nicht-am-jobcenter-ab-gangsta-rap-und-neoliberalismus--1658.html>, 02.09.2022.

²⁸ Cf. Alexander Bendel/Nils Röper: Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld 2017, S. 105–132, hier S. 128.

²⁹ Cf. ebd., S. 106.

³⁰ Cf. ebd., S. 108f.

³¹ Cf. ebd., S. 128.

³² Cf. ebd., S. 108.

4 Hip-Hop-Feminismus

Dass in der Verbindung von Hip-Hop und Feminismus emanzipatorisches Potential besteht, ist unmittelbar einleuchtend. Sowohl im Hip-Hop als auch im Feminismus geht es um den Kampf gegen Marginalisierung und Ausgrenzung und um das Streben nach Freiheit, Egalität, Anerkennung und Teilhabe. Auf den ersten Blick scheinen feministische Anliegen und Forderungen mit dem Wertesystem des Hip-Hops vereinbar zu sein. Allerdings ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Rap-Szene, insbesondere die Gangsta Rap-Szene, geprägt ist von Sexismus, Hypermaskulinität und Antifeminismus.³³ Die skizzierte Problematik, die in der komplexen Beziehung zwischen Rap und Geschlecht begründet ist, legt daher eine intersektionale Perspektive nahe. Wenn das zentrale Narrativ im Rap nach wie vor die Marginalisierungserzählung³⁴ bildet, so gilt es zu untersuchen, in welcher (Wechsel-) Beziehung die Kategorie Geschlecht zu anderen Dimensionen von Diskriminierung und Marginalisierung – etwa aufgrund von sozialer Herkunft, Ethnizität und/oder Hautfarbe – steht.³⁵

Die Verbindung von Feminismus und Hip-Hop schließt also weit mehr ein als die bloße Kritik an Misogynie und Sexismus in der Rap-Musik. Eine feministische Perspektive auf Hip-Hop versucht darüber hinaus auch die rassistischen und sozioökonomischen Strukturen der Produktions-, Distributions- und Konsumsphäre offenzulegen und in diesem Zusammenhang die Frage nach den Geschlechterverhältnissen zu stellen.³⁶

Die Entstehungsgeschichte des Hip-Hop-Feminismus muss im US-amerikanischen Raum verortet und in den Kontext der US-amerikanischen Hip-Hop-Kultur gestellt werden. Als Teil des ‚third wave feminism‘ ist Hip-Hop-Feminismus als Kritik an und Weiterentwicklung von bestehenden feministischen Strömungen, insbesondere des ‚black feminism‘, zu verstehen. In den 1990er Jahren begründen Schwarze Frauen wie die Medienwissenschaftlerin Kristal Brent

³³ Im Zuge der 2021 ins Leben gerufene #DeutschRapMetoo-Kampagne äußerten sich zahlreiche Betroffene sexualisierter Gewalt zu Übergriffen innerhalb der Rap-Szene. In Deutschrap-Kreisen regte sich bald aber auch Widerstand gegen die Kampagne: Die Initiative zerstöre die Hip-Hop-Kultur, so der Vorwurf diverser Szenerapper. Nicht selten ging dabei die geäußerte Kritik mit einem offen zur Schau getragenen Antifeminismus einher. Cf. Aida Baghernejad im Gespräch mit Martin Böttcher: #DeutschrapMeToo. Oldskool gegen Aufklärung? In: *Deutschlandfunk Kultur*, 05.08.2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutschrapmetoo-oldskool-gegen-aufklaerung-100.html>, 10.03.2022.

³⁴ Gangsta-Rap ist ein musikalisches Genre, „in dem sich die ‚Umwelt‘, d.h. in diesem Fall sozialer und kultureller Missstand sowie der Effekt politischer Entscheidungen, abbildet. Rap existiert keineswegs im luftleeren Raum. Vielmehr handelt es sich um eine Musikrichtung oder kulturelle Praxis, die besonders stark an marginalisierte Gruppen oder Menschen mit Bezug zum ‚Mann auf der Straße‘ angelehnt ist.“ Martin Seeliger/Marc Dietrich: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher Gangsta Rap*, S. 21–40, hier S. 24.

³⁵ Weiterführend: Heidi Süß (Hg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierung von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021.

³⁶ Cf. ebd., S. 46.

Zook³⁷ und die Kulturkritikerin Joan Morgan³⁸ eine neue feministische Bewegung. Zook und Morgan, die beide der dritten Welle³⁹ der Frauenbewegung zugeordnet werden können, üben Kritik am Feminismus der zweiten Welle: Dieser verfüge über keinen Zugang zu den Lebenswelten junger Schwarzer Frauen⁴⁰ und ihm fehlen grundlegende Kenntnisse über deren Anliegen und Bedürfnisse. Ausgehend von dieser Kritik geraten zwei gänzlich verschiedene Sphären in den Blick: Hip-Hop und Feminismus. Die Verknüpfung von Feminismus und Hip-Hop erfolgte aus dem Bedürfnis vieler Frauen der Hip-Hop-Generation, sich näher mit Fragen der Repräsentation und Identität auseinanderzusetzen und in diesem Zusammenhang die problematischen regressiven Elemente dieser Kultur herauszuarbeiten sowie das progressive Potential auszuloten: „[A]s women of the hip-hop-generation we need a feminist consciousness that allows us to examine how representations and images can be simultaneously empowering and problematic.“⁴¹ Rap kann auf der einen Seite positiv als „kulturelle[r] Ausdruck für gesellschaftliche Machtverhältnisse und rassistische Ausgrenzung“⁴² beschrieben werden. Im Rap als einer „Ästhetik des Widerstands“⁴³ erkennen Hip-Hop-Feministinnen das radikale, widerständige und befreiende Moment der Hip-Hop-Kultur. Auf der anderen

³⁷ Cf. Kristal Brent Zook: A Manifesto of Sorts for a Black Feminist Movement, in: *New York Times Magazine*, 03.12.1995, <https://www.nytimes.com/1995/12/03/magazine/l-a-manifesto-of-sorts-for-a-black-feminist-movement-079065.html>, 27.03.2022.

³⁸ Cf. Joan Morgan: *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York 1995.

³⁹ Die moderne Frauenbewegung lässt sich grob in drei Wellen unterteilen. Stehen in der ersten Welle der Frauenbewegung (ab Mitte 19. Jahrhundert) noch der Kampf für grundsätzliche politische und bürgerliche Rechte von Frauen im Mittelpunkt, so geht es in der zweiten Frauenbewegung (ab Mitte 20. Jahrhundert) verstärkt um Identitätsfragen. Cf. Claudia Breger: Identität, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln/Weimar/Wien 2013, S. 55–76, hier S. 57ff. In den 1990er Jahren zeichnet sich vor allem in den U.S.A. eine dritte Welle der Frauenbewegung ab. Der Journalistin Laurie Penny zufolge gibt es „einen Generationenkonflikt zwischen den Feministinnen der zweiten Welle, die bestrebt waren, die Definition des Begriffs ‚Frau‘ auszudehnen, und jüngeren Feminist*innen, die völlig neue Gender-Kategorien entwickeln wollen.“ (Laurie Penny: *Bitch Doktrin. Gender, Macht & Sehnsucht*. Hamburg 2017, S. 149) Die Gender-Theoretikerin Whitney A. Peoples benennt die explizit antirassistische Ausrichtung der ‚third wave‘ als einen weiteren Unterschied zu vergangenen (von *weißen* Feministinnen geprägten) Frauenbewegungen. Cf. Peoples: *Under Construction*, S. 48, Anm. 3.

⁴⁰ Die hier verwendeten Zuschreibungen dienen im Anschluss an Whitney A. Peoples zur Kennzeichnung der sog. ‚Hip-Hop-Generation‘. Peoples wiederum bezieht sich auf eine Definition des Journalisten Bakari Kitwani, der unter ‚Hip-Hop-Generation‘ „those young African Americans born between 1965 and 1984 who came of age in the eighties and nineties [...]“ (Bakari Kitwani, zit. n. Peoples: *Under Construction*, S. 48, Anm. 2) fasst. Peoples betont allerdings, dass sie selbst diese Zuschreibungen eher auf einer metaphorischen Ebene und nicht im Sinne von exakten soziodemographischen Kategorien verwendet. Cf. ebd., S. 48, Anm. 2.

⁴¹ Shani Jamila, zit. n. Peoples: *Under Construction*, S. 20.

⁴² Werner Schifffauer: *Parallelgesellschaften. Wie viel Wertekonsens braucht unsere Gesellschaft? Für eine kluge Politik der Differenz*. Bielefeld 2008, S. 125.

⁴³ Philipp H. Marquardt: *Raplightenment: Aufklärung und HipHop im Dialog*. Bielefeld 2015.

Seite machen Martin Seeliger und Marc Dietrich deutlich, dass eine solche Positivdarstellung dazu tendiert, die problematischen Aspekte dieser Kultur auszublenden:

Gleichzeitig [...] enthält vor allem Gangsta-Rap mit seiner Homophobie, den häufig sexistischen Darstellungen, der Bestätigung männlich geprägter Heldenverehrung und einer immer wieder ins Menschenverachtende abdriftenden Elitenfeindlichkeit mindestens genauso viele (potenziell) regressive Momente.⁴⁴

Dieses Spannungsverhältnis ist für den Diskurs des Hip-Hop-Feminismus konstitutiv, da die Agenda des Hip-Hop-Feminismus wesentlich aus der Kritik am Zweite-Welle-Feminismus resultiert. Die Gender-Theoretikerin Whitney A. Peoples fasst die drei Kernpunkte dieser Kritik zusammen. Erstens: Feministinnen der zweiten Welle seien zu stark auf das Problem der Misogynie im Hip-Hop fixiert, dabei bleibt das Potential dieser Kultur weitgehend ungenutzt. Wer sich nur einseitig mit Misogynie und Sexismus im Rap befasst, vergisst, dass Rap-Musik – neben Breakdance, DJ-ing, Graffiti/Streetart – nur eines von vielen Elementen der Hip-Hop-Kultur ist. Zweitens: Der Zweite-Welle-Feminismus vertrete eine verengte und statische Konzeption feministischer Identität, die mit ihrer starren heteronormativen Ausrichtung keinen Raum bietet für Individualität, Komplexität und Ambiguität. Drittens: Mit ihren veralteten und ineffektiven Strategien seien Feministinnen der zweiten Welle nicht mehr in der Lage, junge Schwarze Frauen und Mädchen zu erreichen.⁴⁵ Bereits in jungen Jahren identifizieren sich viele Jugendliche mit der Hip-Hop-Kultur, weshalb sich gerade hier erfolgversprechende Möglichkeiten bieten, sich mit jungen Frauen und Mädchen zu vernetzen.⁴⁶

Wie Heidi Süß in ihrem Artikel über Hip-Hop-Feminismus deutlich macht, existieren im deutschsprachigen Raum zwar durchaus kritische geschlechtertheoretische Reflexionen⁴⁷ der

⁴⁴ Martin Seeliger/Marc Dietrich: Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher-Gangsta Rap II*. Bielefeld 2017, S. 7–35, hier S. 18.

⁴⁵ Ein häufig von Third-Wave-Feministinnen erhobener Vorwurf betrifft beispielsweise den Vorgang der Viktimisierung. So würden Feministinnen der zweiten Welle nicht selten dazu neigen, Frauen verallgemeinernd und stigmatisierend in eine passive Opferrolle zu drängen. Cf. Peoples: *Under Construction*, S. 35. Die Tendenz, Frauen einen Opferstatus zuzuschreiben, sei paternalistisch wie auch reduktionistisch und schränke deren Handlungsmöglichkeiten ein. Bezogen auf die Hip-Hop-Kultur und Rap-Szene dürfe man Frauen folglich nicht ausschließlich als Opfer von Sexismus betrachten, sondern müsse auch die Frage danach stellen, inwiefern sie an ihrer eigenen Marginalisierung (z. B. an der sexuellen Objektifizierung des weiblichen Körpers) aktiv teilhaben. Akteurinnen der zweiten Welle sehen in diesem Vorgang hingegen eine bedeutsame soziopolitische Strategie, die marginalisierte Gruppen überhaupt erst sichtbar macht. Cf. ebd., S. 36.

⁴⁶ Cf. ebd., S. 39ff.

⁴⁷ Hierzu u. a.: Angelika Baier: ‚Für ‘ne Frau rappst du ganz gut‘ – Positionen von Frauen im deutschsprachigen Raum!?, in: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 16/2005, https://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/baier16.htm, 01.03.2022; Clara Völker/Stefanie K. Menrath: Rap-Models. Das schmückende Beiwerk, in: Anjela Schischmanjan/Michaela Wünsch (Hg.): *Female HipHop. Re-ality, Roots und Rap Models*. Mainz 2007, S. 7–30; Marie-Louise Bukop/Dagmar Hüpper:

Hip-Hop-Kultur, der Terminus Hip-Hop-Feminismus selbst sei jedoch weniger gebräuchlich. Dies scheint nicht zuletzt darin begründet zu sein, dass die Entstehung des Hip-Hop-Feminismus nur aus dem soziokulturellen Kontext der US-amerikanischen Gesellschaft heraus verstanden werden kann und in Zusammenhang mit der Aufarbeitung bedeutender Werke afroamerikanischer Rapperinnen wie Roxanne Shanté, Queen Latifah, Lil' Kim oder Missy Elliot steht.⁴⁸

Neben wissenschaftlichen Publikationen zur Rolle der Frauen im deutschsprachigen Hip-Hop liegt der Fokus von Aktivist:innen vor allem auf der Vernetzung und Sichtbarmachung weiblicher Akteur:innen sowie auf Aufklärungsarbeit im Bereich politischer Arbeit.⁴⁹ An der Entwicklung des deutschsprachigen Hip-Hop haben von Anfang an auch Rapperinnen teil, beispielsweise Cora E. in den 1980er Jahren, Sabrina Setlur in den 1990er Jahren und Schwesta Ewa in den 2010er Jahren – wobei zu betonen ist, dass in den genannten Beispielen die musikalische Laufbahn nicht unbedingt primär von feministischen Motiven geprägt war. Wenn es hingegen konkret um die Frage nach der Vereinbarkeit von Hip-Hop und Feminismus geht, so lassen sich verschiedene Strategien und Ansätze identifizieren. Für die Rapperin Lady Bitch-Ray⁵⁰ kommt Empowerment beispielsweise in der Resignifizierung des ‚Bitch‘-Begriffs und in einer sexpositiven Inszenierung zum Ausdruck – diese Strategie ist inspiriert von afroamerikanischen Rapperinnen wie Roxanne Shanté, MC Lyte, Lil' Kim, Foxy Brown, Lauryn Hill oder Missy Elliot. Die Künstlerin Sookee⁵¹ dagegen folgt einem queer-theoretischen Ansatz und stellt die Reflexion und Dekonstruktion heteronormativer Geschlechterrollen ins Zentrum ihres künstlerischen Schaffens.⁵² In ihrem Artikel nimmt Heidi Süß auch Bezug auf Rapper:innen und Aktivist:innen, die sich selbst zwar nicht als Hip-Hop-Feminist:innen bezeichnen, die aber Rap als sprachlich-musikalische Ausdrucksform verwenden, um sich gegen strukturellen (Hetero-)Sexismus zu positionieren, heteronormative Schönheitsideale in Frage zu stellen und kritisch über Gender-Kategorien zu reflektieren. Zu nennen sind hier zum Beispiel die trans*Frau und queere Aktivistin FraulenzA oder auch der trans*Mann Jennifer Gegenläufer.⁵³

Geschlechterkonstruktion im deutschsprachigen Porno-Rap, in: Susanne Günther/Dagmar Hüpper/Constanze Spieß (Hg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin 2012, S. 159–194).

⁴⁸ Cf. Linda Jalloh: #HIPHOPFEMINISM, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 70 (2022), S. 118–123, hier S. 119.

⁴⁹ Cf. Heidi Süß: Hip-Hop-Feminismus, in: *Gender-Glossar der erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Leipzig*, 25.10.2016, <https://www.gender-glossar.de/post/hip-hop-feminismus>, 28.02.2022.

⁵⁰ Cf. Lady Bitch Ray: *Bitchsm. Emanzipation, Integration, Masturbation*. Stuttgart 2012; hierzu auch: Erika Funk-Hennigs: Gender, Sex und populäre Musik, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik*. Bielefeld 2011, S. 97–112.

⁵¹ Cf. Sookee: Sookee ist Quing. Rap aktuell und mehrheitlich, in: Anjela Schischmanjan/Michaela Wünsch (Hg.): *Female HipHop*, S. 31–38; hierzu auch: Terence Kumpf: From Queering to Trans*imagining Sookee's Trans*/Feminist Hip-Hop, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 3 (2016), S. 175–184.

⁵² Cf. Süß: *Hip-Hop-Feminismus*.

⁵³ Cf. ebd.

Festzuhalten gilt: Rap ist eine in sich zutiefst widersprüchliche Praxis. Im Folgenden soll die Frage gestellt werden, wie sich Rapperinnen zu diesem Widerspruch verhalten, wenn sie in ihren Liedern verschiedene Dimensionen von Diskriminierung (beispielsweise in Bezug auf Klasse, Geschlecht, Ethnie oder sexuelle Orientierung) thematisieren. Es wird die Hypothese aufgestellt, dass in dieser Hinsicht zwei zentrale Strategien der Kritik unterschieden werden können:

1. Rapperinnen akzeptieren die Antinomien des Gangsta Raps und machen Anleihen beim Bestehenden (indem sie die Sprache, Bilder, Codes und Symbole einer männlich-chauvinistischen Szene übernehmen), doch zumeist über Formen der Resignifikation, der Ironisierung oder der künstlerisch inszenierten Überidentifikation.
2. Rapperinnen versuchen sich (zumeist aus einer eindeutig politischen oder sozialkritischen Motivation heraus) den Antinomien des Gangsta-Raps bewusst zu entziehen und die Reproduktion diskriminierender Vorstellungen, Bilder, Zuschreibungen und Stereotype zu vermeiden.

Die aufgestellte Hypothese soll im Folgenden anhand von zwei Fallbeispielen überprüft werden.

5 „Wie ist es, als Weiber in dieser Szene zu sein?“ – gesellschaftliche Perspektivlosigkeit, Rassismus und Sexismus als Themen in den Texten von SXTN

Das Berliner Hip-Hop-Duo SXTN, bestehend aus den Rapperinnen Juju (Judith Wessendorf) und Nura (Nura Habib Omer), gründete sich 2014 und war bis 2019 aktiv. Das taz-Magazin vergleicht die Debüt-EP (*Asozialisierungsprogramm*, 2016) des Hip-Hop-Duos mit den Werken berühmter US-Rapperinnen wie Roxanne Shanté oder Queen Latifah.⁵⁴ Juju und Nura polarisieren durch ihre oftmals provokanten und verstörenden Texte. Vor allem die sexistische und aggressive Rhetorik, die die beiden Rapperinnen von ihren männlichen Kollegen übernommen haben, war und ist Gegenstand der Kritik. Der Tagespiegel bezeichnet SXTN daher auch als „eine Art politisch unkorrekte Alternative zu Rapperinnen wie Sookee.“⁵⁵

⁵⁴ Cf. Julia Lorenz: Berliner Rap-Duo SXTN. Auf die Kacke hauen, in: *TAZ*, 20.09.2016, <https://taz.de/Berliner-Rap-Duo-SXTN!/5342093/>, 30.09.2021.

⁵⁵ Nadine Lange: ‚Stell dich nich‘ so an, denn ich bin hier der Mann‘, in: *Der Tagesspiegel*, 30.10.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sxtn-live-in-berlin-stell-dich-nich-so-an-denn-ich-bin-hier-der-mann/20521818.html>, 30.09.2021. Im Unterschied zu SXTN formuliert die Berliner Rapperin Sookee ihre musikalische Gesellschaftskritik in einer politisch korrekten Sprache. In ihren Songs befasst sich Sookee unter anderem mit Themen wie Homophobie, Sexismus und Rassismus. Im Dezember 2019 verkündete die Musikerin jedoch das Ende ihrer Rap-Karriere und begründete

In ihren Texten, Musikvideos und Live-Performances repräsentieren SXTN ein hartes, dominantes Frauenbild. Die Aneignung und positive Resignifizierung misogynen und sexistischer Begriffe bildet dabei eine wesentliche Strategie des Rap-Duos: Die beiden Rapperinnen bezeichnen sich selbst als ‚Fotzen‘, wahlweise nennen sie sich auch ‚Lesben‘, wenngleich sie ein cis-heteronormative Vorstellung von Weiblichkeit nach außen tragen.⁵⁶ Ein direkter ironischer Bruch mit der männlich-chauvinistischen Gangsta-Rap-Szene bleibt hingegen aus. So geht es bei SXTN auch eher um die Lust an der Provokation und weniger um feministische Selbstermächtigung, weshalb sie letztendlich doch an der Reproduktion frauenverachtender Aspekte der Hip-Hop-Kultur teilhaben.⁵⁷

5.1 *Ich bin schwarz* (2016) – rassistische Klischees, Vorurteile und Stereotype

In dem Lied *Ich bin schwarz* von der 2016 erschienenen EP *Asozialisierungsprogramm* rappt und singt Nura über die Gesangsmelodie des NDW-Klassikers *Ich will Spaß* des Pop-Musikers Markus und reiht dabei verschiedene rassistische Klischees, Vorurteile und Stereotype über Schwarze aneinander. Die im Text erwähnten Vorurteile und Stereotype werden jedoch nicht explizit hinterfragt oder aufgebrochen. Sie werden den Rezipient:innen in hyperbolisch verdichteter Form dargeboten, wodurch die rassistischen Vorstellungen der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

ihren Ausstieg aus der Rap-Szene in einem persönlichen Statement auf Instagram: „Ich hab kein Interesse daran, mich einer Industrie zur Verfügung zu stellen, die ihre Antagonistin braucht, und ich habe kein Interesse mehr daran, mich irgendwelchen Bausas, GZUZs und sonst irgendwelchen durchgeknallten Turbokapitalisten, die auch nur Spielbälle im Spiel anderer Turbokapitalisten sind, mit meinen Energien zur Verfügung zu stellen.“ Zit. n. Emma Wiepking: Feminismus im Deutschrapp: Ein Portrait der spannendsten Künstlerinnen der Szene, in: *Musikexpress*, 20.03.2020, <https://www.musikexpress.de/feminismus-im-deutschrapp-ein-portrait-der-spannendsten-kuenstlerinnen-der-szene-1495695/>, 27.09.2021.

⁵⁶ Während die Aneignung und Resignifikation des Begriffs ‚Fotze‘ durch die beiden Rapperinnen in erster Linie darauf abzielt, sich der männlichen Kategorisierungsmacht zu entziehen, scheint hingegen die Selbstzuschreibung als ‚Lesben‘ vielmehr den Zweck zu erfüllen, eine exklusive homosoziale Vereinigung oder Gemeinschaft von Frauen symbolisch zu markieren, die sich beispielsweise Männern, anderen Frauen, gesellschaftlichen Normen und Zwängen verweigert und überordnet.

⁵⁷ Hierzu etwa Mirja Riggert: ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats, in: *Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series 1* (2019), https://publications.goettingen-research-online.de/bitstream/2/92301/1/genderedthoughts_nr01_2019__Riggert_final-1.pdf, 15.03.2022. Die Gender- und Queer-Theoretikerin Mirja Riggert zeigt, dass über die Verknüpfung von femininen Topoi mit männlich konnotierten Verhaltensweisen phallogozentrische Weiblichkeitsbilder dekonstruiert werden können. Im Anschluss an das von Angela McRobbie eingeführte Konzept des ‚weiblichen Phallizismus‘ (2009) arbeitet Riggert aber auch die problematische Seite dieser Strategie heraus: Die mimetische Adaption eines männlichen Habitus kann nämlich auch den gegenteiligen Effekt haben und zu einer Re-Stabilisierung der Geschlechterhierarchie beitragen.

Der Text stellt in übertriebener Form phänotypische Merkmale in den Vordergrund und nimmt Bezug auf Vorurteile und Stereotype, aufgrund derer Schwarze auf individueller, institutioneller und gesellschaftlicher Ebene unangemessen und/oder rassistisch behandelt werden. Fast durchgängig beschränkt sich der Text darauf, die rassistischen Vorstellungen zu benennen, ohne die rassistischen Handlungen und Verhaltensweisen zu thematisieren, denen eben jene Vorstellungen zugrunde liegen.

Hab' 'ne junge, reine Haut.
 Ich hab' Arsch, ich bin schwarz.
 Ich bin schwarz, ich bin schwarz, es geht niemals weg.

Neben der Überbetonung phänotypischer Merkmale nimmt der Text auch Bezug auf eine Reihe rassistischer Klischees, Vorurteile und Stereotype, die in folgende Kategorien unterteilt werden können: (1) Drogenkonsum/Drogenkriminalität/illegale Aktivitäten, (2) Hypersexualität, (3) kulturelle Praktiken/Gewohnheiten/Vorlieben.

(1) Drogenkonsum/Drogenkriminalität/illegale Aktivitäten

Ich bin schwarz, ich bin schwarz.
 Brauchst du Gras? Ich hab' Gras!
 Meine Brüder im Park sind mies am hustlen.⁵⁸

(2) Hypersexualität

Ich fick' deine Bitch, hab' 'nen Heidenspaß.
 Und du siehst mich twerken⁵⁹ mit mei'm fetten Arsch.

(3) kulturelle Praktiken/Gewohnheiten/Vorlieben

Hab' ich schon erwähnt, dass ich nur Chicken⁶⁰ mag?

⁵⁸ Das eingedeutschte Wort ‚hustlen‘ ist der englischen Umgangssprache („to hustle“) entlehnt und meint in einem weiten Sinne so etwas wie ‚sich unter widrigen Umständen durchschlagen‘. In einem engen Sinne wird der Begriff verwendet, wenn sich eine Person ‚Geld besorgen‘ will, was zumeist mit illegalen Aktivitäten verbunden ist.

⁵⁹ ‚Twerking‘ ist ein sexuell aufgeladener Tanzstil, der in der Regel zu Hip-Hop getanzt wird. Das Oxford English Dictionary definiert Twerking als „the action or an act of dancing in a sexually provocative manner, characterized by thrusting movements of the bottom and hips.“ (www.oed.com/view/Entry/35899664, 03.04.2023).

⁶⁰ Der explizite Verweis auf ein bestimmtes Element der US-amerikanischen Konsumkultur („Chicken“) muss hier als rassistischer Code oder Topos gelesen werden, der im (pop-)kulturellen (insbesondere in der Meme Culture) und alltäglichen Diskurs fest verankert ist und im besprochenen Musikstück in einen ironischen Kontext gestellt wird. Frittiertes Hähnchen („(Southern) Fried Chicken“) hat seinen Ursprung

Zusätzlich zur Hervorhebung phänotypischer Merkmale und der exzessiven Aneinanderreihung rassistischer Vorurteile und Stereotype macht der Text nur an wenigen Stellen explizit auf unangemessene beziehungsweise rassistische Handlungen und Verhaltensweisen aufmerksam und schneidet dabei Themen wie Sprachsensibilität an:

Raste aus, wenn jemand außer Juju ‚Nigger‘ sagt.
Nein, du darfst meine Haare nicht anfassen.

Der berechtigte Einwand liegt nahe, dass SXTN mit diesem Lied dazu beitragen könnten, rassistische Klischees, Vorurteile und Stereotype zu verbreiten, zu verstärken und damit auch zu verfestigen. Dem muss jedoch entgegengehalten werden, dass man es hier mit einer Form der Stereotypisierung zu tun hat, die dermaßen überaffirmativ ist, dass es zu einer Auflösung des Stereotyps kommt.

Das Lied *Ich bin schwarz* legt Stereotype offen, die sich auf die ethnische Zugehörigkeit von Menschen beziehen, in ironisch überspitzter Form. Diese Fokussierung hat jedoch zur Folge, dass weitere Diskriminierungsmerkmale wie Geschlecht oder sexuelle Orientierung, die zusammen mit ethnischer Zugehörigkeit eine mehrdimensionale Ungleichheit begründen können, vernachlässigt werden.⁶¹

5.2 *Ausziehen* (2017) – Körper, Geschlecht und Macht

Das Lied *Ausziehen* vom 2017 erschienenen Album *Leben am Limit* befasst sich mit dem Sexismus in der deutschen Rap- und Hip-Hop-Szene und bezieht sich dabei auch auf weitere Diskriminierungsformen beziehungsweise -praktiken wie Lookismus, Objektifizierung oder Slutshaming.

in den U.S.A., und zwar auf den Plantagen der Südstaaten. Sklavinnen und Sklaven brachten die Speise aus Westafrika mit. Nach dem Verbot der Sklaverei 1865 hielten viele befreite Sklavinnen und Sklaven weiterhin Hühner in Haus und Hinterhof. Die frittierten Hühnchenteile wurden zu einem beliebten Snack, der von Schwarzen Frauen an den Bahnhöfen der Südstaaten verkauft wurden. Bald wurde das Fried Chicken jedoch von *Weiß* als Stereotyp des ‚unzivilisierten, wilden Schwarzen‘ instrumentalisiert. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das rassistische Bild von Schwarzen, die obszön an Hühnerkeulen nagen, über popkulturelle Formate verbreitet und verstärkt. In den 1930er Jahren gelangte das beliebte Gericht über den *weißen* Tankstellenbesitzer Harland D. Sanders (Kentucky Fried Chicken) schließlich in die aufblühende amerikanische Fastfood-Welt und kann somit als Beispiel für kulturelle Aneignung gelten. Cf. Leonard M. Schulz: Ein Imbiss und seine Geschichte. Hochpolitisches Hühnchen, in: *TAZ*, 18.04.2021, <https://taz.de/Ein-Imbiss-und-seine-Geschichte/!5763105/>, 30.09.2021. Weiterführend: Psyche Williams Forson: ‚Rasse‘ und Huhn in den Vereinigten Staaten, in: Anna-Lisa Dieter/Viktoria Krason (Hg.): *Future Food. Essen für eine Welt von morgen*. Göttingen 2020.

⁶¹ Eine Ausnahme bildet im Text der Verweis auf den Tanzstil des ‚Twerking‘, der zwar nicht ausschließlich, aber verstärkt und häufig auf stereotypisierende Weise mit weiblich gelesenen Schwarzen Personen in Verbindung gebracht wird.

Einen zentralen Punkt der Kritik bildet die zu starke Konzentration auf den Körper und das Aussehen von Frauen in der Rap- und Hip-Hop-Szene. Es handelt sich dabei um eine Form von Lookismus, also um die Stereotypisierung oder Diskriminierung aufgrund des Aussehens: Das Aussehen wird als Indikator für den Wert einer Person herangezogen. SXTN machen in ihrem Lied deutlich, dass sowohl Fans als auch Kritiker („Hater“) des Rap-Duos auf das Aussehen, den Körper und das Auftreten der Künstlerinnen fixiert sind.

Im Internet werden alle mutig. (Mutig)
Klicken sich die Hände blutig.
Sogar meine Hater benehmen sich wie Groupies.
Sie leaken Handy, denn sie wollen meine Nude-Pics.
Drücken Mute, um sich Interviews reinzuzieh'n.
Liken Instagram-Bilder mit ihrem steifen Glied.

Zeig ma' bisschen Haut und zieh dich aus.
Stell dich nich' so an, denn ich bin hier der Mann.
Wackle mit dem Arsch auf der Bühne.
Mach ihn hart, gib dir Mühe.
Ich will Spaß, also weg mit dem BH.

Demnach ist Attraktivität der entscheidende Wert, an dem Frauen in der Hip-Hop-Szene gemessen werden: Der männliche Blick verlangt ein sexuell aufgeladenes Image und der musikalische und finanzielle Erfolg von Frauen hängt davon ab, ob sie dieses Image bedienen.

Die Kritik, die im Text entfaltet wird, richtet sich jedoch nicht nur gegen den Sexismus männlicher Fans und Rap-Kollegen, auch Frauen wird vorgeworfen, sich an Diskriminierungspraktiken wie dem Slutshaming zu beteiligen: Gemeint ist eine Praxis, mit der Menschen – in erster Linie Mädchen und Frauen – dafür angegriffen werden, dass sie dem gesellschaftlich erwarteten Verhalten und äußeren Erscheinungsbild in Bezug auf Sexualität nicht entsprechen, weil sie beispielsweise als sexuell provokativ aufgefasste Kleidung tragen.

Du bist depressiv.
Alles in dei'm Leben läuft schief.
Du kannst nur haten, aber trotzdem wird's dein Lieblingslied.

Ollen machen Slut-Shame.
Ich seh' doch wie sie abgeh'n.

Der Text beschränkt sich allerdings nicht darauf, einen problematischen Zustand zu kritisieren. Indem der Text in der Hook wiederholt den Ausruf „Ausziehen!“ aufgreift und damit zu einem Bestandteil der Live-Performance macht, findet eine entscheidende Umkehrung statt: Es sind nicht mehr die (männlichen) Fans, die die beiden Künstlerinnen dazu auffordern, die

Hüllen fallen zu lassen, sondern die beiden Rapperinnen selbst beanspruchen den interjektiven Einwortsatz für sich. Indem sich SXTN diesen Ausspruch aneignen, kommen sie der Objektifizierung durch andere zuvor und handeln selbst, statt behandelt zu werden.

Und alle: Ausziehen! Ausziehen!
Und alle schreien: Ausziehen! Ausziehen!
Und immer wieder: Ausziehen! Ausziehen!
Alle werden bei der Show ohnmächtig.
Ausziehen! Ausziehen!
Denn diese Welt ist oberflächlich.

Das Lied *Ausziehen* legt somit Ambivalenzen offen, die den Hip-Hop in Bezug auf das Verhältnis von Geschlecht, Sexualität und Macht durchziehen. Denn einerseits kann der Text gelesen werden als ein Plädoyer dafür, dass es Frauen prinzipiell zustehen sollte, ihre Sexualität in Form von Kleidung und Auftreten selbstbewusst und selbstbestimmt nach außen tragen zu dürfen, ohne sich dem Vorwurf aussetzen zu müssen, eine ‚Schlampe‘ zu sein oder der Objektifizierung durch andere unterworfen zu sein. Andererseits kritisiert der Text, dass der finanzielle und musikalische Erfolg von Frauen im Hip-Hop nach wie vor häufig an ein hypersexualisiertes Image gebunden ist, dem die Künstlerinnen entsprechen müssen. Eine mögliche Strategie, wie Rapperinnen dieser Ambivalenz begegnen können, wird über den Text vermittelt: Die Aneignung und subversive Umdeutung diskriminierender Praktiken und marginalisierender Sprache.

SXTN machen mit ihrem Lied deutlich, dass Frauen in der Rap-Szene Sexismus auf doppelte und widersprüchliche Weise ausgesetzt sind. In einem Fall wird Frauen aufgrund ihres Geschlechts prinzipiell die Daseinsberechtigung in der Rap-Community abgesprochen – wenngleich dies häufig nur indirekt geschieht, beispielsweise über die ständige Frage danach, wie es für Frauen denn sei, sich in einer männlich dominierten Szene behaupten zu müssen.

Die Fragen ergeben ’nen ewigen Kreis.
Wie ist es, als Weiber in dieser Szene zu sein?
Rapper wollen mir erklären was Business is’,
Doch verkaufen ihre Schwester für ’n bisschen Klicks.

Im anderen Fall wird der künstlerische Erfolg von Frauen in der Rap-Szene zwar durchaus anerkannt, da dieser Erfolg jedoch in den meisten Fällen auf einer Identifikation beziehungsweise Überidentifikation mit den phallogozentrischen Ausdrucksweisen ihrer männlichen Kollegen beruht, wird den Musikerinnen im Gegenzug ihre Weiblichkeit abgesprochen. Erneut erfahren Rapperinnen somit eine Marginalisierung und Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts. Im vorliegenden Text greifen die betroffenen Frauen die sexistische Zuschreibung ihres Gegenübers auf und deuten diese positiv um: Das Protzen mit Statussymbolen als Indikatoren für den finanziellen und musikalischen Erfolg ist hier nicht einfach nur eine Trotzgeste, sondern wird assoziativ mit geschlechtsstereotypischen Eigenschaften männlicher Potenz und Aktivität verknüpft, die nun aber die beiden Musikerinnen für sich beanspruchen.

Wir wären Mannsweiber.
 Mittelfinger für die Neider.
 Ich wink' dir aus dem Maybach,
 Wenn mein Auto vor dir einparkt.
 Sag mir: Wer hat die Szene gefickt?

Das Lied *Ausziehen* leistet zweierlei. Es macht zum einen auf Diskriminierungsformen und -praktiken in der Rap-Szene aufmerksam, die das Geschlecht, den Körper und das Aussehen von Frauen betreffen. Zum anderen stellt es selbst exemplarisch eine mögliche (Gegen-)Strategie weiblicher Selbstermächtigung dar: die positive Resignifizierung und subversive Aneignung misogynen und sexistischer Ausdrucksweisen. Diese Strategie hat insofern ihre Tücken, als dass sie die Sprache, Bilder, Codes und Symbole einer männlich-chauvinistischen Szene reproduziert und damit unter Umständen sogar zu einer Stabilisierung und Verfestigung strukturellen Sexismus (unter umgekehrten Vorzeichen) beiträgt. Ergänzt werden muss auch, dass das Lied sich darauf beschränkt, Diskriminierungsformen und -praktiken zu thematisieren und zu problematisieren, die geschlechterbinär und cis-heteronormativ konzipiert sind: Homophobie, Transphobie und Queerfeindlichkeit fallen aus diesem Schema heraus. Ebenso bleiben weitere Diskriminierungsformen wie Rassismus oder Klassismus ausgeblendet, die häufig in Kombination mit Sexismus auftreten.

5.3 Zwischenfazit: Individualismus als Antwort auf Diskriminierung und Marginalisierung

SXTN nutzen Rap als kulturelle Ausdrucksform für eigene Diskriminierungs- und Marginalisierungserfahrungen. In den hier analysierten Texten geht es um Themen wie gesellschaftliche Perspektivlosigkeit, Rassismus und Sexismus in der Rap- und Hip-Hop-Szene. Zweierlei kann festgehalten werden: Beide untersuchten Musikstücke stellen eine Einzelkritik dar. Das heißt: Das Zusammenwirken verschiedener Diskriminierungsformen beziehungsweise der Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Diskriminierungskategorien wird in den einzelnen Texten nicht thematisiert. Dass sich verschiedene Diskriminierungskategorien auch wechselseitig verstärken können, kommt in den hier ausgewählten Liedern nicht zum Ausdruck oder wird allenfalls nur angedeutet. Zweitens geraten Klassenunterschiede und Fragen gesellschaftlicher Solidarität in keinem der analysierten Texte in den Blick. Stattdessen wird einem genretypischen Individualismus und Egoismus gefrönt, der sich in einer Skepsis gegenüber staatlichen Institutionen und öffentlichen Einrichtungen, einem hedonistischen Lifestyle und einem zur Schau gestellten Materialismus manifestiert.

SXTN changieren in ihren Texten zwischen der autofiktionalen Aufarbeitung eigener Erlebnisse, Milieustudien und Momenten der Kritik, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine

eindeutige politische Botschaft vermitteln zu wollen.⁶² Hierbei bedienen sich die beiden Rapperinnen einer vulgären und teilweise auch sexistisch gefärbten Sprache. Resignifikation und (selbstironische) Überaffirmation bilden die beiden zentralen Strategien, mithilfe derer sexistisch und rassistisch begründete Machtverhältnisse aufgebrochen und umgekehrt werden.

Zahlreiche verkaufte Tonträger, Charterfolge und ausverkaufte Tourneen zeugen von der hohen Reputation, die SXTN in der Rap- und Hip-Hop-Szene genießen. SXTN ist es gelungen, sich in einer männlich dominierten Szene durchzusetzen und eine alternative, explizit ‚weibliche‘ Perspektive auf bestimmte Themen zu eröffnen. Des Weiteren wird der musikalische und finanzielle Erfolg von SXTN unter anderem auch von der Zusammenarbeit mit Rappern und Produzenten wie Frauenarzt, Blockkmonsta oder Schwartz getragen, die für ihre äußerst pornografischen, sexistischen, misogynen und/oder gewaltverherrlichenden Texte bekannt sind. Man mag in der Musik von SXTN durchaus emanzipatorisches Potential im Sinne von ‚Female Empowerment‘ erkennen, dennoch bleibt das Rap-Duo sowohl in ökonomischer als auch in ästhetischer Hinsicht einer Szene verhaftet, die in weiten Teilen ein phallogozentrisches, sexistisches und misogynies Weltbild repräsentiert.

6 „Das verflixte System macht mich einfach nur müde“ – Klassenbewusstsein, Anerkennung und Geschlechtsidentität als Themen in den Texten von Die P

Die angolanisch-deutsche Rapperin Die P, geboren in München und aufgewachsen in Bonn, versucht sich in der männlich dominierten Rap-Szene zu behaupten, ohne dabei auf ihrer vermeintlichen Sonderstellung als Frau zu beharren und ohne ihren Körper oder ihre Sexualität in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens zu stellen.⁶³ Ihre Musik ist eine Hommage an den Rap, boom bap und R&B der 1990er und frühen 2000er Jahre, musikalisch beeinflusst wurde sie unter anderem von Künstler:innen wie dem US-amerikanischen Rapper Eminem oder der US-amerikanischen R&B-Sängerin Mary J. Blige.⁶⁴

⁶² So stellt Juju in einem Interview mit dem Online-Magazin *[030]* klar: „Dann in den Interviews immer über Feminismus zu reden, nervt aber. Wir machen ja keine bewusste Aussage. Wir sind einfach nur Ollen, die rappen.“ SXTN: ‚Vieles ist noch nicht aus weiblicher Perspektive erzählt worden‘, in: *[030]*, <https://berlin030.de/sxtn-vieles-ist-noch-nicht-aus-weiblicher-perspektive-erzaelt-worden/>, 07.07.2022. Als Solokünstlerin vertritt zumindest Nura diese unpolitische Haltung allerdings nicht mehr. Cf. Rapperin Nura zeigt mit neuer Platte Haltung, in: *Frankfurter Rundschau*, 29.09.2021, <https://www.fr.de/kultur/musik/rapperin-nura-zeigt-mit-neuer-platte-haltung-zr-90938476.html>, 07.07.2022.

⁶³ Cf. Daniel Gerhardt: Die P und 365XX. Genauso hart wie die bösen Jungs, in: *Zeit Online*, 22.06.2020, <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-06/die-p-365xx-deutschrap-musikindustrie-sexismus>, 30.09.2021.

⁶⁴ Cf. Malte Steinbrecher: Die P im Interview über Roots, die Liebe zum Ganja und ihr Album ‚3,14‘, in: *rap.de*, 10.02.2021, <https://rap.de/c37-interview/185878-die-p-im-interview-ueber-roots-die-liebe-zum-ganja-und-ihr-album-314/>, 30.09.2021.

Erste Bekanntheit erlangt Die P mit der Single *Alle Reden*, die Ende 2019 erscheint und die von dem populären Rapper Megaloh auf Instagram beworben wird. Lina Burghausen – Autorin, Musikpromoterin und Initiatorin des viel beachteten Blogs *365 Fe*male MCs*⁶⁵ – wird auf die Musikerin aufmerksam und bietet ihr einen Vertrag bei dem frisch gegründeten Rap-Label 365XX an. 365XX ist die erste deutsche Plattenfirma, die ausschließlich Frauen, Transpersonen und nicht-binäre Menschen unter Vertrag nimmt. Burghausen möchte mit musikunternehmerischen Mitteln die verkrusteten Strukturen der nach wie vor patriarchalisch geprägten Musikindustrie aufbrechen und sie für neue Musiker:innen zugänglich machen. Mit dem Projekt ist das langfristige Ziel verbunden, zu einer Normalisierung und Akzeptanz von Frauen, Transpersonen und nicht-binären Menschen in der Rap- und Hip-Hop-Szene beizutragen.⁶⁶ 2020 erscheint die EP *Tape*, die erste Veröffentlichung der Rapperin Die P auf dem neuen Label.⁶⁷ 2021 folgt das Album *3,14*, das ebenfalls auf 365XX veröffentlicht wird.

6.1 *Viertel* (2021) – soziale Ungleichheit und Klassenidentität

Das Lied *Viertel* von dem 2021 erschienenen Album *3,14* greift die Hood-Thematik auf, die im künstlerischen Schaffen von Die P allgegenwärtig ist. Geschildert wird die Lebensrealität der städtischen Unterschicht: Armut und gesellschaftliche Verwerfungen wie Perspektiv- und Chancenlosigkeit und Kleinkriminalität werden als Folgen sozialer Spaltung interpretiert. Konfrontiert mit den Effekten der Gentrifizierung, rassistischen Ressentiments und Ausbeutungsverhältnissen, bietet die Rap- und Hip-Hop-Kultur marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen eine Gegenstimme.

In der Hook wird der Erfahrung von Armut und gesellschaftlicher Perspektivlosigkeit familiäre Solidarität und Klassenidentität gegenübergestellt. Innerhalb der gegebenen gesellschaftlichen Strukturen entwickeln die von sozialer Ausgrenzung Betroffenen eigene Strategien, um den täglichen Überlebenskampf meistern zu können.

⁶⁵ Auf der Webseite des Blogs findet sich die folgende Beschreibung: „Ende 2018 startete Musikpromoterin, Journalistin und DJ Mona Lina aka Lina Burghausen auf ihrem Blog *www.mona-lina.de* eine für ein Jahr angelegte Blogreihe, die ein für alle Mal zeigen sollte, dass Frauen im Hip-Hop keine Randnotiz sind. 365 fe*male Rap-Artists wurden über ein Jahr lang vorgestellt – eine für jeden Tag.“ <https://www.365femalemcs.com/about-us/>, 23.03.2022. Mittlerweile ist 365 Fe*male MCs zu einem eigenen Online-Magazin geworden, das sich aus freien Autor:innen und Illustrator:innen zusammensetzt.

⁶⁶ Cf. Daniel Gerhardt: Die P und 365XX, in: *Zeit Online*, 22.06.2020, <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-06/die-p-365xx-deutschrap-musikindustrie-sexismus>, 30.09.2021.

⁶⁷ Cf. Laut.de Biographie. Die P, in: *Online-Musikmagazin laut.de*, <https://www.laut.de/Die-P>, 30.09.2021.

Taschen leer, also Zizi.⁶⁸
Ja, das sagt man in mei'm Viertel.
Dieses Leben hier nur Krise.
Ja, das sagt man in mei'm Viertel.
Für Familie, Stolz und Ehre.
Ja, das sagt man in mei'm Viertel
Übernehmen, überleben.

Die beiden Strophen des Liedes setzen sich mit den verschiedenen Erscheinungsformen und Folgen sozialer Ungleichheit auseinander. Thematisiert wird beispielsweise der städtische Strukturwandel zugunsten profitorientierter Nutzungsformen gemeinschaftlicher Güter auf der einen Seite und die Vernachlässigung einkommensschwacher Haushalte auf der anderen Seite.

Nebel über meine Stadt, Hochhäuser aus Graubeton. (Aus Graubeton)
Für neue Shoppingcenter, Fréro, fließt Almania-Geld. (Ah)
Doch keiner will die Ecken und die Kanten seh'n in meiner Welt. (Keiner)

Den Schwerpunkt legt der Text auf soziale Probleme wie Abhängigkeitserkrankungen und Kriminalität. Diese abweichenden Verhaltensweisen werden im Text nicht individualisiert und privatisiert, sondern strukturell als Folge sozialer Ungleichheit und als Reaktion auf die erfahrene Perspektiv- und Chancenlosigkeit und/oder die mangelnde Befriedigung von Grundbedürfnissen gedeutet.

Verfahren eingestellt, Perspektive fehlt der Jugend. (Yeah)
Träume sind wie Schäume, lieber hängen in Spielobuden. (Fünf-drei)

Der Aufprall auf den Boden ist bekanntlich auch ein Weckruf. (Yeah)
Aber manche von uns können es nicht anders, sind gesetzlos. (Könn'n nicht anders)

Packen täglich Ware ab, die Laufkundschaft bedienen. (Jeden Tag)
Manche machen zappzarapp,⁶⁹ vom Hunger angetrieben.

⁶⁸ In einem Interview mit dem Online-Musikmagazin *Diffus* erläutert Die P den Begriff ‚Zizi‘. Der Rapperin zufolge handelt es sich dabei um ein Slang-Wort, das der Bonner Rap- und Hip-Hop-Szene entstammt und so viel bedeutet wie ‚einen Schritt voraus sein‘. ‚Zizi (machen)‘ bezeichnet somit ein vorausschauendes oder berechnendes Denken: Gesellschaftliche Strukturen und Normen werden weitestgehend akzeptiert, aber innerhalb dieser Strukturen werden eigene Strategien entwickelt, um mit den materiellen und sozialen Nöten zurechtzukommen. Das Interview findet sich auf: https://www.youtube.com/watch?v=OQ_jqOj4yWs, 30.09.2021.

⁶⁹ Das dem Russischen entlehnte umgangssprachliche Wort ‚zappzarapp‘ bedeutet ‚mit einer schnellen, meist unauffälligen Bewegung (mit der etwas weggenommen, meist gestohlen wird)‘.

In Bezug auf die geschilderten gesellschaftlichen Missstände prangert der Text das Versagen von Sozialpolitik und Sozialarbeit an. Anstatt auf die strukturell erzeugten sozialen Probleme mit entsprechenden Unterstützungsangeboten und -programmen zu reagieren, setzt man auf die Kriminalisierung abweichenden Verhaltens – eine Praxis, die häufig mit rassistischen Ressentiments verbunden ist.

Die Bulle' fahren Streife, doch die Junkies, nein, das juckt die nicht. (Fuck it)
Stattdessen nehmen die zu zehnt zwei Afrikaner hoch. (Ah)

Mit dem Lied *Viertel* liefert Die P eine schonungslose Milieustudie, in der sie Phänomene wie Armut oder Drogenabhängigkeit nicht der Schuld, dem Versagen oder der mangelnden Disziplin des Einzelnen anlastet, sondern deren Ursachen in gesellschaftlichen Ungleichheitsverhältnissen sucht. Gezeichnet wird also nicht das Bild einer klassenlosen Gesellschaft, in der jede:r über die gleichen Chancen verfügt und alles erreichen kann, wenn er oder sie sich nur richtig anstrengt und Leistungswillen zeigt. Im Gegenteil: Die Rapperin bricht mit dem Mythos der Aufstiegsgesellschaft, indem sie eben gerade keine alternative Erfolgsgeschichte mit Happy End erzählt. Anstatt neoliberale Prinzipien wie Leistungsbereitschaft und Eigenverantwortung zu propagieren, appelliert sie an ein solidarisches Miteinander und eine klassenbewusste Haltung.

6.2 *Respekt* (2020) – Diskriminierungserfahrungen und das Streben nach Anerkennung

Das Lied *Respekt* von der 2020 erschienenen EP *Tape* handelt von der Erfahrung mangelnder gesellschaftlicher Anerkennung. Der Text bestimmt wechselseitige Anerkennung beziehungsweise Wertschätzung als die Voraussetzung für ein solidarisches Miteinander, Respekt darf deshalb auch nicht gebunden sein an Kategorien wie Ethnie, Nationalität oder sozioökonomischer Status. Ein Mangel an Anerkennung wiederum verhindert gesellschaftliche Teilhabe.

Den autobiografischen Ausgangspunkt des Textes bildet die Erfahrung von rassistisch motivierter Diskriminierung: Dem lyrischen Ich wurde in der Vergangenheit und wird auch nach wie vor aufgrund seiner Hautfarbe die gesellschaftliche Anerkennung verwehrt. Wenngleich in kultureller Hinsicht eine zunehmende Angleichung der Lebensstile zu verzeichnen ist („laufende Kopien“), so wird soziale Wertschätzung immer noch in Abhängigkeit gesetzt zu Kategorien wie Nationalität oder Ethnie.

Sie haben keinen Respekt vor meiner Farbe,
Keinen Respekt vor meinen Leuten.
Das ist keine Geschichte,
Ich erleb' den Scheiß noch heute.

So weit sind wir gekommen,
Scheiß egal aus welchem Land,
Laufende Kopien
Und dennoch nicht anerkannt.

In Abgrenzung hierzu soll sich Anerkennung allein an den Leistungen oder Fähigkeiten der Einzelnen messen, die von den übrigen Gesellschaftsmitgliedern als wertvoll anerkannt werden.

Jeder will ihn haben,
Doch nicht jeder will ihn geben.
Bei dieser Sache geht es nicht um Stolz
Und nicht um Ehre.

Für manche heißt es,
Dass sie täglich auf der Arbeit leisten,
Andere müssen sich
In irgend' einer Gang beweisen.

Geb' ein' Fick drauf, wer du bist,
Ist egal, woher du kommst,
Denn diese eine Sache,
Nein, die gibt es nicht umsonst.

Indem das Ich im Text auf Leistungsgerechtigkeit beharrt, fordert es die bis dato ausgebliebene gesellschaftliche Anerkennung ein. Der Text verstrickt sich an dieser Stelle jedoch in Widersprüche, denn die Erfahrung von sozialer Wertschätzung kann schlicht und einfach nicht von der Frage der materiellen und sozialen Ausgangsbedingungen des Einzelnen und damit von der Frage soziostruktureller Probleme gelöst werden: Die Frage nach Anerkennung stellt sich für eine *weiße* Person aus einer einkommensstarken Familie anders als für eine Schwarze Person aus einer einkommensschwachen Familie. Was der Text als Lösung des Problems präsentiert – Anerkennung darf nur abhängig gemacht werden von der Leistung des Einzelnen –, erweist sich im Umkehrschluss als Teil des Problems, denn das Leistungsprinzip geht mit der Forderung nach Chancengleichheit einher, was aber wiederum zu einer Individualisierung sozialer Probleme führt und damit zwangsläufig Ungleichheit impliziert.

Ohne Respekt
Gibt es Weniges zu erreichen.
Das gilt für Arme, Reiche,
Schwarze und auch für Weiße.

Das Lied *Respekt* prangert die Diskriminierung und Marginalisierung von Menschen aufgrund von Kategorien wie Ethnie, Nationalität oder soziale Herkunft und die damit einhergehende

Nichtrealisierung sozialer Akzeptanz an. Die Wertschätzung des Einzelnen darf demnach nur daran festgemacht werden, was diese Person geleistet hat, aber nicht an den genannten und anderen Kategorien. Die Forderung nach Leistungsgerechtigkeit erweist sich allerdings als problematisch, denn sie tendiert dazu, Erfolg von der individuellen Leistung abhängig zu machen und dadurch soziostrukturelle Probleme zu verschleiern: Die Forderung nach Leistungsgerechtigkeit impliziert Chancengleichheit, die aber nicht gegeben ist, weil die materiellen und sozialen Ausgangsbedingungen der Menschen unterschiedlich sind. Viele müssen, um gleiche Chancen auf gleichen Erfolg zu haben, mehr leisten als andere.

6.3 *Lass sie warten* (2020) – die Anwesenheit und Abwesenheit von Geschlecht

Das Lied *Lass sie warten* von der 2020 erschienenen EP *Tape* steht exemplarisch dafür, wie Die P in ihren Texten auf ihren Status als Frau in der männlich dominierten Rap-Szene zu sprechen kommt, ohne dabei ihren Körper oder ihre Sexualität zum Thema zu machen. Der Verweis auf das eigene Geschlecht dient der Rapperin lediglich als Diskursmarker, vielmehr geht es ihr darum, selbstbestimmt und selbstbewusst Raum in der deutschsprachigen Rap- und Hip-Hop-Szene einzufordern. Die Frage nach den Geschlechterverhältnissen im Rap ist somit präsent und abwesend zugleich: Selbstreflexiv führt die Rapperin den Anspruch auf einen Platz in der hiesigen Rap-Szene auf die eigene Leistung im Sinne von Anstrengung, Zeit und Fähigkeiten zurück, und eben nicht auf eine vermeintliche Sonderstellung als Frau.

Der explizite Verweis auf das weibliche Geschlecht findet sich im Text an diesen beiden Stellen:

Ihr habt lang genug gewartet, Female Rap kommt jetzt straight,
Lass die andern weiter singen, euer Hate bekommt 'nen Upgrade.

Spieglein Spieglein nennt Die P als beste Female im Land.
Scheiß auf Barbie Puppen, bin 'ne Action Figur mit Blunt⁷⁰.

Das künstlerische Schaffen wird über die Kategorisierung als ‚Female Rap‘ in Bezug zum eigenen Geschlecht gesetzt. Aus dieser Kategorisierung folgen allerdings keinerlei Forderungen oder Ansprüche. Diese Selbstzuschreibung ist daher auch eher als eine selbstironische Geste zu verstehen: Aus dem Kontext geht hervor, dass der Begriff ‚Female Rap‘ tendenziell abwertend verwendet wird und der Abgrenzung gegenüber männlichen Rappern dient – denn umgekehrt ist ein Terminus wie ‚Male Rap‘ nicht unbedingt geläufig. Die Affirmation dieser Kategorie durch eine Rapperin ist dann als Trotzreaktion zu verstehen: Unbeeindruckt von der Abwertung weiblicher Rapperinnen durch männliche Akteure und Konsumenten der Rap-Szene eignet sich das lyrische Ich die Kategorie Female Rap an und fordert für sich eine Daseinsberechtigung in der Szene ein. Erneut greift der Text den Begriff ‚Female‘ auf, um ihn

⁷⁰ Ein Blunt ist ein zumeist mit Marihuana gefülltes Tabak- oder Hanfblatt.

umzudeuten und vorherrschenden und stereotypisierenden Weiblichkeitsvorstellungen gegenüberzustellen: Das lyrische Ich weigert sich, den Weiblichkeitsidealen, die die Musikindustrie und Rap-Szene beherrschen, zu entsprechen.

Die Bezugnahme auf das weibliche Geschlecht erfolgt also eher in einem ironischen Gestus, um der Kategorie Geschlecht nicht allzu viel Gewicht zu verleihen. Im Vordergrund stehen stattdessen die musikalischen Fähigkeiten des lyrischen Ichs: In Form ironischer Selbstüberhöhung wird die Überlegenheit gegenüber den männlichen Rap-Kollegen demonstriert. Dabei wird immer wieder die bereits bekannte Hood-Thematik aufgegriffen und auf die sozialen Probleme der städtischen Unterschicht verwiesen, die den künstlerischen Aufstieg in der Rap- und Hip-Hop-Szene erschweren.

Check, meine Taschen leer, alles Wahrheit, nie Lüge.
Um nicht davon zu brechen, rauch ich täglich die Tüten.
Das verfickte System macht mich einfach nur müde.
Oder ist es der Konsum und die Blüte?
Lebe alles wie im Rausch, folg' nur meinen Interessen.
All die Scheiße der Vergangenheit ist vergessen.

Das Lied *Lass sie warten* macht deutlich: Wenn Die P in ihren Texten auf das weibliche Geschlecht Bezug nimmt, dann nur mit dem Ziel, die Relevanz dieser Kategorie zu hinterfragen. Auf diese Weise gelingt es ihr, den eigenen Standort zu markieren, ohne dabei die Wirksamkeit der Kategorie Geschlecht zu leugnen oder zu dramatisieren. In einem ironischen Modus werden geschlechtsbezogene Zuschreibungen wie ‚Female Rap‘ in Frage gestellt: Nicht das Geschlecht, sondern die Qualität der künstlerischen Leistung sollte bei der Beurteilung von Rapperinnen im Vordergrund stehen. Konsequenterweise verzichtet Die P darauf, in ihren Texten Geschlechterstereotype zu reproduzieren. Stattdessen legt sie den Fokus auf soziale Ungleichverhältnisse, die geschlechtsübergreifend von Tragweite sind.

6.4 Zwischenfazit: Klassenidentität und Solidarität als Antwort auf Diskriminierung und Marginalisierung

Die Hood-Thematik zieht sich wie ein roter Faden durch die drei untersuchten Musikstücke: Indem sie in ihren Liedern die Folgen sozialer Ungleichheit thematisiert, rückt Die P Klassenunterschiede in den Fokus. Die Texte handeln von sozialen Problemen der städtischen Unterschicht wie Armut, Chancen- und Perspektivlosigkeit, rassistischer Ausgrenzung, Abhängigkeitserkrankungen und Kriminalität. Die Rapperin verzichtet bewusst auf eine Individualisierung und Privatisierung dieser Missstände, sondern hebt deren gesellschaftlich-systemische Ursachen hervor. Anstatt eine Erfolgsgeschichte über den Aufstieg von ganz unten nach ganz oben zu erzählen, verweist sie auf Klassensolidarität und setzt sich für eine Stärkung des Klassenbewusstseins ein. Zwar blitzt in ihren Texten auch immer wieder der Glaube

an Leistungsgerechtigkeit auf, doch ist die Rapperin weit davon entfernt, ein aggressiv-neoliberales Weltbild zu vertreten.

Wie auch schon im Fall von SXTN kann keine Rede davon sein, dass Die P in ihren Texten eine intersektionale Perspektive entwickelt. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass eine intersektionale Perspektive sich nicht nur darauf beschränkt, einzelne Differenzkategorien wie Geschlecht, Ethnizität, Klasse, sexuelle Orientierung, Nationalität etc. zu betrachten und das Zusammenspiel beziehungsweise -wirken derselben zu untersuchen, sondern auch zum Ziel hat, den Handlungsspielraum am Schnittpunkt dieser Kategorien auszuloten. Hier ist festzuhalten, dass sowohl SXTN als auch Die P in ihren Texten mit vorherrschenden stereotypen Vorstellungen brechen und damit dichotomisierende und hierarchisierende Muster in Frage stellen. In diesem Sinne enthalten die Texte von SXTN und Die P durchaus das Potential für eine intersektionale Perspektive.⁷¹ In ihren Liedern geht es um soziale Ungleichheitsverhältnisse, die sich in zugespitzter Form in Geschlechter- und ethnischen Ungleichheiten manifestieren, die Verflechtung von verschiedenen Diskriminierungskategorien wie Geschlecht, Sexualität, soziale Klasse, nationale und ethnische Zugehörigkeit wird allerdings nicht explizit zum Thema gemacht.

Besonders in Bezug auf die Kategorien Geschlecht und Sexualität ist festzuhalten, dass die Rapperin Die P die Überbetonung oder Dramatisierung dieser Dimensionen bewusst vermeidet. Eher scheint sie mit ihren Texten die Strategie zu verfolgen, die Relevanz von Geschlecht, Sexualität und Körperlichkeit in der Rap- und Hip-Hop-Szene in Frage zu stellen, und im Gegenzug die Bewusstmachung weiterer Kategorien wie soziale Klasse oder ethnische Zugehörigkeit anzustreben. Zu dieser Strategie passt es dann auch, dass die Musikerin zwar auf eine durchaus explizite Sprache zurückgreift, aber auf den Gebrauch sexistischer, gewaltverherrlichender oder besonders vulgärer Begriffe weitestgehend verzichtet. Gleiches gilt auch für ihre Live-Performances und Musikvideos, die frei sind von sexistischen Stereotypen und hypersexualisierten weiblichen Körpern.

Nicht zuletzt sollte noch einmal daran erinnert werden, dass Die P auf dem Label 365XX unter Vertrag ist: Anders als SXTN bewegt sich die Rapperin innerhalb von musikunternehmerischen Strukturen, die sich den vereinnahmenden Vermarktungszwängen der politischen Ökonomie der Hip-Hop-Industrie mit ihren rassistischen, sexistischen, trans- und homophoben Tendenzen klar entziehen. Daran zeigt sich noch einmal deutlich, dass die Frage nach den künstlerischen Ausdruckformen, den thematischen Schwerpunkten und dem Image von Rapper:innen letztlich auch immer eine ökonomische Frage ist.

⁷¹ Cf. Rudolf Leiprecht/Helma Lutz: Intersektionalität im Klassenzimmer: Ethnizität, Klasse, Geschlecht, in: Rudolf Leiprecht/Anne Kerber (Hg.): *Schule in der Einwanderungsgesellschaft. Ein Handbuch*. Schwalbach 2006, S. 218–234.

7 Resümee: die Antinomien des Hip-Hops – Möglichkeiten und Grenzen feministischer Perspektiven im Gangsta Rap

Hip-Hop wurde als eine kulturelle Praxis bestimmt, die in sich widersprüchlich ist. Diese Widersprüche verschärfen sich in einem Subgenre wie dem Gangsta Rap. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Rapperinnen sich zu diesen Widersprüchen im Hip-Hop verhalten, wenn sie in ihren Texten eigene Marginalisierungs- und Diskriminierungserfahrungen thematisieren. An ausgewählten Rap-Texten wurden diesbezüglich zwei verschiedene Strategien untersucht. Das Rap-Duo SXTN repräsentiert jene Gruppe von Rapperinnen, die die Antinomien des Gangsta Raps weitestgehend akzeptieren. SXTN greifen dabei zumeist auf das Mittel der Resignifikation und der (selbstironischen) Überaffirmation zurück, um sexistisch und rassistisch begründete Machtverhältnisse aufzubrechen und umzukehren. Im Unterschied dazu steht eine Künstlerin wie Die P für jene Gruppe von Rapper:innen, die aus einer stärker sozialkritischen Motivation heraus versuchen, sich den Antinomien des Gangsta Raps bewusst zu entziehen und die Reproduktion diskriminierender Vorstellungen, Bilder, Zuschreibungen und Stereotype zu vermeiden. Beide Strategien weisen in verschiedener Hinsicht sowohl Vorteile als auch Nachteile auf.

Das Erfolgsrezept von SXTN war zweifellos die Provokation: Der exzessive Gebrauch vulgärer und sexistischer Sprache sowie die Reproduktion hypersexualisierter Weiblichkeitsideale brachte dem Rap-Duo die notwendige Aufmerksamkeit, um eine breite Masse an Jugendlichen zu erreichen. Eine vergleichbar hohe Aufmerksamkeit erreicht Die P mit ihren sozialkritischen Texten über Respekt, Repräsentanz und gettozentrische Themen nicht. Zudem ist davon auszugehen, dass Die P nicht an den Erfolg von Rapperinnen wie Juju und Nura anknüpfen kann, weil sie im Gegensatz zu SXTN eben nicht der etablierten Hip-Hop-Industrie mit ihren erfolgreichen Vermarktungsstrategien angehört.

Was sich im Fall von SXTN im Hinblick auf Fragen der Vermarktung und Popularität als Vorteil erweist, stellt sich zugleich hinsichtlich der Möglichkeit, mittels Rap sozialkritische Impulse zu setzen, als Nachteil heraus. Denn gerade dadurch, dass Die P eben nicht Teil der etablierten Hip-Hop-Industrie ist und damit auch nicht den kommerziellen Vermarktungszwängen unterliegt, kann sie in ihrer Musik andere thematische Schwerpunkte setzen. In ihren Texten macht Die P auf Klassenunterschiede aufmerksam und beschäftigt sich mit Fragen gesellschaftlicher Solidarität. SXTN hingegen tragen eine individualistische Sicht- und Denkweise nach außen und frönen einem hedonistischen Lifestyle und einem ungezügelter Materialismus, die Frage nach den gesellschaftlich-systemischen Ursachen sozialer Ungleichheit stellen sie hingegen nicht.

In der Gegenüberstellung dieser zwei Strategien spiegelt sich ein Dilemma wider:

Die erste Strategie – repräsentiert durch das Rap-Duo SXTN – ist die vermarktungstechnisch effektivere, weil sie eine tendenziell größere Reichweite besitzt und damit auch eine breitere Masse an Menschen erreicht. Ihr subversives und emanzipatorisches Potential ist allerdings aufgrund ökonomischer Zwänge stark eingeschränkt.

Die zweite Strategie – repräsentiert durch die Rapperin Die P – besitzt das größere subversive und emanzipatorische Potential, weil sie unabhängiger ist von kommerziellen Vermarktungszwängen und dadurch andere, stärker sozialkritische Impulse setzen kann. Mit dieser Strategie ist aber auch eine Absage an die etablierte Hip-Hop-Industrie verbunden, weshalb sie nur über eine begrenzte Reichweite verfügt und somit tendenziell weniger Menschen erreicht.

Das Dilemma, das sich in der Gegenüberstellung dieser beiden Strategien abzeichnet, ist letztlich in der konstitutiven Widersprüchlichkeit der Rap- und Hip-Hop-Kultur begründet und kann daher nicht ohne Weiteres gelöst werden.

Explizit intersektionale Perspektiven finden sich in keinem der untersuchten Texte. Die Stücke von SXTN stellen Einzelkritiken dar, die ihren jeweiligen Fokus zwar auf eine bestimmte Diskriminierungsform oder -kategorie legen, das Zusammenwirken verschiedener Diskriminierungsformen jedoch nicht zum Thema machen. Im Fall von Die P weisen die untersuchten Texte einen gemeinsamen roten Faden auf, und zwar die Thematisierung sozialer Ungleichheitsverhältnisse. Die Verflechtung von verschiedenen Diskriminierungskategorien wird allerdings auch in diesem Fall nicht explizit zum Thema gemacht.

Gleichzeitig stellen die im Einzelnen thematisierten Differenzkategorien Anschlussstellen und Verbindungsstücke für jeweils andere Kategorien dar und bieten damit die Möglichkeit, die Frage nach dem Verhältnis zwischen verschiedenen Differenzlinien zu stellen.⁷² Für eine intersektional orientierte Analyse von Rap-Texten sind hieraus m. E. mindestens zwei Schlüsse zu ziehen. Im Rap ist die popkulturelle Kommunikation häufig an die Biografie der jeweiligen Künstler:innen angelehnt, weshalb Textanalysen zu diesem Genre auch schnell zu einem Biografismus neigen. Gemeint ist also die Tendenz, Kunstfigur und Künstler:innen-Biografie als kongruent zu betrachten. Nichtsdestotrotz stellt die Kunstfigur eine Vermittlungsinstanz dar, die von tatsächlich gegebenen Lebensverhältnissen und -bedingungen berichtet. Es erweist sich deshalb durchaus als lohnenswert, die Textanalyse um eine genaue Betrachtung der Kunstfigur zu ergänzen. Denn wenngleich intersektionale Verflechtungen zwar nicht unbedingt textlich stark gemacht werden, so bündeln sich diese in der Kunstfigur. Des Weiteren sollte die Analyse nicht bei den einzelnen Texten stehen bleiben, sondern diese zueinander in Beziehung setzen. Auf diese Weise können beispielsweise einzelne Diskriminierungskategorien, die in einem Text ausgeblendet werden, durch die Hinzunahme weiterer Texte der Künstlerin sichtbar gemacht und bestehende Verknüpfungen zwischen diesen verschiedenen Dimensionen herausgearbeitet werden.

⁷² Cf. Leiprecht/Lutz: Intersektionalität im Klassenzimmer, S. 223.

Literaturverzeichnis

- Art.: twerking, in: *OED Online*, www.oed.com/view/Entry/35899664, 03.04.2023.
- Baghernejad, Aida im Gespräch mit Martin Böttcher: #DeuschrapMeToo. Oldskool gegen Aufklärung? In: *Deutschlandfunk Kultur*, 05.08.2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deuschrapmetoo-oldskool-gegen-aufklaerung-100.html>, 10.03.2022
- Baier, Angelika: ‚Für ‘ne Frau rappst du ganz gut‘ – Positionen von Frauen im deutschsprachigen Raum!?, in: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 16/2005, https://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/baier16.htm, 01.03.2022.
- Behrens, Roger: *Adornos Rap*. Online Publikation 2004, <http://rogerbehrens.net/adornos-rap/>, 15.02.2022, S. 15.
- Bendel, Alexander/Nils Röper: Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld 2017, S. 105–132.
- Breger, Claudia: Identität, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln/Weimar/Wien 2013, S. 55–76.
- Bukop, Marie-Louise/Dagmar Hüpper: Geschlechterkonstruktion im deutschsprachigen Porno-Rap, in: Susanne Günther/Dagmar Hüpper/Constanze Spieß (Hg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin 2012, S. 159–194.
- Ernsing, Tobias: ‚Echte Männer hängen nicht am Jobcenter ab‘ – Gangsta-Rap und Neoliberalismus, in: *Blickpunkt WiSo*, 15.09.2015, <https://www.blickpunkt-wiso.de/post/echte-maenner-haengen-nicht-am-jobcenter-ab-gangsta-rap-und-neoliberalismus--1658.html>, 02.09.2022.
- Friedrich, Malte/Gabriele Klein: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M. 2003.
- Funk-Hennigs, Erika: Gender, Sex und populäre Musik, in: Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik*. Bielefeld 2011, S. 97–112.
- Gerhard, Daniel: Die P und 365XX. Genauso hart wie die bösen Jungs, in: *Zeit Online*, 22.06.2020, <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-06/die-p-365xx-deuschrap-musikindustrie-sexismus>, 30.09.2021.
- Goßmann, Malte: ‚Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 85–107.
- Goßmann, Malte/Martin Seeliger: ‚Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!‘ Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap, in: *pop-zeitschrift*, 13.05.2013, <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-maennliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/>, 27.03.2022.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*. 10 Bände. Hamburg 1991–2002.
- Hall, Stuart: Notes on Deconstructing ‚the Popular‘, in: Stephen Duncombe (Hg.): *Cultural Resistance Reader*. London/New York 2008, S. 185–192.

- Hecken, Thomas/Marcus S. Kleiner/André Menke: *Popliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2015.
- Jalloh, Linda: #HIPHOPFEMINISM, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 70 (2022), S. 118–123.
- Kumpf, Terence: From Queering to Trans*imagining Sookee's Trans*/Feminist Hip-Hop, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 3 (2016), S. 175–184.
- Lady Bitch Ray: *Bitchsm. Emanzipation, Integration, Masturbation*. Stuttgart 2012.
- Lange, Nadine: ‚Stell dich nich‘ so an, denn ich bin hier der Mann‘, in: *Der Tagesspiegel*, 30.10.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sxtn-live-in-berlin-stell-dich-nich-so-an-denn-ich-bin-hier-der-mann/20521818.html>, 30.09.2021.
- Leiprecht, Rudolf/Helma Lutz: Intersektionalität im Klassenzimmer: Ethnizität, Klasse, Geschlecht, in: Rudolf Leiprecht/Anne Kerber (Hg.): *Schule in der Einwanderungsgesellschaft. Ein Handbuch*. Schwalbach 2006, S. 218–234.
- Lenz, Ilse: Intersektionalität: Zum Wechselverhältnis von Geschlecht und sozialer Ungleichheit, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2010, S. 158–165.
- Loh, Hannes/Murat Güngör: *Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*. Höfen 2002.
- Loh, Hannes/Sascha Verlan: *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen 2006.
- Lorenz, Julia: Berliner Rap-Duo SXTN. Auf die Kacke hauen, in: *TAZ*, 20.09.2016, <https://taz.de/Berliner-Rap-Duo-SXTN/!5342093/>, 30.09.2021.
- Marquardt, Philipp H.: *Raplightenment: Aufklärung und HipHop im Dialog*. Bielefeld 2015.
- Morgan, Joan: *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York 1995.
- Penny, Laurie: *Bitch Doktrin. Gender, Macht & Sehnsucht*. Hamburg 2017.
- Peoples, Whitney A.: Under Construction. Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges Between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms, in: *Meridians* 8.1 (2008), S. 19–52.
- Rapperin Nura zeigt mit neuer Platte Haltung, in: *Frankfurter Rundschau*, 29.09.2021, <https://www.fr.de/kultur/musik/rapperin-nura-zeigt-mit-neuer-platte-haltung-zr-90938476.html>, 07.07.2022.
- Riggert, Mirja: ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats, in: *Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series*, 2019, https://publications.goettingen-research-online.de/bitstream/2/92301/1/genderedthoughts_nr01_2019__Riggert_final-1.pdf, 15.03.2022.
- Scharenberg, Albert: Der diskursive Aufstand der schwarzen ‚Unterklasse‘. Hip-Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt, in: Anja Weiß et al. (Hg.): *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*. Wiesbaden 2001, S. 243–269.
- Schiffauer, Werner: *Parallelgesellschaften. Wie viel Wertekonsens braucht unsere Gesellschaft? Für eine kluge Politik der Differenz*. Bielefeld 2008.

- Schulz, Leonard M.: Ein Imbiss und seine Geschichte. Hochpolitisches Hühnchen, in: *TAZ*, 18.04.2021, <https://taz.de/Ein-Imbiss-und-seine-Geschichte/!5763105/>, 30.09.2021.
- Seeliger, Martin: Kulturelle Repräsentation sozialer Ungleichheiten. Eine vergleichende Betrachtung von Polit- und Gangsta-Rap, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 165–187.
- Seeliger, Martin: Deutschsprachiger Rap und Politik, in: *pop-zeitschrift*, 17.02.2015, <https://pop-zeitschrift.de/2015/02/17/deutschsprachiger-rap-und-politikvon-martin-seeliger17-2-2015/>, 16.02.2022.
- Seeliger, Martin/Marc Dietrich: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 21–40.
- Seeliger, Martin/Marc Dietrich: Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld 2017, S. 7–35.
- Sooke: Sookee ist Quing. Rap aktuell und mehrheitlich, in: Anjela Schischmanjan/Michaela Wunsch (Hg.): *Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models*. Mainz 2007, S. 31–38.
- Steinbrecher, Malte: Die P im Interview über Roots, die Liebe zum Ganja und ihr Album ‚3,14‘, in: *rap.de*, 10.02.2021, <https://rap.de/c37-interview/185878-die-p-im-interview-ueber-roots-die-liebe-zum-ganja-und-ihr-album-314/>, 30.09.2021.
- Straub, Jürgen: South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik. Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 7–20.
- Süß, Heidi: Hip-Hop-Feminismus, in: *Gender-Glossar der erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Leipzig*, 25.10.2016, <https://www.gender-glossar.de/post/hip-hop-feminismus>, 28.02.2022.
- Süß, Heidi: *Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt a. M. 2021.
- Süß, Heidi (Hg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierung von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021.
- Szillus, Stephan: UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld 2012, S. 41–63.
- Titus, Simon: Straßenjugendkulturen im Wandel, in: Roland Roth/Dieter Rucht (Hg.): *Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz*. Opladen 2000, S. 63–79.
- Völker, Clara/Stefanie K. Menrath: Rap-Models. Das schmückende Beiwerk, in: Anjela Schischmanjan/Michaela Wunsch (Hg.): *Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models*. Mainz 2007, S. 7–30.
- Williams-Forson, Psyche: ‚Rasse‘ und Huhn in den Vereinigten Staaten, in: Anna-Lisa Dieter/Viktoria Krason (Hg.): *Future Food. Essen für eine Welt von morgen*. Göttingen 2020.

Zook, Kristal Brent: A Manifesto of Sorts for a Black Feminist Movement, in: *New York Times Magazine*, 03.12.1995, <https://www.nytimes.com/1995/12/03/magazine/1-a-manifesto-of-sorts-for-a-black-feminist-movement-079065.html>, 27.03.2022.