

Heidi Süß (Hrsg.)

Rap & Geschlecht

Inszenierungen von Geschlecht
in Deutschlands beliebtester
Musikkultur

HipHop Studies

Herausgegeben von

Marc Dietrich | Martin Seeliger

Seit den 1970er Jahren in den USA hat sich HipHop global zur einflussreichsten Szene und Jugendkultur entwickelt. Zu tun hat dies mit ihrer besonderen Zugänglichkeit (durch die Etablierung von Internet und Social Media sogar noch verstärkt), ihrem interaktiven Charakter (Prinzip der Inklusion und Gemeinschaft einerseits, identitätsstiftende Distinktion andererseits) sowie der kompetitiven Orientierung (Akeur*innen können sich mit relativ wenig Ressourcen mehr oder wenig spielerisch miteinander messen). Diese Aspekte sind zunehmend zum Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Reflexion geworden. Nach der Etablierung der HipHop-Forschung im deutschsprachigen Raum (späte 1990er Jahre) zeichnet sich die Konsolidierung eines Forschungszweiges ab zu dessen Institutionalisierung die Reihe beitragen und dabei möglichst hochwertige Buch-Publikationen präsentieren möchte: Aus einer interdisziplinären Perspektive (vom Blickpunkt der Sozialen Arbeit und Pädagogik über die Soziologie und Geschlechterforschung bis hin zur Kultur- und Musikwissenschaft) stehen eine ganze Reihe von Fragen und Themen im Fokus. Zu ihnen zählen u. a.: Rap und soziale Ungleichheit, politische Implikationen der HipHop-Bildwelten, ethnische Segregation, mediale (Krisen-)Diskurse um (migrantische) Männlichkeit und Geschlecht generell, Globalität, Sozialisationsaspekte, kulturelle Präfigurationen und Analogien im Fundus symbolischer Repräsentationen der (Populär-)Kultur.

Dr. Marc Dietrich arbeitet als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Musikvideos, Szenemedien und Social Media - zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop“ an der Hochschule Magdeburg-Stendal. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen (digitale) Jugendkultur, Kultursoziologie, Cultural Studies und (visuelle) qualitative Methoden.

Dr. Martin Seeliger arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Hamburg. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen, Arbeits-, Wirtschafts- und Politische Soziologie sowie Cultural Studies.

Heidi Süß (Hrsg.)

Rap & Geschlecht

Inszenierungen von Geschlecht
in Deutschlands beliebtester Musikkultur

BELTZ JUVENTA

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme.



Dieses Buch ist erhältlich als:
ISBN 978-3-7799-6366-0 Print
ISBN 978-3-7799-5672-3 E-Book (PDF)

1. Auflage 2021

© 2021 Beltz Juventa
in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
Alle Rechte vorbehalten
1. Auflage 2021

© 2021 Beltz Juventa
in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
Alle Rechte vorbehalten

Herstellung und Satz: Ulrike Poppel
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor_innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

Inhalt

Heidi Süß

Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint.

Rap & Geschlecht. Eine Einleitung 7

Inside Deutschrap – Selbstermächtigung und neue Sichtbarkeiten

Sina A. Nietzsche und Laura I. K. Spilker

„Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich“:

Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram 26

Felix Böhm und Dagobert Höllein

„ich will nicht A:Lles ich will mEhr (.) mEhr (.) MEH:R,“.

Female Empowerment und seine multimodale Inszenierung in Paranoia von Frizzo feat. Antifuchs 46

Penelope Braune

Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist 67

Christine Psutka und Marco Grassel

Sprachliche Praktiken der Selbstermächtigung im deutschsprachigen Rap 88

Transnationale Perspektiven

Jeanine Arn

„Ein Frauenbild wie Hinterwäldler?“ Über Geschlechterkonstruktionen und Sexismen im Schweizer Rap(diskurs) 116

Jelica Popović

„Malo nas je al' smo kučke“. Über bičarke, kučke, sponzorušas und ‚Balkan-Bitches‘. Weiblichkeitsmodelle im postjugoslawischen Rap 134

Naomie Gramlich

Bling-Bling Kweens. Intersektionale Aushandlungen von Reichwerden, Queerness und Rassifizierung in afrodiasporischen HipHop-Kulturen 154

Diskurse und Interventionen zwischen Theorie und Praxis

Anna Groß und Marie Jäger

„Das Leben ist ne Bitch, ich pack’ die Schlampe an der Gurgel.“
Rap, Geschlecht und Empowerment in der Jugendarbeit 176

Murat Güngör, Hannes Loh, Frieda Frost, Bettina Lösch

Grenzüberschreitungen zwischen Sprache und Körper. Breakdance,
Gangsta-Rap und hegemoniale Männlichkeit 199

Sooke

QUING Revisited – Keine Kapitulation, aber eine Rekapitulation 222

Heidi Süß feat. Lina Burghausen und Ana Ryue

„Und der MC ist divers“. Die HipHop-Aktivistinnen
Lina Burghausen und Ana Ryue im Gespräch über weibliche
HipHop-Sozialisation, diskriminierungsfreie Punchlines und
die Bedeutung von Frauen* im Rap 239

Männer-Rap – Neue Sichtweisen auf alte Strukturen

Martin Seeliger

Von der migrantischen Aufsteiger- zur heroischen Unternehmer-
männlichkeit. Wie Kollegah den Konstruktionsmodus hegemonialer
Männlichkeit im deutschen Gangstarap verändert hat 270

Heidi Süß

„Bin die Nummer 1 nur für Mama“. Deutschrapp zwischen
Mutterfixierung und Vaterlosigkeit. Eine Annäherung aus
psychoanalytischer Perspektive 288

Christoph May

Wiederkäufer – Männermonotonie in Rap, Graffiti und
Graffititrap ... und was Männer dagegen tun können 316

Autor_innenverzeichnis

339

Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint.¹

Rap & Geschlecht

Eine Einleitung

Heidi Süß

Geschlecht gehört zweifelsohne zu den beliebtesten Themen, wenn es um Hip-Hop, sein kommerziell erfolgreichstes Element Rapmusik und dessen prominentesten stilistischen Ableger Gangsta-Rap geht. Mit diesem ersten Satz sind bereits drei wichtige Differenzierungen vorgenommen, denn sowohl den medialen als auch den akademischen Diskurs kennzeichnen bis heute einige begriffliche Unschärfen. Mit dem Begriff ‚HipHop‘ – über dessen richtige Schreibweise die Perspektiven ebenso differieren – ist in einem ‚ursprünglichen‘ Sinne nicht einfach nur eine Musikrichtung gemeint. ‚HipHop‘ meint ein global zirkulierendes Kulturphänomen, das ein ganzes Set an Ästhetiken, Diskursen, Genres, Praktiken, Symbolen, und Performances umfasst und worunter (zumindest ‚ursprünglich‘) nebst der Musikrichtung ‚Rap‘ auch andere, sogenannte ‚Elemente‘ oder ‚Säulen‘ gefasst werden können, so zum Beispiel Graffiti, Producing, B*boying/B*girling oder Beatboxing (manche rechnen auch einen bestimmten Kleidungsstil oder das Ansammeln von Wissen (‚knowledge‘) zu den ‚Elementen‘ des HipHop). Die einzelnen hiphop-kulturellen Formen wiederum untergliedern sich in dutzende, zuweilen schwer fass- und definierbare ‚Unterkategorien‘, ‚Spielarten‘ oder ‚Subgenres‘, so wie Gangsta-Rap das erfolgreichste Subgenre des Rap darstellt.

Seeliger (2013, S. 16) ist zuzustimmen, wenn er dem geradezu kanonisierten Reproduzieren der ‚vier HipHop-Elemente‘ in einer Fußnote eine „substantialistische Perspektive auf Kultur“ attestiert, „der es nicht gelingt, die Dynamiken der machtgebundenen Herstellung kultureller Formen in ihrer komplexen Zusammensetzung zu erfassen“. Gerade aus heutiger Sicht und fast 20 Jahre nach Klein/Friedrichs Klassiker *Is this real?* (2003) taugt so etwas wie ‚HipHop-Kultur‘ eigentlich nur noch als Denkfigur. Die Genres, Formen, Stile, Ästhetiken und Publika aller hiphop-kulturellen ‚Elemente‘ haben sich innerhalb der letzten Jahre und Jahrzehnte enorm ausdifferenziert. Eine Entwicklung, die vor allem

1 In Anlehnung an die kanonisierte Zeile „Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Album erscheint...“ aus dem *Intro* des Albums *Der beste Tag meines Lebens* (2002) von Kool Savas.

für HipHop's erfolgreichstes und stark kommerzialisiertes ‚Element‘ Rap bzw. Rapmusik gilt (vgl. Dietrich 2016). Längst teilen sich Capital Bra oder Shirin David die Playlisten junger (und älterer) Menschen mit Katy Perry, Ed Sheeran und Dua Lipa, wird Rap losgelöst von seiner Entstehungsgeschichte oder einem vermeintlich zugehörigen HipHop-Werte- oder -Elementkanon rezipiert und vor allem konsumiert. Zwar mag es auch heute noch eingefleischte Rap-Nerds geben, es ist jedoch mehr als fraglich, ob sich Shirin David, ein 12-jähriger Gangsta-Rap-Fan aus Berlin-Wedding, eine 32-jährige Producerin aus einer bayerischen Kleinstadt, ein 45-jähriger Rap-Podcaster aus dem Ruhrgebiet und der Rapper Moneyboy mit derselben ‚Szene‘ identifizieren.

Die genannten Transformationsprozesse schlagen sich bislang sowohl im medialen als auch im akademischen Diskurs nur unzureichend auf der begrifflichen Ebene nieder. Noch immer geht es um ‚HipHop‘, wenn eigentlich ‚Rap‘ bzw. meistens ‚Gangsta-Rap‘ und dessen größtenteils männliche Protagonist_innen² gemeint sind (vgl. zum Beispiel Artikel über ‚Sexismus im HipHop‘ o. ä.). Noch immer wird Bushido als ‚HipHopper‘ geführt und damit fälschlicherweise zum Repräsentanten eines ganzen Kulturphänomens erhoben. Dass dieses sodann mit Vorliebe zum allumfassenden Patriarchat oder auch zur letzten Bastion traditioneller Männlichkeit ausgerufen wird, liegt zwar nahe, ist jedoch mindestens ungenau und hält dem *State of the Art* der deutschsprachigen HipHop Forschung bedingt Stand. Kurzum: Begriffliche Unschärfen, wie die Ineinssetzung von HipHop, Rap und Gangsta-Rap bergen aus geschlechter- und hiphop-wissenschaftlicher Perspektive so mancherlei Verkürzungen.

Eine Forschungscommunity, die darum bemüht ist, mit den Jahrzehnte wäherenden Missverständnissen und Vorurteilen gegenüber ihrem Forschungsgegenstand und dessen Protagonist_innen aufzuräumen, sollte die begrifflichen Irrungen und Wirrungen nicht ihrerseits reproduzieren. Auch in den *HipHop Studies* ist der Primat des Rap bzw. der Rapmusik längst vorherrschend. Anders als bei Klein/Friedrichs Klassiker *Is this real?* aus dem Jahr 2003 geht es in aktuellen Monografien und Sammelbänden wie Saied 2012, Dietrich/Seeliger 2012, Seeliger 2013, Wolbring 2015, Dietrich 2016, Seeliger/Dietrich 2017, Höllein/Lehnert/Woitkowski 2020, Busch/Süß 2021 oder auch Süß 2021a längst nicht (mehr) um HipHop. Hier geht es um Rap – meistens Gangsta-Rap – dessen Diskurse, Protagonist_innen und die zugehörige Szene. Es wäre demnach konsequent in diesem wissenschaftlichen Diskurs auch den Begriff ‚Rap‘ (und nicht HipHop) zu verwenden und von ‚Rap-Forschung‘ (oder *Rap Studies*) und weniger von ‚HipHop-Forschung‘ (oder *HipHop Studies*) zu sprechen, wie bis dato üblich. Zumindest aus

2 Im Sinne geschlechtergerechter Sprache benutze ich den Unterstrich. Der Gender Gap steht für einen symbolischen Raum jenseits der Zweigeschlechtlichkeit, so dass an dieser Stelle auch Genderidentitäten abseits des binären Mann/Frau-Spektrums mitgemeint sind.

geschlechtertheoretischer Perspektive ist es schlichtweg ungenau von ‚HipHop-Männlichkeiten‘ zu schreiben, wenn eigentlich Männlichkeitskonstruktionen im Rap respektive Gangsta-Rap gemeint sind, denn ob sich die Erkenntnisse aus den *Rap Gender Studies* 1:1 auf das kaum kommerzialisierte Beatboxing oder das extrem körperbetonte Breaking übertragen lassen, ist mindestens fraglich.³

Als patriarchal oder besonders traditionell ließen sich – soweit der derzeitige Forschungsstand – am ehesten die Geschlechtermodelle des mit Migration und Prekarität assoziierten Rap-Subgenres ‚Gangsta-Rap‘ beschreiben (wenngleich sich auch hier jüngst eine Diversifizierung beobachten lässt und auch ein (Sub-)Genre selbstverständlich über keinen genuinen Kern verfügt). Gleichzeitig hat der akademische Fokus auf den hypermaskulinen ‚migrantischen‘ Gangsta-Rapper und die sexpositive Bitch alle anderen Rap-Männlichkeiten und -Weiblichkeiten in die forschersiche Peripherie verbannt (von queeren Subjektpositionen ganz zu schweigen). Über Schwarze Rap-Männlichkeitskonstruktionen oder Geschlechterkonstruktionen ostdeutscher Rapper_innen wissen wir zum Beispiel ebenso wenig, wie über Geschlechterinszenierungen im Graffiti, Breaking oder dem derzeit merklich im Aufwind begriffen Producing.⁴ Von den semantischen Schattierungen, die gewisse Subgenres und damit assoziierte kulturelle Praktiken implizieren, ist noch weniger bekannt. Dabei wird die Männlichkeitsperformance eines illegalen und risikoverliebten Trainwriters zweifellos eine andere sein, als die eines legalen, detailverliebten Hall-Malers oder von jemandem, der sich mit Streetart identifiziert, gemütlich Zuhause sitzt und Stencils bastelt – gleichwohl es sicherlich strukturelle Analogien geben wird (und sich in letzterem Subgenre womöglich mehr weibliche Akteurinnen tummeln?).

Rap Studies als Gender Studies

Anders als im US-amerikanischen Raum, in dem Identitätskategorien seit Anbeginn intersektional gedacht werden und in dem *gender* dementsprechend seit je-

3 Wenngleich eine zentrale Gemeinsamkeit sicherlich in der jeweiligen Männerdominanz der verschiedenen ‚Elemente‘ besteht, wie May in diesem Band kritisiert. Dass bereits der Authentizitätsbegriff innerhalb der hiphop-kulturellen Formen unterschiedlich gedeutet wird, bemerkt zum Beispiel Wolbring (2015, S. 163): „Wer sich beim Breakdance auf dem Kopf dreht oder ein gewagtes Graffiti an einer schwierigen Stelle platziert hat, wird sich normalerweise nicht dem Vorwurf ausgesetzt sehen, er habe es gar nicht wirklich getan oder er meine es gar nicht ernst. Das Rapschaffen unterliegt entsprechend einem völlig eigenen Authentizitätsanspruch inklusive eigener Authentizitätsdebatten und -diskurse“.

4 Das Verhältnis zwischen Genderperformances im Breakdance und Gangsta-Rap diskutieren Murat Güngör, Hannes Loh, Frieda Frost und Bettina Lösch in diesem Band. Zu ‚Breaking und Geschlecht‘ vgl. Rappe/Stöger (2017). Zur Identitätskonstruktion von Samy Deluxe und B-Tight vgl. Hagen-Jeske (2016).

her ein relevanter Platz in der Rap-Forschung zuteilwird (vgl. Rose 1994, hooks 1994, Forman/Neal 2012 usw.), begann sich die hiesige Wissenschaftscommunity erst zögerlich mit Geschlechterfragen auseinanderzusetzen. Das Interesse der meist in der Tradition der Cultural Studies stehenden Arbeiten lag stattdessen auf Themenkomplexen um Adoleszenz, Identität, Migration, Sprache und der Aushandlung (jugend- oder sub-)kultureller Zugehörigkeiten. Auch Mode, hiphop-kulturelle Werte (z. B. Authentizität, Respekt, *style/skills* usw.), der Fluch und Segen der Kommerzialisierung oder die Auseinandersetzung mit den ‚HipHop Studies‘ selbst, zählen zu den wichtigen Pionierarbeiten dieser ersten Forschungswelle (vgl. z. B. Wetzstein/Reis/Eckert 2000, Menrath 2001, Androutopoulos 2003, Klein/Friedrich 2003, Bock/Meier/Süss 2007 usw.). Dass die beforschten Breaker, Writer, Rapper und DJs auch ein Geschlecht haben – nämlich zumeist ein männliches – fiel weitestgehend unten den Tisch. Ein blinder Fleck, der den androzentrischen Bias der sich progressiv, weil postmodern wählenden HipHop bzw. Rap-Forschung offenlegt: Als Teil des institutionengeschichtlich männlich codierten Wissenschaftsfeldes liegt Männlichkeit als Allgemeinemenschliches auch hier erkenntnistheoretisch zugrunde und wird nicht in seiner Geschlechtlichkeit markiert. Wer jedoch sehr wohl über ein Geschlecht verfügt, sind Frauen, so dass der Themenkomplex HipHop, Rap und Geschlecht in der zweiten Rap-Forschungswelle (ab ca. 2007) vor allem über Weiblichkeiten zur Sprache kommt. Mit Vorliebe werden weibliche Rapperinnen sodann zur Auseinandersetzung mit ihrer Geschlechtlichkeit und zur Auslotung der identitären Dilemmata genötigt, die sich für weibliche Sprecherinnen innerhalb einer sexistischen und männlich dominierten Szene ergeben (vgl. Baier 2006, Pyranja 2007, Schischmanjan/Wünsch 2007, Sookee 2007, Schwarz 2007 usw.). Auch nicht-binäre Identitäten und Homosexualität bzw. Homophobie im Rap geraten im Zuge dessen vereinzelt in den Fokus (vgl. Stüttgen 2007, Sookee 2007, Hantzsch 2008). Auffällig ist ferner, dass Weiblichkeit in der Rap-Forschung vor allem über die Kategorie Sexualität (z. B. ‚Porno-Rap‘) und vermeintlich abweichendes, weil promiskuitives Verhalten in den Blick genommen wird: Wie bereits erwähnt, verdrängt das sexualisierte, weibliche Geschlechtsmodell der ‚Bitch‘ diverse andere Weiblichkeitsspektren bis heute in die Peripherie (vgl. Leibnitz 2007, Tuzcu 2012/2017, Şahin bzw. Lady Bitch Ray 2012/2019, Villa 2012, Bukop/Hüpper 2012, Bifulco/Reuter 2017, Psutka/Grassel 2018, Riggert 2019, Lautenschläger 2021). Mit dem Siegeszug des deutschen Gangsta-Rap wurde Männlichkeit im deutschsprachigen Rap-Diskurs langsam als Geschlechtskategorie entdeckt. Auch ein intersektionaler Blickwinkel begann sich im Zuge dieser dritten Rap-Forschungswelle sukzessive als Analyseperspektive durchzusetzen (vgl. z. B. Goßmann 2012, Saied 2012, Friedrich 2013, Seeliger 2013, Wolbring 2014, Goßmann/Seeliger 2015, Seeliger/Dietrich 2017, Seeliger 2017, Güngör/Loh 2017, Saied 2017, Bifulco/Reuter 2017, Bloching/Landschoff 2018, Ahlers 2019, Reitsamer/Prokop 2019). Die letzten Jahre zeichnen sich vor allem durch eine enorme

Fülle und Vielfalt der Forschungsperspektiven und -themen sowie durch einen Fokus auf aktuelle Entwicklungen und Transformationsprozesse aus. Während die hiesige Rap-Literatur oftmals Schwarze Genderperformances, d. h. *doing gender* im Bereich der US-amerikanischen Szene behandelt (vgl. Obst 2016, Szillus 2016, Rappe 2019), werden deutschsprachige Rap-Männlichkeiten verstärkt auf ihre Brüche, Ambivalenzen und Pluralitäten hin befragt (von Stetten/Wysocki 2017, Süß 2019/2020/2021a, Ott 2020). Geschlechtertheoretisch interessierte *Rap Studies* kennzeichnet aktuell jedoch auch das Erproben neuer methodischer Ansätze (vgl. ‚framesemantische Analyse‘ bei Lautenschläger 2020), sowie die differenzierte und kritische Befragung von Weiblichkeitskategorien und binären Gender-Identitäten (vgl. Puschmann/Woitkowski 2020, Wolbring 2020). Auch an der Schnittstelle von Wissenschaft, politischem Aktivismus und Rap-Journalismus melden sich jüngst immer mehr Sprecher_innen zu Wort, die den aktuellen Rap-Diskurs um wichtige Stimmen und Perspektiven im Hinblick auf Geschlecht bereichern (vgl. Kawelke 2017, Şahin 2019, Wehn/Bortot 2019 oder Lina Burghausen mit dem Blogprojekt ‚365 Female MCs‘).

Geschlecht im Rap – Analytische und theoretische Perspektiven

Analog zur US-amerikanischen Forschung hat sich ein intersektionaler Blickwinkel bei der Analyse von Genderinszenierungen im Rap mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum etabliert. Gangsta-Rap-Sprecher_innen – auch weibliche – müssen im Spannungsfeld von *race, class, gender, sexuality/body* und vielerlei Kategorien mehr gedacht, ihre Performances ungleichheitssensibel in aktuelle Repräsentationsdiskurse im Kontext des bundesdeutschen Migrationsregimes eingebettet werden (vgl. Saied 2012, Seeliger 2013, Goßmann/Seeliger 2015, Seeliger/Dietrich 2017, Bifulco/Reuter 2017, Güngör/Loh 2017 usw.). Wenngleich deutschsprachiger Rap vor einem anderen historischen und sozialstrukturellen Rahmen als US-amerikanischer Rap stattfindet und man einen (kurdischen) Haftbefehl nicht mit den gleichen Werkzeugen beforschen kann wie einen (Schwarzen) Jay-Z, so gilt es eine postkoloniale Perspektive bei der Analyse dennoch im Blick zu behalten: Die diskursiven und performativen Geschlechterkonstruktionen des Rap sind eng an emanzipatorische Praxen im Kontext von Rassismus und sozialer Ungleichheit geknüpft. Der vergeschlechtlichte Rap-Habitus der Coolness, Härte, Maskulinität oder auch Hypersexualisierung wurde von Deutschrapper_innen ‚beiderlei‘ Geschlechts im Rahmen einer ‚ungeheuren kollektiven (Rap-)Sozialisationsarbeit‘ (Bourdieu 2016, S. 45) inkorporiert. Als Vorbilder dieses Habitualisierungsprozesses fungieren Schwarze Rap-

per_innen der bis heute hegemonialen US-amerikanischen Rap-Szene.⁵ Versteht man Habitualisierung im Anschluss an Butler (1995) bzw. Klein/Friedrich (2003, S. 203 f.) als performativen Akt, so bedeutet das jedoch nicht, dass Capital Bra und Co den Habitus ihrer Vorbilder blind imitieren. Die mimetische Annäherung an das Vorbild kann vielmehr als leiblicher Konstruktionsvorgang verstanden werden, als ein Spiel mit Sprechakten und Verleiblichungen, die im lokalen Kontext Deutschland eine Neukontextualisierung erfahren. Der diskursive und performative Konstruktionsmodus von Geschlecht vollzieht sich im Rap demnach ‚glokal‘ (Süß 2020, S. 223 f.).

Die Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis im Blick behaltend, lassen sich bei einem Rundumblick in die HipHop bzw. Rap-Literatur etwa fünf geschlechtertheoretische Perspektiven unterscheiden: Recht verbreitet ist die *patriarchatstheoretische* Annahme, dass es sich bei Rap um eine „patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis“ handelt (Klein/Friedrich 2003, S. 206). Innerhalb dieser ‚männlichen Herrschaft‘ (Bourdieu 2016) werden sämtliche rap-kulturelle Praxen als männlich codiert vorausgesetzt, so dass nicht-männliche Subjekte nur dann zu legitimen Sprecher_innen werden, wenn sie sich um eine Angleichung oder Affirmation an den männlichen Habitus bemühen. Auch die Provokation und das Brechen-Wollen dieser Konventionen mündet aus dieser Sicht nicht in eine Transformation, da das männlich codierte Feld (die oft sexualisierten) ‚being bad‘- Inszenierungen ebenso vorsieht. Männlichkeitstheoretische Annäherungen argumentieren oft weniger in Bezug auf den Patriarchatsbegriff und arbeiten stattdessen mit Connells (2015) Konzept *hegemonialer Männlichkeit* (vgl. z. B. Goßmann 2012, Seeliger 2013, Goßmann/Seeliger 2015, Seeliger 2017, Süß 2020/2021a usw.). Auch bei dieser zweiten Lesart wird prinzipiell ein ungleiches Machtverhältnis der Geschlechter, d. h. eine ‚männliche Hegemonie‘ vorausgesetzt, wobei Connell – anders als Bourdieu – (zumindest theoretisch) Möglichkeiten von *agency*, d. h. also Handlungsspielräume vorsieht. Männliche Hegemonie wird hier als dynamisches Gebilde und historisch bewegliche Position konzipiert, die jederzeit in Frage gestellt werden kann, sobald sich die gesellschaftlichen „Bedingungen für die Verteidigung des Patriarchats verändern“ (Connell 2015, S. 131). Im Kontext einer zunehmenden Ausdifferenzierung der Szene, der Diversifizierung von Männlichkeit und dem enormen Zuwachs von Frauen* im Rap lassen sich derartige Verschiebungen derzeit konstatieren. Männliche bis maskulinistische Irritationen und Strategien, die Diskursivierung von Männlichkeit oder auch die Rückbesinnung auf die Männergemeinschaft und den Rap-Männerkörper zeigen an, dass männliche Hegemonie auch im Rap sukzessive brüchig wird und nicht mehr fraglos gegeben

5 Siehe dazu den Beitrag von Nitzsche/Spilker in diesem Band.

ist (vgl. Goßmann/Seeliger 2015, Süß 2019/ 2020/2021a). Die ausgeprägte männliche Homosozialität, die Persistenz toxischer Männlichkeitskulte und nicht zuletzt die Kompatibilität der entstehungsgeschichtlich eng an Dominanz und Unterordnung gekoppelten Sprach- und Körperperformances mit neoliberalen Verhaltenskodizes, verhindern jedoch bislang eine gänzliche Überwindung unterdrückerischer Machtstrukturen. Eine dritte geschlechtertheoretische Lesart des Rap entspinnt sich im Anschluss an sprachphilosophische Konzepte des *Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus* (vgl. Derrida, Althusser, Foucault und Co) und kommt im Zusammenhang von Macht und Geschlecht zu anderen Schlüssen als Patriarchatstheoretiker_innen. Mit Rekurs auf Butler wird hier davon ausgegangen, dass durch Rückgriff auf bestimmte Stilmittel und Strategien wie Parodie, Zitation, Wiederholung oder Umkodierung, Bedeutungsverschiebungen stattfinden können. Im Rahmen dieser Verschiebungen – so die Annahme – öffnen sich Möglichkeitsräume für Subversion und politisches Handeln, das ermächtigend auf die Subjekte (und bestenfalls Strukturen) zurückwirkt und sodann transformatorisches Potential besitzt (vgl. auch Klein/Friedrich 2003, S. 208). Der typische Hypermaskulinitäts-Topos des Rap könne beispielsweise schlichtweg zum Hyperfemininitäts-Topos variiert werden, wie Wolbring (2015, S. 375) am Beispiel von Lady Bitch Ray zeigt. Denn unter Einhaltung sprachästhetischer Konventionen (Sprechakt *boasting*) lässt sich im Rap ebenso gut mit weiblicher Promiskuität prahlen, um (geschlechtsneutrale) Autorität, Souveränität und die rap-typische Überlegenheit einzufordern. Innerhalb dieser dritten Lesart ist auch die lebhafteste Diskussion um die im Bereich Hip-Hop/Rap verbreitete emanzipatorische Praxis der Umkodierung von Begriffen einzuordnen (,nigga‘, ,Kanake‘, ,Bitch‘, ,Fotze‘, ,Kurwa‘ usw., vgl. Judy 2012; Kaya 2003, S. 253 f.; Leibnitz 2007; Böder/Karabulut 2017, S. 277 ff.; Güngör/Loh 2017, S. 206 ff.; Psutka/Grassel 2018, S. 34 ff. usw.).⁶ Während dekonstruktivistische und poststrukturalistische Debatten zuweilen etwas theoretisch daherkommen, beschäftigen sich Arbeiten, die in der Tradition der *Cultural Studies* stehen, mit den konkreten Rezeptions- und Aneignungspraxen popkultureller Zeichen, Bilder und Diskurse. Hier geht man von einer grundsätzlichen Mehrdeutigkeit und entsprechend vielgestaltigen Lesarten der vergeschlechtlichten und global zirkulierenden Texte des Rap aus. (Sexistische) Porno-Rap-Texte müssen demnach – um ein Beispiel herauszugreifen – nicht per se destruktiv und verletzend auf Mädchen oder Frauen* wirken oder gar deren „Lust am Unterdrückt-Werden“ anzeigen (Manzke 2007, S. 170). Im Gegenteil gibt ein genauerer Blick auf die Rezeptionsweisen differenzierte Strategien und Reflexionsprozesse frei, etwa bezüglich der eigenen Geschlechtsidentität oder der Unterscheidung zwischen

6 Mit dem Thema Resignifizierung beschäftigen sich Psutka/Grassel sowie mit Blick auf postjugoslawischen Rap auch Popović in diesem Band.

Rap-Persona und realer Person. Für das theatralitäts- und performativitätstheoretisch argumentierende Autorenpaar Klein/Friedrich liegt das transformatorische Potential bei der Aktualisierung der popkulturellen Zeichen und Diskurse in einem gelungenen performativen Akt. Die transformierende Kraft eines subversiven rap-weiblichen Geschlechtsmodells „bemisst sich an dem Gelingen der theatralen Darbietung, die als Zitation der Grenzüberschreitung ständig wiederholt werden muß“ (Klein/Friedrich 2003, S. 209). Im Gelingen dieses performativen Aktes läge die „Chance der Bildung des ‚Subjekts Frau‘“ verborgen (ebd.). Der Fokus auf die konkrete lebensweltliche Bedeutung des Rap für *doing* und *performing gender* schafft eine Überleitung zu einem fünften Blickwinkel, der sich an der Schnittstelle eigener (weiblich*-)sozialisatorischer Verwobenheit mit HipHop/Rap und dessen (selbst-)kritisch-feministischer Reflexion und Befragung ergibt. *HipHop-Feminismus* – ein Begriff, der auf Joan Morgan (1999) zurückgeht – ist praktizierte Ambiguitätstoleranz. Seinen Vertreter_innen geht es nicht um einseitiges Abstrafen, radikalfeministisches Zurückweisen oder undifferenziertes Kritisieren des Rap als Sexismus-(Re)Produktionsstätte Nummer 1. HipHop-Feminismus lässt sich stattdessen als ‚Kritik der Liebe‘ verstehen, wie eine der US-amerikanischen Pionierinnen der Bewegung Gwendolyn Pough (2007, S. 67) formuliert: „Wenn ich über HipHop und die Bilder von ‚Niggas‘ und ‚Bitches‘ nachdenke, die diese Form von Selbstliebe und Selbstrespekt beinhalten, werde ich mit Fragen konfrontiert, die die Formierung von Subjekten betreffen, die nicht nur überleben müssen, sondern zu politischen Subjekten werden – zu Subjekten, die eine Veränderung in der Öffentlichkeit bewirken und unterdrückte Konstrukte durchbrechen. All diese Themen beeinflussen meine Kritik an HipHop. Und ich bin besonders an Liebe im Rap interessiert, die durch Hass produziert wurde – an Liebe, die von einer rassistischen und sexistischen Gesellschaft genährt wird. Es ist eine Liebe, die trotz Unterdrückung gewachsen, aber dennoch davon geprägt ist.“ HipHop-Feminist_innen geht es um die Anerkennung der Ambivalenzen weiblicher* HipHop-Sozialisation (of Color) sowie die intersektionale Analyse von Sexismus und anderen Formen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit im Rap und deren vorurteilsbewusste Einordnung in gesamtgesellschaftliche Ungleichheitsstrukturen. Außerdem stehen die Rückeroberung weiblicher Lust und Sexualität (of Color) (vgl. ‚pleasure politics‘ Morgan 2015), die Sichtbarmachung von Frauen* im HipHop/Rap,⁷ die Kritik an androzentrischer HipHop-Geschichtsschreibung (vgl. Süß 2021b) oder Aufklärungsarbeit im Rahmen von Workshops, Vorträgen und Festivals auf der ‚Agenda‘. Inspiriert von US-amerikanischen Vorbildern hat der zwischen Theorie und Praxis anzusiedelnde HipHop-Feminismus inzwischen auch in Deutschland oder der Schweiz seine lokalen Ableger und Repräsentant_innen dies- und jenseits der

7 Vgl. dazu den Beitrag von Braune in diesem Band.

Akademien gefunden (vgl. Süß 2016/ 2021a+b; Şahin 2019, S. 110 ff.; 365femalemcs.com, queensofhiphop.ch usw.).⁸

Über diesen Band I: Motivation, Entstehungskontext, Perspektivenpluralismus und Desiderata

Ihr habt lang genug gewartet, ... Die leicht abgewandelte und mittlerweile kanonisierte Kool Savas-Zeile in der Überschrift dieser Einleitung ist zwar mit einem Augenzwinkern geschrieben, tatsächlich hat die deutschsprachige Rap-Forschung jedoch bis dato keinen Sammelband zum Thema ‚Rap und Geschlecht‘ hervorgebracht. Angesichts der gesamtgesellschaftlichen Relevanz und der hohen Nachfrage, die gerade den außeruniversitären Bereich kennzeichnet, ist das erstaunlich. Hat Rap ein Sexismus-Problem? Gibt es auch anti-sexistischen Rap? Woher rühren die zuweilen toxischen Männlichkeitskulte des Rap? Wie funktioniert die Umkodierung von Begriffen wie ‚Bitch‘ oder ‚Fotze‘ und wie erkläre ich meinem Sohn, dass es einen Unterschied macht, *wer* diese Begriffe in *welchem* Kontext und zu *welchem* Zweck benutzt? Diese und viele weitere Fragen prädestinieren den Themenkomplex ‚Rap und Geschlecht‘ (und m.E. die gesamte Rap-Forschung) nicht nur für eine transdisziplinäre Herangehensweise, sondern vor allem für eine Befragung an der Schnittstelle von Wissenschaft und Öffentlichkeit. Und auch wenn dieser Band in einem wissenschaftlichen Fachverlag im Rahmen einer wissenschaftlichen Reihe erscheint, so wurde sowohl bei der Auswahl der Beitragenden als auch der Beitragsformate versucht, Diversität, Abwechslung sowie inhaltliche und sprachliche Verständlichkeit zu gewährleisten. Wissenschaft verfehlt ihren Zweck, wenn sie Erkenntnisse um ihrer selbst willen produziert und diese innerhalb der *scientific community* verbleiben. Für Erkenntnisse über Geschlechterkonstruktionen in Deutschlands beliebtester Musikkultur gilt das im Besonderen!

Durch das ‚Corona-Jahr‘ 2020 war die Entstehungs-, Schreib- und Kommunikationsphase dieses Bandes durch so manche Schwierigkeit gekennzeichnet. Viele Kulturschaffende und andere Akteur_innen aus der Bildungs- und Kulturbranche waren vor nie dagewesene, finanzielle Herausforderungen gestellt und/oder mit anderen essenziellen Problemen konfrontiert. Der/die ein/e oder andere/r Autor/in konnte aufgrund dieser prekären Gesamtsituation leider (und verständlicherweise) nicht für einen (unentgeltlichen) Beitrag gewonnen werden. Mein ganz besonderer Dank gilt an dieser Stelle deshalb all jenen, die den-

8 Vgl. auch die Vortragsreihe von Rap-Journalistin Miriam Davoudvandi und Lena Grehl mit dem Titel ‚I got 99 problems but being a feminist listening to rap ain't 1‘.

noch mit ‚an Bord‘ gekommen sind und den Band mit ihrer Sicht auf die Dinge bereichern!

Der Sammelband ‚Rap und Geschlecht‘ umfasst 14 Beiträge, an denen insgesamt 22 Autor_innen auf sehr unterschiedliche Art und Weise beteiligt sind. Die Beitragenden nähern sich dem Themenkomplex ‚Rap und Geschlecht‘ aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, darunter Germanistik, Sprach-, Literatur-, Medien-, Musik- und Kulturwissenschaften, Soziologie, Politikwissenschaften, Gender Studies oder auch Tanz- und Sportwissenschaften. Außerdem wird der Band um wichtige Perspektiven politischer Bildner_innen, Journalist_innen, Rapper_innen und Rap-Aktivist_innen ergänzt. Dem globalen Charakter des Rap tragen ferner jene Artikel Rechnung, die Geschlechterkonstruktionen im US-amerikanischen, Schweizer, sowie am Beispiel des postjugoslawischen Rap betrachten.

Der Vielgestaltigkeit der Beitragenden und Themen zum Trotz, bleiben auch in diesem Sammelband zahlreiche Fragen und Zusammenhänge unberücksichtigt. Zu den Forschungsdesiderata und bislang kaum beleuchteten Sachverhalten im Themenkomplex ‚Rap und Geschlecht‘ gehören beispielweise:

- Ein konsequentes Weiterdenken intersektionaler Ansätze. Zum Beispiel: Wie spielen Differenzkategorien wie *gender* und *age* im Rap zusammen? Was wissen wir über die Bedeutung von Kategorien wie *dis/ability* oder *Region* (Urbanität vs. Provinz)? Und welche machttheoretische Gewichtung kommt künstlerischen Kategorien wie *skills*, *style* oder *flow* (heute noch) zu?
- Eine dezidierte Beschäftigung mit der Vergeschlechtlichung von Sound. Zum Beispiel: Wie wirken nicht-diskursive Praktiken wie Beat und Soundstrukturen im konkreten Rezeptionsprozess? Kann Sound Sexismus transportieren und welche Bedeutung kommt weiteren Kategorien wie der Stimme und damit zusammenhängend, dem Körper innerhalb dieses Prozesses zu?
- Eine Auseinandersetzung mit dem Einfluss von (sexistischer, homophober usw.) Rapmusik auf die sexuelle Entwicklung junger Menschen und Erwachsener.
- Eine männlichkeitstheoretische Differenzierung und Aufarbeitung ostdeutscher Rap-Männlichkeit, sowie Schwarzer Rap-Männlichkeit (durch den Fokus auf Migrationsbiografien im Kontext der Gastarbeitermigration sind letztere weitestgehend unerforscht). Auch Rap-Weiblichkeitsmodelle abseits der ‚Bitch‘ sind bis dato wenig erforscht.
- Eine noch stärkere Berücksichtigung queerer Subjektpositionen im Rap.
- Eine geschlechtertheoretische Befragung der vielen vernachlässigten ‚Elemente‘ des HipHop, wie zum Beispiel Producing.
- Ein stärkerer Einbezug anderer ‚Diskursphären‘ des Rap, etwa eine geschlechtertheoretische Auseinandersetzung mit dem ebenfalls stark männ-

lich dominierten Rap-Journalismus. Auch die enorme Bedeutung von Podcasts und Social Media könnte hier empirisch ertragreich sein.

Über diesen Band II: Die Beiträge im Einzelnen

Mit einem Beitrag über Deutschlands Rap-Durchstarterin schlechthin, eröffnen die Kulturwissenschaftlerinnen **Sina A. Nitzsche** und **Laura I.K. Spilker** den ersten Teil des Bandes, der sich vor allem mit ‚Selbstermächtigung und neuen Sichtbarkeiten‘ im deutschsprachigen Rap beschäftigt. Shirin David stehe für eine neue Facette der Inszenierung von Weiblichkeit im Rap, so die Autorinnen, die ihre Analysen an dem bislang noch viel zu wenig berücksichtigten empirischen Material Sozialer Medien bzw. Instagram im Speziellen, entfalten. Aus einer dezidiert intersektionalen Perspektive nehmen die Autorinnen das ‚sexpositive Selbstmarketing‘ der Rapperin in den Blick, in dem sie eine gezielte Über-Inszenierung von Körperlichkeit erkennen, die auf die Fluidität und den Inszenierungscharakter von Geschlechtsidentität verweise. In ihrer Genderperformance spielt David mit US-amerikanischen Geschlechtsstereotypen wie dem rassistischen Jezebel-Image (Stichwort Blackfacing). Auch in dessen unkritischer Rezeption erkennen Nitzsche/Spilker ein „fehlende[s] Problembewusstsein“, das auf eine mangelnde Auseinandersetzung mit kultureller Aneignung und den intersektional verschränkten Themen um *race*/Rassifizierung und Rassismus auf einer gesellschaftlichen Ebene hindeute. Eine weitere deutschsprachige Rapperin steht im Zentrum des Beitrags von **Felix Böhm** und **Dagobert Höllein**, die ihre multimodale Analyse am Beispiel der Battle-Rapperin Antifuchs erproben. Die Sprachwissenschaftler gehen der Frage nach, wie sich Female Empowerment in einzelnen Rap-Tracks multimodal, d. h. innerhalb unterschiedlicher Zeichenkodes realisiert. Text und Musikvideo des Tracks *Paranoia* (ein Feature mit Produzent Frizzo) bilden dabei das empirische Zentrum des Beitrags. Die Zusammenschau der textbezogenen, phonischen und visuellen Analyse zeigt, dass sich die Genderperformance von Antifuchs im Verlauf des Tracks vom Leisen zum Lauten, Schwachen zum Starken und letztlich von einer marginalisierten zu einer empowerten Position hin entwickelt. Auch die Rolle des männlichen Produzenten Frizzo in *Paranoia* ist vielsagend, tritt er als ‚mundtot gemachter Rapschaffender‘ doch hinter das handelnde Subjekt Antifuchs zurück. Im dritten Beitrag dieses ersten Themenspektrums widmet sich die Kultur- und Musikwissenschaftlerin **Penelope Braune** der Sichtbarmachung von Frauen* im deutschsprachigen Rap. „Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap“ ist eine detailgetreue historische Rekonstruktion jener Errungenschaften, die im akademischen, medialen aber auch im Diskurs der Rap-Szene selbst, noch immer weitestgehend unterbelichtet sind. PeaceNT, Sweet Lady Sue, End Two oder Suza werden als Pionierinnen des deutschsprachigen Rap benannt, die Rolle der oft

belächelten ‚Girl Group‘ Tic Tac Toe beleuchtet und gebührend eingeordnet. Kleine Exkurse in Nachbarländer wie Österreich und die Schweiz komplettieren das wichtige, feministisch inspirierte Update des deutschsprachigen Rap-Kanons. Mit einer der meist diskutiertesten Fragen innerhalb der *Rap Gender Studies* beschäftigen sich die Germanist_innen **Christine Pustka** und **Marco Grasel**. Wie funktioniert sprachliche Selbstermächtigung im Rap und kann die Rückeroberung verletzender Begriffe wie ‚Fotze‘ gelingen und in die Transformation etablierter Machtstrukturen münden? Nach einigen Ausführungen zur Pragmatik und Sprechakttheorie, sondiert das Autor_innenpaar das Spannungsfeld zwischen Sprache und Gewalt und arbeitet verschiedene sprachliche Topoi heraus, die im Hinblick auf Geschlechtlichkeit im Rap diesbezüglich verwendet werden. Außerdem werden konkrete Beispiele für Resignifizierungen im (deutschsprachigen) Rap herausgegriffen und einer genaueren Analyse unterzogen (Bitch, Fotze, Hure). Sprachliche Selbstermächtigung wird ferner intersektional perspektiviert und am Beispiel der Rapperin Ebow in den Blick genommen.

Im zweiten Teil ‚Transnationale Perspektiven‘ gibt **Jeanine Arn** Einblicke in die bislang wenig beforschte Schweizer Rap-Szene. Am Beispiel der *SRF Virus Bounce Cypher*, einem landesweit bekannten Rapevent, analysiert die Kultur- und Musikwissenschaftlerin Geschlechterkonstruktionen und Sexismen im Schweizer Rap. Dabei zeigt sich, dass Hypermaskulinität, Objektifizierung oder auch Mehrfachdiskriminierung einerseits die Eckpfeiler rap-männlicher Identität bilden, es jedoch andererseits auch Versuche gibt, auf diskriminierende Sprache zu verzichten. Auch der ebenfalls rekonstruierte, gesamtgesellschaftliche Diskurs über Sexismen im Schweizer Rap ist von einer zunehmend differenzierten Betrachtung gekennzeichnet. Eine weitere transnationale Perspektive gewährt **Jelica Popović**, die sich mit Weiblichkeitsmodellen im postjugoslawischen Rap beschäftigt und überlegt, inwiefern sich Vorarbeiten aus der US-amerikanischen Rap-Forschung, wie zum Beispiel das Bitch-Konzept, auf den untersuchten lokalen Kontext übertragen lassen. Am Beispiel unterschiedlicher Rapper_innen und Rap-Crews wie Bičarke na travi oder Mimi Mercedes arbeitet Popović nicht nur die Vielgestaltigkeit weiblicher Subjektpositionen heraus, sondern bindet ihre Analysen auch an die Stellung der Frau innerhalb der postjugoslawischen Gesellschaft zurück. Außerdem werden lokalspezifische Formen der Resignifizierung, wie zum Beispiel die ‚Balkan-Bitch‘, diskutiert. Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive blickt **Naomie Gramlich** auf die ‚Mutterkultur‘ des Rap und untersucht Geschlechterkonstruktionen am Beispiel von US-amerikanischen „Bling Bling Kween“. Um die Komplexität afro- und lateinamerikanischer Ästhetiken und Praktiken zu verstehen, müssen diese in ihren intersektionalen Beziehungen zu Queerness, race und Klasse verortet werden, so Gramlich. Am Beispiel der selbsternannten ‚Kween‘ Young M.A. (kween = king + queen) lässt sich zeigen, wie die Kommodifizierung rassistischer und sexualisierter Körper durch die Unterwanderung binärer Geschlechtskategorien verunmöglicht wird.

Durch den Rückgriff auf hiphop-kulturelle Ästhetiken wie das ‚Bling Bling‘ kann die Sichtbarkeit unterrepräsentierter Subjektpositionen, wie zum Beispiel der *masculinie of center*-Lesben im Rap-Diskurs (und darüber hinaus) erhöht werden.

Fernab geschlechtertheoretischer Diskurs-Komplexitäten bewegen sich die politischen Bildnerinnen **Anna Groß** und **Marie Jäger**, die dort präsent sind, wo Rap praktiziert, rezipiert und lebensweltlich besonders relevant wird: in der Jugend(-arbeit). Als erster Beitrag im Teil ‚Diskurse und Interventionen zwischen Theorie und Praxis‘ geben die Autorinnen Einblick in ihren konkreten Arbeitsalltag und zeigen anhand von Fallbeispielen und ausgewählten Methoden, wie sich via Rapmusik mit jungen Menschen über Geschlechterthemen ins Gespräch kommen lässt – ungleichheitssensibel und ohne erhobenen Zeigefinger. Junge FLINT (Frauen, Lesben, Inter, Non-Binäre, Trans-Personen), aber auch Cis-Jungs und -Männer können durch die richtige Herangehensweise empowert und/oder zu einer kritischen Reflexion der Texte und Bilder des Rap motiviert werden, so die Aktivistinnen. Mit **Murat Güngör**, **Hannes Loh** und **Frieda Frost** diskutieren drei weitere hiphop-sozialisierte Akteur_innen den Themenkomplex Rap & Geschlecht an der Schnittstelle von Theorie und eigens er- und gelebter Praxis. Zusammen mit der Politikwissenschaftlerin **Bettina Lösch** loten die Rap-Journalisten und Lehrer Güngör/Loh und die Breakerin und Tanzwissenschaftlerin Frost das komplexe Verhältnis zwischen Sprache und Körper am Beispiel von Gangsta-Rap und Breakdance aus. Welchen Unterschied macht der Geschlechtskörper beim Breaking? Lassen sich hier Analogien zum Battle- oder Gangsta-Rap herstellen und wie ist letzterer im Spannungsfeld von Empowerment und Konservatismus zu verorten? Nur einige von vielen weiteren Fragen, die in dem kurzweiligen Streitgespräch erörtert werden. Eine schonungslos offene Rekapitulation ihrer Karriere eröffnet in einem weiteren Beitrag Deutschlands Aushängeschild für queer-feministischen Rap, **Sookee**. Ausgehend von einem Manifest aus dem Jahr 2008 reflektiert die studierte Sprach- und Geschlechterwissenschaftlerin ihr „letztes Lebensdrittel“, wirft alte Annahmen über Bord, überprüft aktuelle Tatsachen und formuliert neue Prämissen. „Sicherlich werde ich die noch nicht vollzogene kollektive Emanzipation deshalb so stark bei anderen Frauen [...] angeprangert haben, weil sie mir selbst fehlte, weil ich sie mir selbst – auch von mir – wünschte“, schreibt die Rapperin, die sich gegenüber der Umkodierung von Begrifflichkeiten wie ‚Fotze‘ nach wie vor kritisch zeigt. Sookees Text offenbart die Ambivalenzen und Unannehmlichkeiten einer (Rap-) Existenzweise, die mitgestalten, aber doch außen vor bleiben, dazugehören, aber doch gegenarbeiten will und die sich im Kampf an mehreren Szene- und Subkulturfronten vor allem einem erwehrt: der Vereinnahmung durch den um sich greifenden Neoliberalismus, der sowohl Rap als auch Feminismus als politische Bewegungen zu verwässern droht. Den Abschluss der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis bildet ein Gespräch zwischen den HipHop-Aktivistinnen

Lina Burghausen und **Ana Ryue** sowie der Rap- und Männlichkeitsforscherin **Heidi Süß**. Die lebhaft unterhalten, die coronabedingt online abgehalten werden musste und die sich zum echten ‚Rap-Nerd-Gespräch‘ entwickelte, zeigt einmal mehr, wie unterschiedlich sich das Aufwachsen mit HipHop/Rap in Abhängigkeit von Geschlecht, Alter/Generation oder auch Region gestaltet. Außerdem werden so wichtige Themenkomplexe wie die Sichtbarkeit von Frauen* im Rap, diskriminierungsfreier Battle-Rap oder der Sinn und Unsinn der sog. ‚cancel culture‘ diskutiert.

Der letzte Abschnitt des Sammelbandes behandelt das Thema Männlichkeit, eine Kategorie, die durch das ungebräuchliche Label ‚Männer-Rap‘ bewusst in ihrer Geschlechtlichkeit markiert werden soll. Den Anfang macht **Martin Seeliger**, der in dem Rapper Kollegah eine neue Form der Männlichkeitskonstruktion im Rap erkennen will, die er als ‚heroische Unternehmerrännlichkeit‘ bezeichnet. Am Beispiel von Kollegahs Sachbuch *Das ist Alpha!* arbeitet der Sozialwissenschaftler heraus, wie der Rapper zentrale Konstitutionsmomente der ‚migrantischen Aufsteigerrännlichkeit‘ adaptiert und systematisch weiterentwickelt. Die Kultivierung körperlicher Fitness, unternehmerischer Tugenden, ebenso wie ein hyperdominantes Auftreten gegenüber Frauen oder Kollegahs kriegerisch-verschwörungstheoretische Weltanschauung, werden vor dem Hintergrund einer „Diffusion neoliberaler Ideologien [...] in die Alltagskultur“ diskutiert, wo sie einmal mehr das Leitbild hegemonialer Männlichkeit affirmieren, die hier zusätzlich eine „heroische Inszenierung“ erfährt. Einem bislang wenig berücksichtigten Zusammenhang spürt **Heidi Süß** in ihrem Beitrag über ‚Deutschrapping zwischen Mutterfixierung und Vaterlosigkeit‘ nach. Die Idealisierung der Mutterfigur – so die Beobachtung – ist im Musikgenre Rap nicht nur beispiellos, sondern fällt auf signifikante Art und Weise mit einer Dämonisierung des Vaters zusammen. Eine männliche Bezugsperson, die viele Deutschrapper als „entweder krank, körperlich beeinträchtigt, untreu, gewalttätig, alkohol-, drogen- oder spielsüchtig, tot oder erst gar nicht bekannt“ diskursivieren. Süß erscheint es deshalb lohnenswert, sich dem überbordenden Männlichkeitskult sowie der im Rap verbreiteten Misogynie aus einer psychoanalytischen Perspektive zu nähern, die sowohl das Mutter-Sohn-Verhältnis als auch die entwicklungspsychologische Bedeutung des Vaters ‚auf dem Weg zur Mann-Werdung‘ in den Blick nimmt. Den Abschluss des Sammelbandes bildet ein Beitrag des kritischen Männerforschers **Christoph May**, der mit der Männermonotonie in Rap, Graffiti und Graffiti-Rap abrechnet. Männlichkeitstheoretisch informiert, beobachtet May das Szenegeschehen, hört sich durch Tracklists, blättert durch die Graffiti-Szene-Literatur und kritisiert den jahrzehntelangen Ausschluss von Frauen, inter und trans Personen aus der „hypermaskulinen Monokultur“ Graffiti. Am Beispiel von Graffiti-Raplyrics interpretiert er die Kunstform als „emotionale Detonation massiver Männlichkeit“ in der S-Bahnen weiblich konnotiert sind: „Wenn sie nachts abgestellt werden, bekommen sie unfreiwillig Besuch. Der Sprüher hat sich selbst

und seine Crew zu einem Date eingeladen, das Begehren bleibt einseitig. Liest sich wie Date Raping“, meint der langjährige Sprüher und Mitbegründer verschiedener szenerelevanter Plattformen. May will aufklären, männliche Monokulturen aufbrechen und gibt Seminare zur kritischen Männlichkeit. Für die immergleichen Abwehrstrategien seiner Geschlechtsgenossen hat er längst kein Verständnis mehr und appelliert: „Mich nervt es übertrieben, dass Männer sich nicht für Gleichstellung und Frauenrechte engagieren. [...] Wieso schweigt ihr? Was ist los mit euch?“

Literatur

- 365females.com (Abfrage 06.01.2021)
- Ahlers, Michael (2019): ‚Kollegah the Boss‘: A case study of persona, types of capital, and virtuosity in German gangsta rap. In: *Popular Music* 38 (3), S. 457–480.
- Androutopoulos, Jannis (2003): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript, S. 9–23.
- Baier, Angelika (2006): „Für ne Frau rappst du ganz gut“ – Positionen von Frauen im deutschsprachigen Rap!? In: *trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (16). www.inst.at/trans/16Nr/05_8/baier16.htm (Abfrage 09.12.2020)
- Bifulco, Tina; Reuter, Julia (2017): Schwesta Ewa – Eine Straßen-Rapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit und gegen soziale Diskriminierung? In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript, S. 61–87.
- Bloching, Sven; Landschoff, Jöran (2018): Diffamierungen, Humor und Männlichkeitskonstruktion. Eine linguistische Perspektive auf Farid Bangs und Kollegahs Album JBG3. In: *Sprachreport. Heft 4/2018*, S. 14–27.
- Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (2007): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript, S. 313–324.
- Böder, Tim; Karabulut, Aylin (2017): „Haftbefehl hat konkret irgendwie einiges für uns geändert“. Gangsta-Rap als Intervention In Repräsentationsverhältnisse. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript: S. 267–286.
- Bourdieu, Pierre (2016) [2005]: *Die männliche Herrschaft*. 3. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bukop, Marie-Louise; Hüpper, Dagmar (2012): Geschlechterkonstruktionen im deutschsprachigen Porno-Rap. In: Günthner, Susanne; Hüpper, Dagmar; Spieß, Constanze (Hrsg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 159–194.
- Busch, Nicolai; Süß, Heidi (2021): *Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp*. Weinheim: Beltz/Juventa.
- Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht*, Berlin: Suhrkamp.
- Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Dietrich, Marc (2016): Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: transcript, S. 7–26.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript.
- Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (2012): *That’s the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Second Edition. New York/London: Routledge.

- Friedrich, Malte (2013): "Der Klang des Männlichen. Sexismus und Affirmation im HipHop". In: Gerards, Marion; Loeser, Martin; Losleben, Katrin (Hrsg.): Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven. Band 8. München: Allitera, S. 161-180.
- Gofsmann, Malte; Seeliger Martin (2015): Männliche Strategien im deutschsprachigen Gangsta-Rap im Umgang mit weiblichem Empowerment. In: Heilmann, Andreas; Jähnert, Gabriele; Schnicke, Falko; Schönwetter, Charlott; Vollhardt, Mascha (Hrsg.): Männlichkeit und Reproduktion. Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen. Wiesbaden: Springer VS, S. 291-307.
- Gofsmann, Malte (2012): „Witz schlägt Gewalt“?. Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript, S. 85-107.
- Güngör, Murat; Loh, Hannes (2017): Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript, S. 193-220.
- Hagen-Jeske, Ina (2016): „Zu weiß für die Schwarzen und zu schwarz für die Weißen.“ Der künstlerische Umgang mit Identität, Rassismus und Hybridität bei Samy Deluxe und B-Tight. Marburg: Tectum.
- Hantzsch, Nora (2008): „Schwule Rapper, es wird Zeit, dass wir Tacheles sprechen...“. Homophobie in der deutschen Rap-Szene. In: Bulletin-Texte 36/Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien, Humboldt-Universität zu Berlin, S. 65-82.
- Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (2020): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript.
- hooks, bell (2004): We real cool. Black Men and Masculinity. New York/London: Routledge.
- Judy, R.A.T. (2012): „On the question of Nigga Authenticity“. In: Forman, Murray; Neal, Anthony Mark (Hrsg.): That’s the joint! The Hip-Hop Studies Reader, 2. Aufl., New York/London: Routledge, S. 102-115.
- Kawelke, Jan (2017): Raps große Depression. My own worst enemy, Juice #179 März/April, S. 58-61.
- Kaya, Ayhan (2003): „Scribo Ergo Sum“: Islamic Force und Berlin-Türken. In: Androutopoulos, Jannis K. (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript, S. 246-272.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lady Bitch Ray (2012): Bitchsm. Emanzipation, Integration, Masturbation. Stuttgart: Panini.
- Lautenschläger, Sina (2021): „Jetzt sind die Fotzen wieder da!“ – „Konservatismen“ und deren Bruch? Eine genderlinguistische Betrachtung. In: Busch, Nicolai; Süß, Heidi (Hrsg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 77-95.
- Lautenschläger, Sina (2020): „Das ist ein Hotel und alle Nutten müssen auschecken“. Eine framesemantische Analyse von Edgar Wassers *Bad Boy* (2014). In: Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hrsg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript, S. 149-160.
- Leibnitz, Kimiko (2007): Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop. In: Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (Hrsg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript, S. 157-169.
- Manzke, Julia (2007): Wenn Mädchen den „Arschficksong“ und „FickDeineMutterSlang“ feiern. Deutscher Pornorap und seine Frauen. In: Schischmanjan, Anjela; Wunsch, Michaela (Hrsg.): Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil, S. 167-179.
- Menrath, Stefanie (2001): Represent what. Performativität von Identitäten im HipHop, 1. Aufl. Hamburg: Argument Verlag.
- Morgan, Joan (2015): Why we get off: Moving towards a Black Feminist Politics of Pleasure. In: The Black Scholar, 45 (4), S. 36-46.
- Morgan, Joan (1999): When Chickenheads Come Home to Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down. New York: Simon&Schuster.
- Obst, Anthony (2016): Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript, S. 55-80.

- Ott, Matthias (2020): Von Pavianen, Hurensöhnen und einfachen Strukturen. Juse Jus *Männer* (2019) im Kontext aktueller Geschlechterdiskurse. In: Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hrsg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript, S. 173–183.
- Pough, Gwendolyn (2007): Kritik der Liebe. HipHop-Soul-Diven und Rap. In: Schischmanjan, Anjela; Wünsch, Michaela (Hrsg.): Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil, S. 61–76.
- Pusutka, Christine; Grassel, Marco (2018): Möglichkeiten sprachlich-subversiver Strategien der Umwertung verletzender Sprachhandlungen im deutschsprachigen Rap. In: Sprachreport, Heft 4/2018, S. 28–39.
- Puschmann, Sven; Woitkowski, Felix (2020): „Wie dieses scheiß Verhalten/ nur dazu führt, dass wir uns noch weiter spalten“. Verschwimmende (Geschlechter-)Dichotomien in Agent Olivia Oranges *Morpheus* (2013). In: Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hrsg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript, S. 161–171.
- Pyranja (2007): Let's go girls! Ein Gespräch mit der Rapperin Pyranja über Mädchen und junge Frauen im HipHop. In: Rohmann, Gabriele (Hrsg.): Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, S. 175–179.
- queensofhiphop.ch, <https://www.queensofhiphop.ch/> (Abfrage 06.01.2021)
- Rappe, Michael (2019): „He's a complicated man“. Inszenierungen von Männlichkeiten in der Black Music. In: Fleischer, Laura Patrizia; Heesch, Florian (Hrsg.): „Sounds like a real man to me“ – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit. Wiesbaden: Springer VS, S. 121–147
- Rappe, Michael; Stöger, Christine (2017): "I wanna do b-boy moves, but I wanna be known as a b-girl." Breaking lernen als Prozess der Identitätskonstruktion. In: Cvetko, Alexander J.; Rolle, Christian (Hrsg.): Musikpädagogik und Kulturwissenschaft/Music education and cultural studies. Band 38. Münster/New York: Waxmann, S. 137–152.
- Reitsamer, Rosa; Prokop, Rainer (2019): „From NYC to VIE“: Authentizität und Männlichkeit im österreichischen Hip Hop. In: Fleischer, Laura Patrizia; Heesch, Florian (Hrsg.): „Sounds like a real man to me“ – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit. Wiesbaden: Springer VS, S. 149–163
- Riggert, Mirja (2019): Weiblicher Phallizismus im deutschen HipHop. SXTNs FTZN im Club zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats. In: Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series, Vol. 1/2019
- Rose, Tricia (1994): Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown: Wesleyan University Press.
- Şahin, Reyhan (2019): Yalla, Feminismus! Stuttgart: Tropen.
- Saied, Ayla Güler (2017): Gangsta Rap: Affirmative Inszenierung von Delinquenz als Erfolgsmodell?. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript, S. 221–240.
- Saied, Ayla Güler (2012): Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld: transcript.
- Schischmanjan, Anjela; Wünsch, Michaela (2007): Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil.
- Schwarz, Thomas (2007): „Zur Rekonstruktion narrativer Identität und Weiblichkeit im HipHop: Weder ‚Heilige‘ noch ‚Hure‘ – Portrait einer Rapperin“. In: Rohmann, Gabriele (Hrsg.): Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, S. 180–197.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2017): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript.
- Seeliger, Martin (2017): Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript, S. 37–60.
- Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth.
- Sookee (2007): Sookee ist Quing. Rap aktuell und mehrheitlich. In: Schischmanjan, Anjela/ Wünsch, Michaela (Hrsg.): Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models, Mainz: Ventil, S. 33–40.

- Stetten, Moritz von; Wysocki, Jan (2017): „Vor dem Retrogott bist du ein Hurensohn“. Die Figur des deutschen Gangsta-Rappers aus Sicht des Rap-Duos Huss und Hodn. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript, S. 241–266.
- Stütgen, Tim (2007): Homo(phob) HipHop. Zur Homophobiefrage im HipHop und den Beats & Rhymes queerer Frauen. In: Schischmanjan, Anjela; Wünsch, Michaela (Hrsg.): Female HipHop. Realness, Roots und Rap Models. Mainz: Ventil, S. 134–143.
- Süß, Heidi (2021a): Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt/New York: Campus.
- Süß, Heidi (2021b): Rapresent whom? Über Selbstreflexion, situiertes Wissen und Androzentrismus in der deutschsprachigen HipHop-Forschung. Ein Kommentar aus dem (?)Off(?). In: Busch, Nicolai; Süß, Heidi (Hrsg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrap. Weinheim: Beltz/Juventa, S. 115–134.
- Süß, Heidi (2020): Vaterschaft, Selbstzweifel, Angeln. Die ‚Care-Seite‘ des deutschsprachigen Rap. In: Dinges, Martin (Hrsg.): Männlichkeiten und Care. Selbstsorge, Familiensorge, Gesellschafts-sorge, Weinheim/Basel: Beltz, S. 222–241.
- Süß, Heidi (2019): „Ich wär auch gern ein Hipster doch mein Kreuz ist zu breit“. Die Ausdifferenzierung der HipHop-Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit. In: Böder, Tim; Eisewicht, Paul; Mey, Günter; Pfaff, Nicole (Hrsg.): Stilbildungen und Zugehörigkeit. Medialität und Materialität in Jugendszenen. Wiesbaden: Springer VS, S. 23–44.
- Szillus, Stephan (2016): Anything goes. Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream. In: Dietrich, Marc (Hrsg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript, S. 81–91.
- Tuzcu, Pinar (2017): „Ich bin eine Kanackin“. Decolonizing Popfeminism – Transcultural Perspectives on Lady Bitch Ray. Bielefeld: transcript.
- Tuzcu, Pinar (2012): „Diese Bitch is’ eine Gefahr“. Lady Bitch Ray and the Dangerous Supplement. A Transcultural Locational Feminist Reading. In: Hawel, Marcus; Herausgeber_innenkollektiv (Hrsg.): Work in progress. Work on progress. Doktorand_innen Jahrbuch 2012, Rosa Luxemburg Stiftung, Hamburg, S. 203–215.
- Villa, Paula-Irene (2012): Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen zur Fleischbeschau im Pop. In: Villa, Paula-Irene; Jäckel, Julia; Pfeiffer, Zara S.; Sanitter, Nadine; Steckert, Ralf (Hrsg.): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Wiesbaden: Springer VS, S. 229–248.
- Wehn, Jan; Bortot, Davide (2019): Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap. Berlin: Ullstein.
- Wetzstein, A. Thomas; Reis, Christa; Eckert, Roland (2000): Fame & Style, Poser & Reals. ‚Lesarten‘ des HipHop bei Jugendlichen. Drei Fallbeispiele. In: Göttlich, Udo; Winter, Rainer (Hrsg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln: Springer VS, S. 124–145.
- Wolbring, Fabian (2020): Rapfieber trotz Doppel X Chromosom (2001)? Über den (gescheiterten?) Versuch der medialen Inszenierung von Weiblichkeit im Hamburger Fun-Rap. In: Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hrsg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript, S. 253–261.
- Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R unipress.
- Wolbring, Fabian (2014): „Rap ist Männersache!“ – Hypermaskulinität und ‚männliches‘ Sprechen im deutschsprachigen Rap“. In: Schlicht, Corinna; Ernst, Thomas (Hrsg): Körperdiskurse. Gesellschaft, Geschlecht und Entgrenzungen in deutschsprachigen Liedtexten von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, S. 169–184.

Inside Deutschrapp – Selbstermächtigung und neue Sichtbarkeiten

„Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich“:

Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram

Sina A. Nitzsche und Laura I. K. Spilker

Shirin David ist eine der derzeit kommerziell erfolgreichsten Rapper*innen Deutschlands.¹ Sie ist die erste Künstlerin, die mit ihrem *Supersize*-Debütalbum Platz 1 der GfK-Albumcharts erreicht hat (Offizielle Deutsche Charts 2019, o. S.) und neun Wochen auf dieser Position geblieben ist. Ihre YouTube-Videos wurden bisher über 200 Millionen Mal angeklickt und ihr kommerzieller Erfolg wurde 2019 mit dem deutschen Medienpreis Bambi in der Kategorie Shootingstar gewürdigt. Gleichzeitig ist David jedoch auch eine der kontroversesten Frauenfiguren im Rap-Game, weil ihr Erscheinungsbild von Schönheits-OPs geprägt ist und ihr kulturelle Aneignung vorgeworfen wird.

Unser Beitrag untersucht die (Selbst-)Darstellung von Shirin David auf ihrem Instagram-Kanal @shirindavid. Instagram ist eine der derzeit beliebtesten kommerziellen Apps und Social Media-Plattformen weltweit, die es Künstler*innen erlauben, ihre Musik und Kunst einem vorwiegend jungen Publikum vorzustellen. Nutzer*innen können über gepostete Texte, Fotos und Kurzvideos mit ihren Fans und Follower*innen in einen Dialog treten, ein bestimmtes Image kreieren und für eigene Produkte werben. David selbst hat ihr Spiel mit den sozialen Medien in den letzten Jahren perfektioniert: Bevor sie eine der bekanntesten Rapper*innen wurde, war sie erfolgreiche YouTuberin, Influencerin und Social Media-Profi. Sie nutzt Instagram gezielt, um ihren Rap-Lebensstil zu inszenieren und für ihre Musik, Produkte und Kooperationspartner*innen zu werben. In diesem Artikel analysieren wir wie Shirin David ihre Weiblichkeit als Rapperin auf dieser Plattform inszeniert, welche Identitäten, Narrative und Traditionen sie

1 Dieser Beitrag verwendet gendersensible Sprache. Die Verfasserinnen haben sich für die Nutzung des Asterisk/Gendersternchen entschieden, um alle Geschlechter zu berücksichtigen und sichtbar zu machen. Zudem schreiben wir Schwarz groß und *weiß* kursiv, um zu verdeutlichen, dass es sich dabei nicht um (Haut-)Farben sondern um kollektive Selbstbeschreibungen (Schwarz) und kulturelle Identitätskategorien (*weiß*) handelt.

sich aneignet und welche Rückschlüsse sich über die kommerziell erfolgreiche Rapmusik in Deutschland ziehen lassen.²

Wir vertreten die These, dass Shirin David auf ihrem Instagram-Kanal eine neue Facette der Inszenierung von Weiblichkeit im immer noch männlich-dominierten Deutschrap-Genre darstellt. Wir postulieren, dass David auf ihrem Kanal @shirindavid eine hyperfeminine Weiblichkeit für ihre Selbstvermarktung als Rapperin erschafft, die Körperinszenierungen US-amerikanischer Celebrities und Rapper*innen aneignet. Wir zeigen, dass sie neben zentralen Werten der HipHop-Kultur die Ikonografie der kommerziell erfolgreichen US-amerikanischen Rapmusik der 1990er und 2000er nutzt, um ein eigenes *selfmade*-Narrativ bei ihren Follower*innen zu propagieren. Mit diesen Online-Inszenierungsstrategien führt Shirin David ein neues Frauenbild in die kommerziell erfolgreiche Rapmusik in Deutschland ein.

Ziel unseres Kapitels ist es einen Beitrag zur Schließung zweier Forschungslücken in den deutschsprachigen HipHop-Studies zu leisten: die Darstellung *weiß* gelesener Femininität und die Rolle von sozialen Medien. Erstens wollen wir einen Beitrag zur intersektionalen Erforschung von Weiblichkeit und Rassifizierung (Hasters 2019, S. 31), insbesondere *critical whiteness*, in der deutschsprachigen Rapmusik leisten. Beschäftigen sich die englischsprachigen Feminist HipHop-Studies mit der Konstruktion von *black femininity* (Pough 2004; Keyes 2000) und die HipHop-Studies in Deutschland bisher hauptsächlich mit Ethnizität (Kautny 2013; Kaya 2015; Dietrich 2015), analysieren wir, wie *blackness* insbesondere von *weiß* gelesenen Rapper*innen in Deutschland angeeignet und kommerziell ausgebeutet wird. Zweitens wollen wir mit der Untersuchung von Instagram den Medienkorpus der deutschsprachigen HipHop-Studies um den Bereich *digital media* erweitern. Die Nutzung von sozialen Medien stellt einen zentralen Bestandteil innerhalb der HipHop-Kultur dar, da sie den Akteur*innen ermöglichen weltweit miteinander auszutauschen, sich zu vernetzen und Werbung in eigener Sache zu betreiben (Jennings 2020).

Wir schreiben diesen Beitrag aus der Perspektive von zwei weißen, able-bodied cis Akademikerinnen, die in der west- bzw. ostdeutschen Mittelschicht sozialisiert wurden. Auch wenn wir als (ostdeutsche) Frauen Marginalisierung erfahren, schreiben wir aufgrund unserer Rassifizierung/race, sozialer Klasse und Bildung aus einer privilegierten Position. Wir sind uns darüber bewusst, dass diese Positionierung bestehende Machtstrukturen reproduziert und unsere individuellen Perspektiven auch unsere Lesart und Forschung beeinflussen.

Im nächsten Schritt stellen wir Weiblichkeitskonzepte in der Rapmusik und

2 Die in unserem Beitrag analysierten Instagram-Posts vom August 2019 und April 2020 wurden während des Schreibprozesses gelöscht. Wir vermuten, dass David bereits an einer neuen Selbstinszenierung und -vermarktung arbeitet.

HipHop-Kultur vor und erläutern deren Bedeutung für Instagram. Danach untersuchen wir Davids verbale und visuelle Strategien der Selbstdarstellung und die Aneignung eines Schwarzen Habitus anhand von zwei ausgewählten Posts, die im August 2019 und im April 2020 veröffentlicht worden sind.

Ladies First: Rapmusik, Weiblichkeit und *race* in den sozialen Medien

Soziale Medien können Künstler*innen neue Freiheiten in der Selbst- und Geschlechterpräsentation verleihen (Godlewsky 2017, S. 50). Instagram eröffnet ihnen die Möglichkeit neuer und demokratischer Formen der Repräsentation im Hinblick auf Geschlecht, Sexualität, Rassifizierung, Ethnizität und Schicht außerhalb hegemonialer, heteronormativer, *weiß*-dominierter und patriarchaler Strukturen (Gill 2007 zit. in Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 25; Süß 2018, S. 8), da die Eintrittsbarrieren für die Nutzung der App viel geringer sind als bei etablierten Medienplattformen. Besonders für junge Menschen sind diese digitalen Medien Räume, in denen sie mit „[ä]sthetische[n], selbstbestimmt[en] und positive[n] Darstellungen von Körpern [die] einengende Norm sprengen“ können (Yaghoobifarah 2019, S. 74).

Diese selbstbestimmten Weiblichkeitsinszenierungen in den sozialen Medien stehen im Einklang mit der sozialkritischen Tradition der US-amerikanischen Rapmusik und HipHop-Kultur, die Schwarzen Frauen seit ihren Ursprüngen in den 1970er Jahren eine Bühne für Empowerment, Ermächtigung und eine Vielzahl an feministischen Botschaften bietet (Pough 2004, S. 171; Keyes 2000, S. 255): Während Frauen in den politisch-orientierten Rapmusik-Generationen, wie zum Beispiel Queen Latifah oder Roxanne Shanté, die gängigen Konstruktionen Schwarzer Weiblichkeit ablehnen und es bewusst vermieden haben, sich als *sexpositiv* und *eye candy* zu inszenieren, haben besonders kommerziell erfolgreiche Künstler*innen wie Foxy Brown, Nicki Minaj oder Cardi B kein Problem damit sich sexuell attraktiv und selbstbewusst zu präsentieren (Leibnitz 2007a, S. 55-56). Für Rapper*innen sind soziale Medien einzigartige Möglichkeiten, sich in einer hiphop-feministischen Tradition selbstbestimmt zu inszenieren und einen Zugang zu breiteren Publikumsschichten zu erhalten (Clark 2014, S. 1117).

Apps wie Instagram forcieren aber auch eine Entmachtung von Geschlechterdarstellungen in den sozialen Medien (Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 26). Die Analyse von Nutzer*innenkommentaren auf den Kanälen von Nicki Minaj, Cardi B, Blac Chyna, and Amber Rose hat gezeigt, dass sie einen neuen Rassismus gegenüber Schwarzen Frauen offenbaren, der auf historischen Stereotypisierungen, wie zum Beispiel dem rassistisch-misogynen Jezebel-Image, basiert (Sims 2018, S. 69). Viele Repräsentationen und Konstruktionen Schwarzer Weiblichkeit in der Rapmusik und in der HipHop-Kultur gehen auf rassistische und se-

xistische Stereotype aus der US-amerikanischen Sklavenzeit und kolonialem Überlegenheitsdenken zurück, die durch diskursive und mediale Reproduktionen bis heute persistent sind: Besonders prägnante Stereotype sind die Jezebel, eine hypersexuelle Verführerin und die asexuelle Mamma-Figur (Menrath & Völker 2007, S. 24-25). Diese einander gegenüberstehenden Stereotype sowie religiöse Darstellungen von Frauen haben sich in der Dichotomie von Heilige und Hure manifestiert, „the good sister and the ho“ wie der afro-amerikanische Soziologe Dyson es formuliert (Dyson 2007, S. 112; Leibnitz 2007b, S. 158-160). Die Binarität dieser beiden Positionen unterstreicht wie beschränkt und beschränkend die Repräsentationen von Weiblichkeit im Rap und HipHop sein können (Dyson 2007, S. 112). Diese Zweiteiligkeit zeigt jedoch auch wie diese Stereotype, besonders die Angst davor, als promiskuitiv zu gelten, die Leben Schwarzer Frauen und Rapper*innen und ihre Selbstdarstellung dauerhaft beeinflussen (Pough 2004, S. 188). Sexualität und Promiskuität spielen aufgrund dieser Stereotype eine wichtige Rolle in der Verhandlung Schwarzer Rap-Weiblichkeit (Dyson 2007, S. 128). Denn auch wenn die heutige kommerziell-orientierte Rapmusik ein modernes, auf *black femininity*, *body positivity* und *black beauty* ausgerichtetes Schönheitsideal propagiert, so ist es insgesamt immer noch einem vorherrschend *weißen*, *light skinned* Ideal untergeordnet (Hasters 2019, S. 152). Schwarze Frauen kämpfen in den USA und in Deutschland immer „noch um die Anerkennung und Wertschätzung ihrer Körper und ihrer Person“ (Hasters 2019, S. 153).

Medientechnologien können also existierende Machtverhältnisse im Hinblick auf Rassifizierung/*race*, Geschlecht, Sexualität, Ethnizität, Schicht und Alter vervielfältigen, verstärken und verstetigen (Dobson & Kanai 2016 zit. in Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 25). Darstellungen in sozialen Medien sind eng in die vorherrschenden sozialen, geschlechtlichen, ethnischen, wirtschaftlichen und kulturellen Diskurse eingebettet und die Nutzer*innen von Instagram sind vor allem junge, affluente und privilegierte Menschen (Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 25 und 39). Die Designerin Tanja Godlewsky erklärt zum Beispiel, dass es einen Trend zu konventionellen Weiblichkeitsdarstellungen auf erfolgreichen Kanälen gibt (2017, S. 59). Diese stellen Frauen als „young, white able-bodied, middle-class, [...] heterosexual and [...] attractive“ dar (Gill 2007 zit. in Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 35). Digitale und soziale Medien wie Instagram sind daher *technologies of gender* (de Lauretis 1987), das heißt, Medientechnologien, die Geschlecht, Sexualität, Ethnizität, Rassifizierung/*race* und Schicht re-/produzieren und somit in einer Tradition mit etablierten audio-/visuellen Medienformen, wie zum Beispiel Video, Film und Fernsehen stehen (Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018).

Trotz aller Probleme hat Instagram die Möglichkeiten für die Produktion, die Distribution und das Marketing von Rapmusik vereinfacht und demokratisiert. Es gibt den Rapper*innen eine Plattform, ihre Selbstdarstellung und ihr Marketing selbst zu beeinflussen und sich von den etablierten Strukturen der Musikindustrie

zu lösen (Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 24; Godlewsky 2017, S. 50; Süß 2018 S. 8; Clark 2014, S. 1115), neue digitale Strukturen aufzubauen und ihre eigenen Geschichten, Identitätsentwürfe und Narrative zu teilen (Clark 2014, S. 1116). Indem Rapper*innen sich selbst auf Instagram präsentieren, können sie ihre Sichtweisen einem größeren Publikum zugänglich machen und damit „culturally established [white] male-oriented gender narratives“ destabilisieren (De Lauretis 1987 zit. in Caldeira/De Ridder/Van Bauwel 2018, S. 30). Das soziale Medium befindet sich daher in einem Spannungsfeld zwischen der Reproduktion herrschender Machtverhältnisse und der Möglichkeit, neue Formen der Selbst-Ermächtigung und Selbst-Inszenierung zu probieren und zu verankern.

Um die Inszenierung von Rap-Weiblichkeit in den sozialen Medien in Deutschland verstehen zu können, hilft das Verständnis von HipHop als glokaler Kultur (Süß 2018, S. 6; Klein & Friedrich 2003; Androutsopoulos 2003). Der Begriff glocal verbindet globale und lokale Perspektiven in der HipHop-Kultur (Scholz, 2003 S. 152-153): Als glokale Kulturpraktik zirkulieren die Darstellungen, Narrative und Diskurse in der globalen HipHop-Kultur und werden im jeweiligen lokalen Kontext angeeignet (Süß 2018, S.6). Dieser Aneignungsprozess im HipHop kann auch auf die Ebene der Geschlechteridentitäten transferiert werden wie Süß anhand ihrer Forschung zu Maskulinität im deutschen Gangsta-Rap demonstriert (Süß 2018, S. 6). Die Kulturwissenschaftlerin fordert zudem, dass Geschlechterrollen und Strategien der kulturellen Aneignung im Deutschrapp in Verbindung zum US-amerikanischen Rap analysiert werden sollten (Süß 2018, S. 8). Rapper*innen in Deutschland konstituieren ihre Geschlechterrollen in den sozialen Medien also glocal: Sie eignen sich Inszenierungsstrategien (afro-)amerikanischer Rapper*innen auf Instagram an und re-inszenieren diese innerhalb ihres eigenen kulturellen Kontextes.

Dabei sollten die in der Rapmusik in Deutschland verhandelten Narrative mit den afro-amerikanischen und afro-diasporischen Narrativen der Unterdrückung und Befreiung in Bezug gesetzt werden (Menrath & Völker 2007, S. 24). Afro-amerikanische Künstler*innen verhandeln ihre Weiblichkeit vor dem Hintergrund spezifischer historischer, politischer und kultureller Diskurse in den Vereinigten Staaten und in der afrikanischen Diaspora, die nicht ohne weiteres auf die Weiblichkeitskonstruktionen von (*weiß* gelesenen) Rapper*innen in Deutschland übertragen werden können (Schischmanjan & Wunsch 2007, S. 8; Strube 2007, S. 140).³ Die problematische Geschichte *weißer* Menschen, die sich einen Schwarzen Habitus und Schwarze Musik als Zeichen für Coolness oder Rebellion aneignen, muss bei der Analyse von Rap-Weiblichkeiten in den sozialen Medien daher mitgedacht

3 Vgl. dazu den Beitrag von Popović in diesem Band, die versucht, geschlechtertheoretische Konzepte aus den US-HipHop Studies mit Weiblichkeitsperformances im postjugoslawischen Rap zusammenzudenken.

werden (Menrath 2003, S. 231-232). Dies gilt auch für den kommerziellen Deut-schrap, wo immer mehr Künstler*innen of Color sind oder eine Migrationsge-schichte haben, wie zum Beispiel die Emcees Juju (marokkanisch), Schwesta Ewa (polnisch), Nura (eritreisch-saudi-arabisch), Leila Akinyi (kenianisch) und Shirin David (iranisch-litauisch). Da Rassifizierung/*race* (Hasters 2019, S. 31), Ethnizität und soziale Schicht die globale Konstruktion von Weiblichkeit, Sexualität und Kör-perlichkeit im Deut-schrap beeinflussen, ist eine intersektionale Herangehensweise, die diese miteinander verschränkten Identitätskategorien anerkennt, notwendig. Wir versuchen, dies in der folgenden Analyse des Instagram-Accounts von Shirin David zu berücksichtigen.

„#Frauenpower“, Feminismus und Selbstmarketing

Shirin David nutzt die Inszenierung ihrer Weiblichkeit auf Instagram für die kommerzielle Vermarktung ihres Albums *Supersize* (2019c). Dies zeigt sich be-sonders in ihrem Promo-Post vom 23. August 2019 (David 2019a, o. S.), in dem sie ein Bild des Covers ihres Debütalbums *Supersize* medienwirksam veröffent-licht. Der Post enthält neben dem Albumcover eine Caption (Bildbeschreibung), in der David ihre Version des Feminismus manifestiert. Sie inszeniert und ver-teidigt ihre Femininität, die verführerisch, sexy, körperpositiv, vom *male gaze* und vom Schönheitsideal US-amerikanischer Rapmusik-Ikonografie und Ce-lebrity-Kultur beeinflusst ist. Die Kommentarfunktion ist deaktiviert, was die Feedbackmöglichkeit für ihre Fans unterbindet und den einseitigen Manifest-charakter des Posts unterstreicht. Für diesen Post erhielt David knapp 350.000 Likes (Stand: 15. Juli 2020, Abb. 1).

Das Bild des Albumcovers inszeniert eine Weiblichkeit, die von der Idee des männlichen-heterosexuellen Blicks geleitet ist (Abb. 1). Davids halb geöffneter Mund, ihr lasziver Schulterblick und ihre nur spärlich bedeckte Brust erinnern an die Ikonografie von weiblichen Sexsymbolen in der US-amerikanischen Populär-kultur, die sich als Objekte männlicher Begierde inszenieren. Die Mis-En-Scène des Covers offenbart Davids Selbst-Sexualisierung, Selbst-Objektifizierung und repro-duziert den sogenannten „male gaze“ (Mulvey 1994 425). Dieser männlich-hetero-sexuelle (Kamera-)Blick positioniert Frauen als sexuelle Objekte, die sich primär durch visuelle und erotische Effekte, ihre „to-be-looked-at-ness,“ auszeichnen und Frauen als „erotic spectacle“ positionieren (Mulvey 1994, S. 425).

David lehnt sich in ihrer körperlichen Inszenierung von Nacktheit und Weib-lichkeit an Kim Kardashian an. Kardashian ist eine der derzeit erfolgreichsten US-amerikanischen Celebrities, Medienstars und Influencer*innen, die in den letzten Jahren ein neues Schönheitsideal propagiert hat, welches von großen Busen und Hintern und einer schmalen Taille geprägt ist: Im Jahr 2014 erschien ein Coverfoto von ihr im amerikanischen *Paper*-Magazin, auf dem sie in einer stilisierten Pose



Abb. 1: Verquickung von Rap, sexpositiven Feminismus und Konsum (David 2019a).

komplett nackt von hinten mit ihrem großen runden glänzenden Po zu sehen ist. Ganz im Sinne der Cover-Story „Break the Internet“ hat Kardashian ein Körperbild popularisiert, welches aus der HipHop- und Dancehall-Kultur stammt, sich dem Schönheitsideal Schwarzer Frauen und Künstler*innen aneignet (siehe unten) und Schönheits-OPs zelebriert (Halleinstein 2018, o. S.).

Wie Kim Kardashian auf dem *Paper*-Cover setzt sich Shirin David auf ihrem Albumcover mit ihrer Körperhaltung und vor einem einfarbigen Hintergrund in Szene. Die dunkle Perücke und ihr bronzefarbener Teint nehmen das Schönheitsideal auf, dass die weiblichen Mitglieder der Kardashian-Jenner-Familie in der Reality-TV Show *Keeping Up With the Kardashians* und auf ihren Instagram-Kanälen über Jahre hinweg kultiviert haben. Mit dieser Referenz reiht sich David in die Tradition der Influencerinnen ein, die ihren eigenen Körper durch eine geschickte Selbstinszenierung in den sozialen Medien, im Fernsehen und in Hochglanzmagazinen vermarkten. Indem sie auf dem Albumcover die Weiblichkeit à la Kim Kardashian zitiert, inszeniert sie sich zudem als ethnisches Other. Sie betont die persische Seite ihrer Identität (ihr Vater kommt aus dem Iran) und reiht sich in eine Tradition weiblicher iranisch-deutscher Prominenter ein, wie zum Beispiel die Comidienne Enissa Amani und das Model Shermine Shahriar. Davids Inszenierung spricht migrantische weibliche und genderqueere Zielgruppen an, wie Reposts von Fans, wie zum Beispiel @lorano913, @satralah und @xdilan78, in ihren Stories verdeutlichen.

Die dichrome Farbgebung des Albumcovers im Feed-Element des Posts remixt die Bildsprache und Körperinszenierung des bekannten US-amerikanischen HipHop-Fotografen David LaChapelle. LaChapelle erlangte in den 1990er

Jahren große Bekanntheit mit seinem “high-gloss, colorfully elaborate approach to photography” (Taylor 2018, o. S.). Das *Supersize*-Coverfoto ist in einem blau-grün-orangenem Farbspektrum gehalten, welches an eine an Pop Art angelehnte Farbgestaltung, einer daraus resultierenden kitschigen Bejahung der Konsumkultur sowie einer Überinszenierung des weiblichen Körpers in LaChapelles Fotografien und Videoclips erinnert (Lehnartz 2006, o. S.). Seine Portraits von Rapper*innen wie zum Beispiel Foxy Brown, Missy Elliot und insbesondere das Foto einer nackten Lil’ Kim mit Louis Vuitton-Logo auf dem *Interview*-Magazin haben popkulturellen Weltruhm erlangt und sind bis heute beliebte Vorlagen für intertextuelle Referenzen innerhalb und außerhalb der HipHop-Kultur.

Die poppige Farbgebung referenziert zudem Schwarze US-amerikanische Rapper*innen, die sich in der visuellen Tradition von LaChapelle inszenieren. Cardi B und Nicki Minaj stellen sich ebenfalls in stilisierten, sexualisierten und körperbetonten Posen mit popkulturellen Referenzen und in dichromen Farbwelten in ihren Instagram-Feeds dar. Minaj beispielsweise hat in ihrem Post vom 20. Mai 2019 ein *straight-on-angle*-Foto von sich auf einem Stuhl sitzend gepostet, auf dem sie vor einem monochrom-orangefarbenen Hintergrund zu sehen ist (Minaj 2019, o. S.; Abb. 2). Die Rapperin trägt einen gelben Badeanzug, der den Blick auf ihren Oberkörper freigibt. Ihr Blick und ihre Körperhaltung unterstreichen die selbstbestimmte Haltung der Schwarzen Rapperin. Andere Bilder von Nicki Minaj und Cardi B spielen mit ähnlichen Farbkombinationen, wie zum Beispiel hellblau-pink (Minaj 2018, o. S., Abb. 3) oder blau-grün (Cardi B 2019, o. S.; Abb. 4). David knüpft in Ihrem Instagram-Post visuell an die Tradition der kommerziell-erfolgreichen und selbstbestimmten US-Rapper*innen an, indem sie ihre visuelle Ikonografie sampelt, ihre eigene Kommodifikation über die Verwendung von Pop-Art-Mis-En-Scène affirmiert und sich als legitime weibliche Nachfolgerin sieht, diese Tradition im Deutschrapp des 21. Jahrhunderts weiterzuführen.

Während das Albumcover im Instagram-Feed Davids ethnisierte, sex-positive und auf die *male gaze* ausgerichtete Weiblichkeit in den Vordergrund stellt, propagiert sie diese in der Caption. In einer rhetorischen Frage verteidigt sie ihre Interpretation von Femininität: „Ist das Recht den eigenen Körper so präsentieren zu dürfen, wie man es möchte nicht einer der Aspekte, für den zahllose Generationen von Frauen gekämpft haben?“. Sie verknüpft diese Rhetorik mit ihrer eigenen feministischen Agenda, da sie „möchte, dass meine Nacktheit genauso gesellschaftlich akzeptiert wird wie die der Männer.“ Sie demonstriert durch die Verwendung des Hashtags #Frauenpower, dass Respekt für und Gleichbehandlung von Frauen für sie ein wichtiges Anliegen sind und bewirbt auch *female solidarity*: „Ich habe nie und werde nie andere Frauen dafür kritisieren, wie sie sich kleiden. Vor allem nicht um Aufmerksamkeit zu bekommen und erst recht nicht für Promo-Zwecke.“ David verbündet sich symbolisch mit anderen Rapper*innen, die ihren Körper für das Selbstmarketing in der Musikindustrie einsetzen und den vorherrschenden Sexismus im Deutschrapp-Business für ihre eigenen Er-

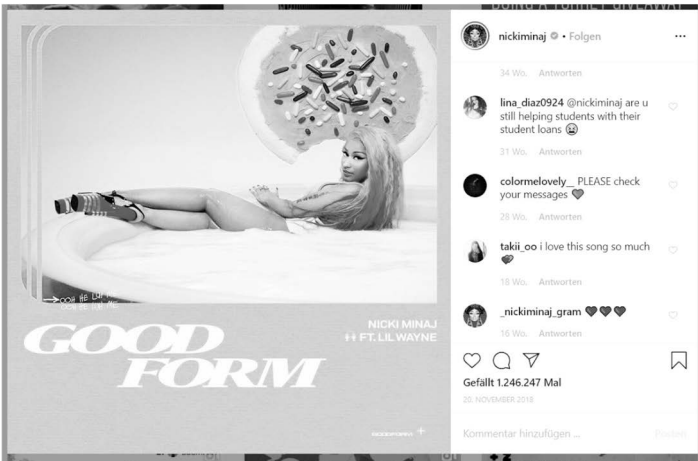


Abb. 2-4: Selbstmarketing von Nicki Minaj und Cardi B in der Tradition David LaChapelles (Minaj 2018, o. S.; Minaj 2019, o. S.; Cardi B 2019, o. S.)

folge nutzen. Diese Rhetorik der Solidarität hat durchaus Grenzen: Zwar promotet sie die polnisch-stämmige Rapperin Badmómzjay in ihren Stories, die wie David bei Universal unter Vertrag ist, aber gleichzeitig disst sie die schweizerisch-kosovarische Rapperin Loredana im Song und Musikvideo zu *90-60-111* in typischer Battle-Rap-Manier (David 2020b).

David kritisiert in der Caption zudem, dass ihr eigener nackter Körper als Spektakel von einer medialen Öffentlichkeit aufgebläht wird. Sie weist Kritik zurück, wonach ihre Ansichten anti-feministisch oder sexistisch sind: „Ich werde verurteilt, weil ich meinen Körper gerne und stolz präsentiere.“ Sie kontert Kritik an ihren zahlreichen kostspieligen Schönheits-OPs (Hallenstein 2018, o. S.) und damit an ihrer Authentizität als Rapperin, weil sie zusätzlich zu ihrem durch OPs geformten Körper kommerziell erfolgreiche Musik macht und als Influencerin populären Kulturtrends folgt (McLeod 1999, S. 139). Sie entgegnet auch Vorwürfen von Journalist*innen und Kritiker*innen, die ihre Weiblichkeit im Gegensatz zu anderen Rapper*innen, wie zum Beispiel Sookee, Ebow, Nura oder Juju, als 'fake' und 'aus Plastik' wahrnehmen, die Rapper*innen als Konkurrent*innen gegeneinander positionieren und damit sexistisch-patriarchale Strukturen reproduzieren. Gleichzeitig verharmlost sie die Kritik an ihrer Weiblichkeitsinszenierung mit dem Verweis, dass es weitaus „relevante[re] Themen. Kriege. Armut. Naturkatastrophen“ gibt, die die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit verdienen.

Dieses Spiel mit Weiblichkeit, Authentizität und *realness* ist auch am Albumcover zu sehen. Sie sitzt, von der Seite fotografiert, in einem durchsichtigen Bubble Chair vor einem Pool. Der Bubble Chair ist eine Pop-Art-Ikone, der vom finnischen Designer Eero Aarnio entworfen wurde und Minimalismus, Futurismus und kulturelle Innovation symbolisiert. Sein Entstehungsjahr 1968 koinzidiert mit dem Beginn der 2. Welle der Frauenbewegung in (West-)Deutschland (Hertrampf 2008, o. S.). Dieses kreisförmige Möbelstück rahmt Davids Körper ein und verstärkt seine Rundungen visuell. Indem sie ihren von Schönheitsoperationen geformten Körper nackt, stolz und selbstbewusst inmitten eines Möbelstücks aus Plastik präsentiert, überzeichnet David sich als „Fälschung“ und bedient sich der HipHop-Praktik des „flipping the script“ (Rappe 2010, S. 57): David kritisiert in der Bildbeschreibung des Instagram-Posts hegemoniale Zuschreibungen über ihren Körper und den Sexismus der Musikindustrie während sie im Feed bzw. Bildelement das dominierende Schönheitsideal, die Sexualisierung von Künstler*innen und *sex sells*-Ansätze gekonnt für ihr eigenes Selbstmarketing benutzt.

Shirin Davids Post vom 23. August 2019 offenbart die Ambivalenz, Vielschichtigkeit und Komplexität in der Weiblichkeitskonstruktion: Sie stellt sich im visuellen Teil als *eye candy* und erotisches Objekt dar, das ein normativ-konventionelles Schönheitsideal erfüllt. Gleichzeitig kreierte sie in der Caption ein politisches Narrativ, das für weibliche Solidarität wirbt, gegenseitigen Respekt zelebriert und das patriarchale System kritisiert. Sie spielt mit existierenden Geschlechtererwartungen und -entwürfen im Sinne von Judith Butlers *Gender*