



Leseprobe aus Süß, Rap & Geschlecht, ISBN 978-3-7799-6366-0
© 2021 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel
[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6366-0](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6366-0)

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 135

Naomie Gramlich

Bling-Bling Kweens. Intersektionale Aushandlungen von Reichwerden, Queerness und Rassifizierung in afrodiasporischen HipHop-Kulturen 156

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 178

Murat Güngör, Hannes Loh, Frieda Frost, Bettina Lösch

Grenzüberschreitungen zwischen Sprache und Körper. Breakdance,
Gangsta-Rap und hegemoniale Männlichkeit 202

Sooke

QUING Revisited – Keine Kapitulation, aber eine Rekapitulation 226

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 244

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 276

Heidi Süß

„Bin die Nummer 1 nur für Mama“. Deutschrapping zwischen
Mutterfixierung und Vaterlosigkeit. Eine Annäherung aus
psychoanalytischer Perspektive 295

Christoph May

Wiederkäufer – Männermonotonie in Rap, Graffiti und
Graffititrap ... und was Männer dagegen tun können 324

Autor_innenverzeichnis

347

*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 währenden 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.