

„DIE [F*TZEN] SIND WIEDER DA“

SXTN – zwischen Gefangensein und Durchbrechen der homosozial-männlichen Deutsch-Rap-Szene

MIGUEL MACHULLA

1 MUSIK – EIN VORGEHALTENER SPIEGEL

„Schließlich [...] bewegt sich Hip-Hop ‚nicht im luftleeren Raum‘. Das heißt: ‚In einer antisemitischen Gesellschaft wirst du auch antisemitische Rapper finden.‘ So wie man ‚in einer sexistischen Gesellschaft auch sexistische Rapper‘ finden wird.“¹

Musik fungiert als Spiegel der Gesellschaft – zumindest in der Sichtweise von Koljah, Mitglied der Rap-Gruppe Antilopen Gang, der hier vom Journalisten und Buchautor Michael Behrendt zitiert wird. Musiktexte und, innerhalb dieser Arbeit vor allem, speziell Rap-Texte sind nicht als isolierte sprachliche Strukturen wahrzunehmen, sondern verweisen vielmehr auf jeweils gegenwärtige kulturelle Kontexte.² So werden aktuelle Diskurse thematisiert und interaktionistisch verhandelt.³

„Wir sehen Gangsta-Rap sowohl als Ausdruck als auch Voraussetzung *gesellschaftlicher Verhältnisse*. Für die sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung stellen die Bildwelten des Genres demnach einen vielversprechenden Analysegegenstand dar und auch jenseits dieses theoretisch-soziologischen Arguments lässt sich ein trivialer aber wichtiger Grund nennen: Gangsta-Rap ist Teil populärer Kultur [...]“⁴

Auch die angesprochene Popkultur, in der sich der deutschsprachige Gangsta-Rap bewegt, ist kein in

¹ Koljah, zit. nach: Behrendt, *PROVOKATION!*, S. 233.

² Vgl. Bayer, *Rap-Texte*, S. 458.

³ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 67.

⁴ Dietrich/Seeliger, *Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur*, S. 115.

sich geschlossenes System, wie die kritische Rap- und Männlichkeitsforscherin Heidi Süß feststellt:

„Weder sind Diskriminierungsformen wie Sexismus, Homophobie oder Antisemitismus exklusiv im Bereich des Rap rekonstruierbar, noch ist die Szene immun gegenüber gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozessen. Im Gegenteil: Gerade die gegenwärtige Verfassung des Rap zeigt anschaulich, wie durchlässig die Musikszene beispielsweise für Liberalisierungstendenzen hinsichtlich tradierter Geschlechternormen ist.“⁵

Im Zuge der von Süß benannten Liberalisierungstendenzen werde insbesondere die Männlichkeit in den letzten Jahren innerhalb der Deutsch-Rap-Szene immer wieder neu verhandelt,⁶ indem sich auch weibliche Rapperinnen in der Szene etabliert haben,⁷ wie beispielsweise das Berliner Hip-Hop-Duo SXTN. Die Feuilleton-Presse bezeichnet das Rapperinnen-Duo als proto-feministisch⁸ und schreibt ihm einen emanzipatorisch-feministischen Befreiungswillen zu,⁹ da SXTN durch ihr Wirken auch Frauen den Zugang zum Gangsta-Rap ermöglichen.¹⁰ Gleichzeitig wird SXTN jedoch auch für die „Reproduktion misogyner Rhetorik“¹¹ kritisiert: Die queerfeministische Rapperin Sookee wirft ihnen Entsolidarisierung vor,¹² auch von

⁵ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 31.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 33.

⁸ Vgl. Sommer, *Ausgestellt*.

⁹ Vgl. Baum, *Berliner Rapperinnen SXTN*.

¹⁰ Vgl. Lorenz, *Berliner Rap-Duo SXTN: Auf die Kacke hauen*.

¹¹ Riggert, *‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*, S. 2.

¹² Vgl. Sookee, zit. nach: Rietzschel, *Cro?* „Den würde

„mensenverachtende[r] Provokationslust“¹³ ist die Rede.

2 FRAGESTELLUNG

Mit der Diskrepanz dieser diametralen Auffassungen über das feministische Wirken von SXTN beschäftigt sich die studierte Germanistin, Komparatistin und Ethnologin Mirja Riggert in ihrem Aufsatz „Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs *FTZN IM CLB* zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats“.¹⁴ Vor dem Hintergrund der medialen Kontroverse um SXTN untersucht Riggert das Musikvideo *FTZN IM CLB*¹⁵ auf feministische Bestrebungen.¹⁶ Nach einer Abwägung beider Lesarten kommt Riggert zu dem Ergebnis, dass es SXTN nicht gelingt, aus dem patriarchalen Normgefüge auszubrechen und dieses feministisch umzudeuten. Stattdessen bleiben SXTN innerhalb der männlich geprägten Ordnung der Deutsch-Rap-Szene gefangen.

Ausgehend vom wissenschaftlichen Beitrag Riggerts wird in der folgenden Arbeit der Frage nachgegangen, inwiefern Riggerts Ergebnisse zum Scheitern des feministischen Umdeutens des Musikvideos *FTZN IM CLB* auf SXTNs restliches Schaffen übertragbar sind, oder ob Riggerts Analyse bei einer Übertragung zu kurz greift und SXTNs Musik folglich doch als feministischer Deutsch-Rap rezipiert werden kann. Innerhalb dieser Arbeit wird dabei auf verschiedene Konzepte von Männlichkeitskonstruktionen zurückgegriffen, da „[k]aum ein Bereich des Rap [...] so viele ‚vergeschlechtlichte‘ Motive an[bietet] und [...] die Identitätsarbeit entlang der Kategorie Männlichkeit so notwendig [macht] wie die maskulin konnotierten Spielarten des Gangsta- und Straßen-Rap.“¹⁷

Um den weiten Forschungsgegenstand dieser Ar-

ich auch frühstücken, dieses Bürschlein“.

¹³ Lange, *SXTN live in Berlin*: „Stell dich nich’ so an, denn ich bin hier der Mann“.

¹⁴ Riggert, *„Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*.

¹⁵ SXTN, *SXTN – FTZN IM CLB (Official Video)*.

¹⁶ Vgl. Riggert, *„Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*, S. 3.

¹⁷ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 31.

beit auf die Dimension des Geschlechts einzugrenzen, kann nur begrenzt auf die Konstruktion von Männlichkeit durch Klasse und *race* im Deutsch-Rap eingegangen werden, obwohl dies für eine intersektionelle Betrachtung unabdingbar wäre. Darüber hinaus wird in der folgenden Arbeit eine cisgeschlechtliche Binarität reproduziert, die auf den binär und heteronormativ konstruierten Forschungsgegenstand zurückzuführen ist. Erforderlich ist weiterhin die Reproduktion von misogynen Pejorativa, da sie auf sprachlicher Ebene der untersuchten Rap-Texte maßgeblich zur Konstruktion von Männlichkeit beitragen. Diese Pejorativa werden von mir als nicht betroffene Person¹⁸ paraphrasiert, wie es schon im Titel dieser Arbeit getan wurde.

In den folgenden beiden Kapiteln wird die grundlegende theoretische Basis für die Arbeit präsentiert, indem zuerst in den Gegenstand des Gangsta-Raps eingeführt wird und anschließend grundlegende Konzepte zur Männlichkeitskonstruktion vorgestellt werden.

3 GANGSTA-RAP – URSPRUNG UND ABRISS SEINES AUFSTIEGS IN DEUTSCHLAND

Als Hip-Hop wird mitunter die Gesamtheit einer ‚originär‘ Schwarzen¹⁹ Kultur bezeichnet, die sich in den 1970er-Jahren in den New Yorker Stadtbezirken Bronx und Harlem gebildet habe und klassischerweise die vier Elemente des *DJing*, *Breakdancing*, *Graffiti Writing* und *Rapping* umfasse.²⁰ Wettkämpfe mithilfe expliziter Sprache waren von Anfang an gleichermaßen Merkmale von Rap-Musik, wie ihr politischer und emanzipatorischer Inhalt.²¹ Ziel der Partizipierenden war „die Vermittlung von Botschaften [...], [...] die Geschichte der Black Community und ihrer sozialen

¹⁸ Der Autor identifiziert sich als cis männlich.

¹⁹ Der Begriff ‚Schwarz‘ wird großgeschrieben, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um eine politische Selbstbezeichnung handelt.

²⁰ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 17f.; vgl. als weiterführende Literaturempfehlungen für die Geschichte des Hip-Hops: Toop, *Rap Attack*; Murray/Neal, *That’s the Joint!*; Rose, *Black Noise*; Williams, *The Cambridge Companion to Hip-Hop*.

²¹ Vgl. Weskott, *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop*.

und politischen Outsider“.²²

Gangsta-Rap bezeichnet ein nicht trennscharf abzugrenzendes Subgenre des Raps, welches, laut Süß, kommerziell große Erfolge feiert und im Vergleich zu anderen Rap-Subgenres überproportional die mediale Berichterstattung beherrscht.²³ Nach dem auf Hip-Hop spezialisierten Musikjournalisten Stephan Szillus lässt sich der Gangsta-Rap durch eine bestimmte Kombination an Stilmitteln, Sprachkodizes und Themenfelder eingrenzen, wobei im Kern die textliche und musikalische Beschreibung der Lebenswelt von Gangstern steht, verbunden mit einer Herkunft aus sozialen Brennpunkten.²⁴ Misogynie und Sexismus werden im Gangsta-Rap zwar auch reproduziert und treten als verletzendes Sprechverhalten besonders in Erscheinung, sind jedoch keine sprachlichen Merkmale, die ausschließlich dem Gangsta-Rap zugeordnet werden können.²⁵

Auch wenn es schon ab Mitte der 1980er-Jahre Rapper gegeben hat, die den Gangsta-Style verkörperten, wird das 1988 erschienene Album *Straight Outta Compton*²⁶ der kalifornischen Rap-Gruppe N.W.A. als die Geburtsstunde des Gangsta-Raps bezeichnet.²⁷ Zum millionenschweren Wirtschaftserfolg sei Gangsta-Rap mit dem Label Death Row Records geworden und wirke seitdem weit über die Grenzen der Hip-Hop-Szene hinaus.²⁸ Paradoxaerweise hängt die Entstehung des Gangsta-Raps in den USA mit den Erfolgen der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung zusammen, welche in den 1960er- und 1970er-Jahren eine erhöhte soziale Mobilität für eine neue, aufstrebende Schwarze Mittelschicht hervorgerufen habe.²⁹ Diese sei in die ruhigen Vorstädte gezogen, habe eine Abwanderung der meist weißen³⁰ Bewohnenden bewirkt

²² Jauk, *Hip Hop*.

²³ Vgl. Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 27.

²⁴ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 41f.

²⁵ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 29.

²⁶ N.W.A., *Straight Outta Compton*.

²⁷ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 25.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd., S. 27.

³⁰ Der Begriff ‚weiß‘ wird kursiv geschrieben, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um die

und übrig geblieben seien die Schwarzen Familien, die sich einen Umzug nicht leisten konnten.³¹ Nach und nach seien die Nachbarschaften der Vorstädte ohne staatliche oder kommunale Hilfen verwaorlost.³² Drogenhandel, befeuert durch den Erfolg der Droge Crack,³³ zunehmende Kriminalität, starke Repression durch die Polizei und Hoffnungslosigkeit seien gefolgt, sodass sich die Jugendlichen zu Gangs zusammenschlossen.³⁴

Zu den allerersten Rapper:innen, die den Gangsta-Rap in Deutschland etabliert haben, gehört das Rödelheim Hartreim Projekt, gegründet 1993 in Frankfurt am Main.³⁵ Die beiden Rapper Moses Pelham und Thomas Hofmann mochten den amerikanischen Hip-Hop, konnten sich jedoch mit dem „ironisch-augenzwinkernde[n] Mittelstandsrap, wie er in Deutschland die Szene-Wahrnehmung regierte“,³⁶ nicht identifizieren. Stattdessen sollte ihre Musik die harte und gefährliche Gang-Mentalität Frankfurts darstellen und so waren sie mit ihrem direkten Straßenslang, der harschen Wortwahl und der US-amerikanisch anklingenden Soundästhetik in Deutschland revolutionär.³⁷ Einer der wichtigsten Tracks in der Frühphase des deutschsprachigen Gangsta-Raps war 1997 *Mein Leben*³⁸ des Berliner Rappers Charnell. Mit seinen Erzählungen über das Aufwachsen in prekären Berliner Verhältnissen, geprägt durch Jugendkriminalität, Gewalt, Drogen und Gangs, verkörperte Charnell in seinem Schaffen den Prototypen eines Gangsta-Rappers.³⁹ Nachfolgend ist der Berliner Rapper Kool Savas als prägend für den deutschen Gangsta-Rap zu nennen. Mit seiner explizit pornographischen Musik

Markierung einer gesellschaftspolitischen Norm und Machtposition handelt.

³¹ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 27.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 25.

³⁴ Vgl. ebd., S. 27.

³⁵ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 44.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ 4 4 Da Mess, *Mein Leben*, veröffentlicht unter dem Namen von Charnells damaliger Rap-Gruppe 4 4 Da Mess.

³⁹ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 46.

löste der Berliner Rapper jegliche lyrischen Geschmacksgrenzen in der deutschen Rap-Szene auf und ebnete damit dem 2001 gegründeten Label Aggro Berlin den Weg für seinen großen kommerziellen Erfolg:⁴⁰ „Aggro Berlin [war] das erste und bislang auch einzige Label, das deutschen Gangsta-Rap nahezu in Perfektion ausdefinierte, keine ästhetischen Kompromisse akzeptierte und damit wirtschaftlich voll ins Schwarze traf.“⁴¹ Bis zur Auflösung 2009 gehörten zu Aggro Berlin unter anderem die bekannten Gangsta-Rapper Sido, Berliner Deutsch-Sinto aus prekären Verhältnissen, und Bushido, mit dem Image des Kleinkriminellen mit türkisch-arabischem Background.⁴² Zu einem der stilprägendsten Songs des deutschen Gangsta-Raps ist Sidos *Mein Block* (2004) geworden,⁴³ in welchem er die hauptsächlich kriminellen Bewohner eines Hochhauses in Berlin beschreibt.⁴⁴ Als erstes Album von Aggro Berlin hatte es jedoch *Vom Bordstein bis zur Skyline*⁴⁵ (2003) von Bushido in die deutschen Charts geschafft und ist von der Kritik unter anderem mit dem Werk der US-amerikanischen Gangsta-Rap-Ikone The Notorious B.I.G. verglichen worden.⁴⁶ Zu den kommerziell erfolgreichsten deutschen Gangsta-Rapper:innen zählen heute, neben den bereits genannten Rappern Sido und Bushido, Kollegah, RAF Camora, Bonez MC und die 187 Strassenbande.⁴⁷

Im Vergleich zur Entstehungsgeschichte in den USA haben Bürgerrechtsbewegungen und harte Drogen in der deutschen Geschichte des Gangsta-Raps keine große Rolle gespielt:⁴⁸

„Vielmehr kann die Bildung von Straßengangs als ein Akt der Selbstermächtigung einer Generation von Einwandererkindern gesehen werden, für die in der Bundesrepublik bis dahin weder ein Platz

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 51f.

⁴¹ Ebd., S. 52.

⁴² Vgl. ebd., S. 53.

⁴³ Sido, *Mein Block* (Radio).

⁴⁴ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 54.

⁴⁵ Bushido, *Vom Bordstein bis zur Skyline*.

⁴⁶ Vgl. Szillus, *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland*, S. 56.

⁴⁷ Vgl. Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*, S. 20f.

⁴⁸ Vgl. Verlan/Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*, S. 32.

noch eine Zukunft vorgesehen war. Im Zuge des Arbeitskräftemangels und der Anwerbeabkommen in den 1950er und 1960er Jahren hatte man zwar Millionen Menschen aus der Türkei, Griechenland, Jugoslawien, Italien und Portugal in die BRD geholt,⁴⁹

allerdings ohne anzuerkennen, dass Deutschland zu einem Einwanderungsland geworden war, sodass bedeutsame Maßnahmen (Sprachförderung, Schaffung von Chancengleichheit, Kampf gegen Diskriminierung, etc.) ausgeblieben sind.⁵⁰ Die zweite Generation der Gastarbeitenden der 1980er-Jahre ist im Vergleich zu ihren Eltern allerdings nicht mehr dazu bereit gewesen, die Diskriminierung weiterhin über sich ergehen zu lassen, was zur Entstehung einfacher Ausdrucksmittel der Selbstermächtigung führte,⁵¹ wie beispielsweise dem deutschen Gangsta-Rap: „Maßgeblich für sie wurden die Erfahrungen der alltäglichen Selbstbehauptung im eigenen Viertel, der Kampf um Teilhabe am Wohlstandsversprechen des Spätkapitalismus und die zerbrochenen Versatzstücke der Herkunftskultur ihrer Eltern.“⁵²

Den Geschichten von weiblichen Rapperinnen wird, sowohl in journalistischen als auch in akademischen Kontexten, neben den dominierenden männlichen Rappern selten Beachtung geschenkt.⁵³ „Dabei haben Frauen seit jeher einen [...] wichtigen Part in der Entwicklung und Geschichte von Rap-Musik gespielt – sei es durch ihre Rap-Skills, ihre Fähigkeiten zu texten, Beats zu produzieren oder jegliche Formen von Rap-Events zu organisieren.“⁵⁴ Während in den 2000er-Jahren bereits die ersten weiblichen Gangsta-Rapperinnen unter verschiedenen Independent Labels Musik gemachten haben, schaffte es Catee 2005 als erste deutsche Gangsta-Rapperin beim erfolgreichen Berliner Label Royal Bunker, unter Vertrag genommen zu

⁴⁹ Ebd., S. 32f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 33.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Ebd., S. 34f.

⁵³ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 67.

⁵⁴ Ebd.

werden.⁵⁵ 2006 nahm Aggro Berlin seine erste Rapperin, Kitty Kat, unter Vertrag, welche allerdings nur als Feature-Partnerin auf Tracks ihrer männlichen Kollegen zu hören gewesen ist.⁵⁶ Der öffentliche Diskurs um die Rapperin drehte sich weniger um ihre musikalische Leistung als um ihr vermeintlich nicht normschönes Aussehen und ihre Wahrnehmung als Mitläuferin, statt selbstbestimmte Akteurin, bei Aggro Berlin.⁵⁷ Im Jahr 2009 wechselte Kitty Kat zum Major-Label Universal Music Group und veröffentlichte seitdem vier Alben.⁵⁸ Im selben Jahr sorgte die kontrovers diskutierte Rapperin Lady Bitch Ray mit ihrer „lasziv pornographisch-konnotierten Selbstinszenierung“⁵⁹ für Aufsehen.⁶⁰ Lady Bitch Ray, welche ihrer damaligen Zeit weit voraus war, erhielt vor allem negative Kritiken und Hasskommentare, letztere überwiegend aufgrund ihres alevitisch-muslimischen Hintergrunds.⁶¹ Mit der Frankfurter Rapperin Schwesta Ewa betrat 2012 „eine wahre Gangsterin“⁶² die deutsche Gangsta-Rap-Bühne: „Mit dem Narrativ der ‚ehemaligen Sexarbeiterin, jetzt Rapperin‘ wurden Themen wie u. a. Sexarbeit, die Drogenszene, Gewalt auf der Straße und im [Rotlichtmilieu] im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal aus einer weiblichen Perspektive angesprochen.“⁶³ Zu den bedeutendsten Wegbereiter:innen der späten 2010er-Jahre, die zur Etablierung weiblicher Rapperinnen in der deutschen Szene beigetragen haben, gehören ab 2015 die Hauptakteurinnen dieses Beitrags: SXTN.⁶⁴ Seit ihrer Trennung im Jahr 2018 gelten Nura und Juju weiterhin mit ihren eigenen Solo-Projekten als bedeutende Schlüsselfiguren der deutschen Rap-Szene.⁶⁵

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 74.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd.; vgl. hierzu auch: Finger, *Kitty Kat – Eine Katze fährt die Krallen aus*.

⁵⁸ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 74.

⁵⁹ Ebd., S. 75.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd.; vgl. hierzu auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 18f.

⁶² Braune, *Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap*, S. 77.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 79; vgl. hierzu auch: Hutzler, *Frauen in der Hip-Hop-Welt*.

⁶⁵ Vgl. Braune, *Die (fe:male) Herstory des*

4 WAS IST EIGENTLICH ‚MÄNNLICHKEIT‘? – KONZEPTE DER MÄNNLICHKEITSKONSTRUKTION

4.1 HEGEMONIALE MÄNNLICHKEIT NACH RAEWYN⁶⁶ CONNELL

Die Soziologin Raewyn Connell begreift Männlichkeit als „eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeiten und Kultur“.⁶⁷ Dabei definiert Connell verschiedene Formen sozial konstruierter Männlichkeit, die hierarchisch miteinander in Beziehung stehen, wobei ausgehend von der hegemonialen Männlichkeit andere Formen von Männlichkeit (Kopplizenschaft, Unterordnung, Marginalisierung) und Weiblichkeit ausgerichtet seien.⁶⁸

„Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“⁶⁹

Als die am meisten akzeptierte Form von Männlichkeit wirke die hegemoniale Form innerhalb einer Gesellschaft vor allem als imperatives Orientierungsmuster, zu dem sich Männer zwangsweise in Beziehung setzen müssen, ob sie mit ihr übereinstimmen oder nicht.⁷⁰ Fortführend werde durch sie in einer Gesellschaft die Dominanz der Männer und die Unterdrückung der Frauen realisiert.⁷¹ Allerdings sei zu beachten, dass die hegemoniale Männlichkeit veränderbar ist und sich stetig

deutschsprachigen Rap, S. 80.

⁶⁶ Connell identifiziert sich als transgender, daher verwende ich ihren Namen Raewyn. Literatur, die unter ihrem Deadname publiziert wurde, erscheint im Literaturverzeichnis jedoch noch unter diesem.

⁶⁷ Connell, *Der gemachte Mann*, S. 124.

⁶⁸ Vgl. Scholz, *Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts „hegemoniale Männlichkeit“*, S. 421.

⁶⁹ Connell, *Der gemachte Mann*, S. 130.

⁷⁰ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 88.

⁷¹ Vgl. ebd.

in kollektiven Aushandlungsprozessen erneut konstruieren muss.⁷² Nach Connell setzt die Existenz des Konstrukts der Männlichkeit die Abgrenzung zur Weiblichkeit voraus, welche ursprünglich keine konzeptionelle Erweiterung durch Connell erfahren habe.⁷³ Weiblichkeit sei durch das Einverständnis von Frauen als Unterordnung unter die Interessen und Wünsche von Männern bestimmt,⁷⁴ auch wenn innerhalb dieser „emphasized femininity“⁷⁵ verschiedene Varianten des Konsenses, beziehungsweise Widerstandes, existieren:⁷⁶

„Connell argumentiert, dass es keine hegemoniale Weiblichkeit geben kann, da Weiblichkeit Männlichkeit global untergeordnet ist und außerdem keine Form von Weiblichkeit existiert, die Dominanz innerhalb von Weiblichkeit in der Art einnimmt, wie dies bei der hegemonialen Männlichkeit der Fall ist.“⁷⁷

Gemeinsam mit dem Soziologen James W. Messerschmidt reformulierte Connell 2005 die Rolle der *emphasized femininity* teilweise. Zwar unterstütze sie, vor allem innerhalb zeitgenössischer Massenkultur, noch immer das Patriarchat, allerdings nehmen neue Identitäten und Praktiken junger Frauen aktiv Einfluss auf bisher bestehende Geschlechterhierarchien – und damit auch auf die Männlichkeitskonstruktion.⁷⁸

4.2 HABITUS-KONZEPT NACH PIERRE BOURDIEU

Nachdem das Konzept des Habitus ursprünglich aus der Theorie des Soziologen Pierre Bourdieus zur Einteilung der Gesellschaft in soziale Räume und

Felder auf Grundlage von Kapital stammt,⁷⁹ wendet er dieses Konzept auch zur Untersuchung von Geschlechtsverhältnissen an. Bourdieu unterscheidet zwischen einem weiblichen und einem männlichen Habitus, „welche beide als *vergeschlechtlicht* und als *vergeschlechtlichend* zu begreifen sind. Die soziale Praxis wird dementsprechend *inkorporiert* und erscheint als ‚natürlich‘.“⁸⁰

„Dabei ist Habitus gleichzeitig ein erzeugendes und ein erzeugtes Prinzip [...]. In den Habitus gehen bestimmte Handlungs- und Denkschemata ein, die in der primären (Familie) und sekundären (Bildungsinstitutionen, Professionen) Sozialisation erworben werden. Diese Schemata werden zu Klassifikationen, mit deren Hilfe soziale Situationen, andere Akteure, Praxen und Artefakte [durch das Individuum] wahrgenommen, eingeordnet und bewertet werden.“⁸¹

Nach Bourdieu zeichnet sich der männliche Habitus vor allem durch den Willen und ständigen Zwang der Herrschaft über andere Männer „und sekundär, als Instrument des symbolischen Kampfes, die Frauen [zu dominieren]“,⁸² aus. Unterdessen wird der männliche Habitus mithilfe der „ernsten Spiele des Wettbewerbs“,⁸³ die ausschließlich unter Männern in einer homosozialen Gemeinschaft stattfinden, sich angeeignet, bewiesen und stetig reproduziert.⁸⁴ Frauen verbleiben lediglich als ‚Tauschobjekt‘ oder ‚Zuschauerin‘ im Hintergrund.⁸⁵ Zur sozialen Rechtfertigung der Herrschaft des männlichen Habitus dienen Körperdifferenzen zwischen den Geschlechtern, sodass die männliche Dominanz unbewusst und vermeintlich ohne sie zu hinterfragen anerkannt werde – und ohne diese Dominanz als Gewalt aufzufassen.⁸⁶

⁷² Vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S. 130f.

⁷³ Vgl. Scholz, *Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts „hegemoniale Männlichkeit“*, S. 422f.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Connell, *Gender and Power*, S. 183.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Reger, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen*, S. 30; vgl. hierzu auch: Connell, *Gender and Power*, S. 183.

⁷⁸ Vgl. Connell/Messerschmidt, *Hegemonic Masculinity*, S. 848.

⁷⁹ Vgl. Bohn/Hahn, *Pierre Bourdieu*, S. 257–266.

⁸⁰ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 88f.; vgl. hierzu auch: Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, S. 168f.

⁸¹ Beaufays, *Habitus: Verkörperung des Sozialen – Verkörperung von Geschlecht*, S. 352.

⁸² Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, S. 215.

⁸³ Ebd., S. 203.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 188f., 203.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 203–205, 216.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 164f., 168f., 174f.

5 MÄNNLICHKEITSKONSTRUKTION IN DER HOMOSOZIALEN MÄNNER-GEMEINSCHAFT IM DEUTSCH-RAP

In den Ausführungen zur hegemonialen Männlichkeit und dem männlichen Habitus ist deutlich geworden, dass beide Konzepte zur Produktion auf eine soziale Praxis angewiesen sind. Der Männlichkeitssoziologe Michael Meuser verbindet beide Konzepte und geht dabei von einem männlichen Geschlechtshabitus als generierendes Prinzip aus. Nach dem Sozialwissenschaftler Malte Goßmann erschafft dieser von Meuser beschriebene Geschlechtshabitus mehrere Ausdrucksformen verschiedener Männlichkeiten.⁸⁷ Ferner bildet, laut Meuser, innerhalb des männlichen Habitus die hegemoniale Männlichkeit den „Kern des männlichen Habitus“⁸⁸ und somit das Prinzip, nach dem der männliche Habitus funktioniert und in seiner Abhängigkeit die anderen Männlichkeiten konstruiert.⁸⁹ „Doch auch wenn die Konstruktion von Männlichkeit nach dem Prinzip der hegemonialen Männlichkeit funktioniert, wird nach Meuser in den meisten Fällen keine hegemoniale Männlichkeit hergestellt“,⁹⁰ wie Goßmann ergänzt. Entscheidend ist allerdings, dass in homosozialen Männergemeinschaften dennoch der „Modus der Hegemonie“⁹¹ Männlichkeit konstruiert, indem sich in übersteigerter Form die Logik des männlichen Geschlechtshabitus angeeignet wird. Diese könne anschließend außerhalb der homosozialen Gemeinschaft abgeschwächt, aber selbstverständlich, praktiziert werden.⁹² Unter Homosozialität versteht Meuser die wechselseitige Orientierung der Angehörigen eines Geschlechts zueinander, „in [der] die männliche Geschlechtsidentität ausgebildet und verfestigt wird“:⁹³

„Zwei miteinander verbundene Eigenschaften homosozialer Handlungsfelder sind für die männ-

⁸⁷ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 89.

⁸⁸ Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 123.

⁸⁹ Ebd., S. 120.

⁹⁰ Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 90.

⁹¹ Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 126.

⁹² Vgl. ders., *Strukturübungen*, S. 319f.

⁹³ Ders., *Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit*, S. 422.

liche Identitätsbildung und die Konstitution des männlichen Geschlechtshabitus von strategischer Bedeutung: die Distinktion gegenüber der Welt der Frauen und auch gegenüber (bestimmten) anderen Männern sowie die Konjunktion unter Männern. Diese *doppelte Distinktions- und Dominanzstruktur* von Männlichkeit ist auch mit dem von [...] Connell [...] entwickelten Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ angesprochen.“⁹⁴

Dabei erinnern sich die Akteure homosozialer Gruppen regelmäßig an die Normen der hegemonialen Männlichkeit.⁹⁵

Auch die Deutsch-Rap-Szene lässt sich als eine homosoziale Männergemeinschaft klassifizieren. Die kommerziell erfolgreichsten Rapper:innen des vergangenen Jahrzehnts lassen sich als männlich lesen, ebenso die Geschäftsführungen einflussreicher Labels oder Chefredigierenden der bedeutendsten Szenemedien.⁹⁶

Übertragen auf die Deutsch-Rap-Szene lässt sich auf dieser Basis die Erzeugung einer habituellen Sicherheit erkennen und, innerhalb dieser Sicherheit, wird die eigene Männlichkeit als natürlich verstanden, sowie unsichtbar gemacht.⁹⁷ Dadurch wird nicht nur verschleiert, dass Geschlecht kulturell erzeugt wird,⁹⁸ sondern auch, dass die hegemoniale Männlichkeit als objektive Gesetzmäßigkeit wahrgenommen wird.⁹⁹

„Geht man von einer geschlechtsspezifischen, entlang des Gegensatzpaars Mann/Frau ‚vergesellschafteten‘ Sozialisation aus, im Zuge derer ein ‚weiblicher‘ oder ‚männlicher‘ Geschlechtshabitus erworben wird, so lässt sich argumentieren, dass dieser sich aufgrund der Überrepräsentation von Männern im Rap immer wieder (re)produziert.“¹⁰⁰

Die deutsche Hip-Hop-Kultur kann mitunter als

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 29; vgl. weiterführend auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 60–67.

⁹⁷ Vgl. Goßmann, „Witz schlägt Gewalt?“, S. 89.

⁹⁸ Vgl. Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit*, S. 118.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 122.

¹⁰⁰ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 29.

„eine Männerwelt, von Männern – für Männer“¹⁰¹ klassifiziert werden. Der Gangsta-Rap stellt dahingehend eine Verschärfung dieses Bilds dar, aufgrund seiner Vielzahl textlicher Geschlechterentwürfe, die häufig weibliche Unterordnung thematisieren.¹⁰² Weibliche Rollenbilder können im Gangsta-Rap am ‚Heilige-Hure-Komplex‘ abgearbeitet werden, innerhalb dessen Frauen entweder als marienähnliche Heilige oder als hypersexualisiertes Objekt männlichen Begehrens charakterisiert werden,¹⁰³ was Goßmann wie folgt erläutert:

„[D]as genreimmanente Geschlechterverhältnis [wird] zu einem zentralen Austragungsort entsprechender Selbstdarstellungen: Männliche Rapper nutzen ihre Dominanz über Frauen (oder wenigstens deren Inszenierung) nicht zuletzt, um allgemeinere Geltungsansprüche darzustellen.“¹⁰⁴

„So scheint diese [Männlichkeit] kaum ohne eine vehemente und abwertende Abgrenzung von Weiblichkeit und anderen Männlichkeiten denkbar, die eng mit der Verherrlichung von körperlicher Gewalt verknüpft ist. Letztere wiederum findet oft sexualisiert statt, wodurch Sexualität fast ausnahmslos der Herstellung von Dominanz dient und sexuelle Passivität negativ – das heißt unmännlich beziehungsweise weiblich [...] – besetzt wird.“¹⁰⁵

Sexualisierte Gewalt diene in Rap-Texten als Maskulinisierungsstrategie, zur Inkarnation hegemonialer Männlichkeit und Herrschaft über Frauen.¹⁰⁶ „Männlichkeit ist auf Weiblichkeit angewiesen, um sich von ihr abzugrenzen.“¹⁰⁷ Durch die hypermaskuline Performanz in der homosozialen Gangsta-Rap-Gemeinschaft wird sie zum Ort, an dem das männlich-akzeptierte Ideal der hegemonialen Männlichkeit ausgehandelt wird:¹⁰⁸ „Problema-

¹⁰¹ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 24.

¹⁰² Vgl. Goßmann/Seeliger, „*Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!*“.

¹⁰³ Vgl. Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 74–79.

¹⁰⁴ Goßmann/Seeliger, „*Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!*“.

¹⁰⁵ Goßmann, „*Witz schlägt Gewalt?*“, S. 102.

¹⁰⁶ Vgl. Weller, *Explizite Lyrik – „Porno-Rap“ aus jugendsexuologischer Perspektive*, S. 220.

¹⁰⁷ Süß, *HipHop*, S. 125.

¹⁰⁸ Vgl. Goßmann/Seeliger, *Männliche Strategien*,

tische Männlichkeitskonstruktionen in diesem Bereich sind demzufolge immer *auch* als ein Problem gesellschaftlich akzeptierter Männlichkeiten zu begreifen.“¹⁰⁹

6 SXTN IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN REPRODUKTION UND UMDEUTUNG HEGEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Süß sieht die im Kapitel zuvor benannten Maskulinisierungsstrategien der homosozialen Deutsch-Rap-Gemeinschaft durch das vermehrte Auftreten technisch versierter Rapperinnen im Hip-Hop-Mainstream unter Druck gesetzt, wodurch die homosozial-männliche Gemeinschaft Gefahr laufe, sich aufzulösen und habituelle Verunsicherung auszulösen.¹¹⁰ Die Überprüfung des Gelingens einer Ermächtigungsstrategie über die hegemoniale Männlichkeit am Beispiel von SXTN findet in diesem Kapitel ausführlicher statt.

„Neben der Betonung des eigenen Weiblichkeitsstatus rappen Nura und Juju über genretypische Topoi [...]. Mit ihren ungehemmten und skrupellosen Performances personifizieren die Künstlerinnen den lauten Einzug weiblicher Acts in den deutschen Hip Hop-Mainstream. Dies spiegelt sich in der positiven Resonanz seitens der Fans und im kommerziellen Erfolg von SXTN wider: Ihr Debütalbum *Asozialisierungsprogramm* (2016) gelangte auf Anhieb in die Top Ten der deutschen Charts, bei ihrer Deutschlandtournee spielten sie auf sämtlichen großen Festivals und ihre Live-Auftritte waren regelmäßig ausverkauft.“¹¹¹

6.1 ZUM GEFANGENSEIN IN MÄNNLICHER HEGEMONIE

Wie bereits erwähnt, bezieht sich dieser Abschnitt auf die Darstellung von Riggerts Untersuchungsergebnissen, in denen sie zu dem Schluss

S. 293.

¹⁰⁹ Goßmann, „*Witz schlägt Gewalt?*“, S. 103.

¹¹⁰ Vgl. Süß, *HipHop*, S. 125.

¹¹¹ Riggert, ‚*Weiblicher Phallizismus*‘ im deutschen Hip Hop, S. 2.

kommt, dass das Vorhaben, SXTNs Schaffen als einen feministischen Versuch des Ausbruchs aus der hegemonial-männlich geprägten Deutsch-Rap-Szene zu lesen, scheitert. Um der Analyse von Riggert gerecht zu werden, ist zu erwähnen, dass sie in ihrer Arbeit durchaus auch eine feministisch-erfolgreiche Lesart verfolgt, diese Lesart aber als unzureichend einordnet. Außerdem bezieht Riggert sich in ihrem Beitrag vornehmlich auf das Musikvideo zu *FTZN IM CLB*, wodurch bei ihr zusätzlich zur textlichen und musikalischen auch eine bildliche Analyseebene hinzukommt. Ergänzt wird Riggerts Standpunkt durch weitere Perspektiven der Anglistin und Philosophin Kimiko Leibnitz, sowie durch zwei queerfeministische Rapperinnen im folgenden Kapitel.

Riggerts wesentliche theoretische Bezugsgröße ist die Schrift „The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change“¹¹² der Soziologin und Kommunikationswissenschaftlerin Angela McRobbie, welche zu den Begründer:innen der feministischen Populärmusikforschung gehört.¹¹³ McRobbie untersucht innerhalb ihres Buches die Einflüsse antifeministischer Tendenzen auf eine neoliberale Gesellschaft und entwickelt eine postfeministische Lesart aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen. Nach McRobbie zeichnet sich die aktuelle Gesellschaft durch die Negierung struktureller Benachteiligung durch das Geschlecht aus.¹¹⁴ Das postfeministische Individuum sei somit autonom für sein eigenes Glück verantwortlich,¹¹⁵ losgelöst von einer feministischen Frauengemeinschaft. Im Glauben, in Gleichheit zu leben, eignet sich die postfeministische Frau männliche Verhaltensmuster an, was McRobbie und Riggert als „weiblichen ‚Phallizismus‘“¹¹⁶ beschreiben. Bezogen auf SXTN formuliert Riggert Folgendes:

„Indem Rapperinnen wie Schwesta Ewa oder Juju und Nura von SXTN weiterhin die sexistischen Kodizes ihres Genres übernehmen, verkörpern sie

¹¹² McRobbie, *The Aftermath of Feminism*.

¹¹³ Vgl. Reitsamer, *Musikwissenschaften*, S. 605.

¹¹⁴ Vgl. McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 54f.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 4; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 84.

genau jene ‚postfeministische Maskerade‘, die von McRobbie als Zeichen eines auflebenden Patriarchats gesehen wird.“¹¹⁷

Durch die Inszenierung mit aggressiven Pöbeleien, exzessivem Hedonismus und eskalativem Betrinken werden von SXTN Performanzkodizes der hegemonialen Männlichkeit durch weibliche Subjekte übernommen, worin Riggert eine Aneignung des männlichen Phallus sieht. Jedoch verhindere die Vortäuschung von Gleichheit eine Neuaushandlung der im Deutsch-Rap vorherrschenden Geschlechterhierarchien, stattdessen werde SXTN für die männliche Begierde nur attraktiver:¹¹⁸

„Während die phallische Frau also Männlichkeit performe, bleibe ihre Weiblichkeit als nicht abzulegende Größe dahinter sichtbar und daher für den ‚male gaze‘¹¹⁹ umso begehrenswerter. [...] Die weibliche Selbstbestimmung [...] gelingt nur bei gleichzeitiger Wahrung heterosexistischer Begehrensstrukturen.“¹²⁰

Somit werde durch die Aneignung des männlichen Phallus hegemoniale Männlichkeit nicht aufgelöst, sondern gefestigt,¹²¹ und die Etablierung eines weiblichen Habitus innerhalb der Szene bliebe aus, sodass der männliche Habitus der Szene nicht transformiert, sondern rekonstruiert werde.¹²² Zum vorherrschenden männlichen Habitus in der Szene wird kein weiblicher Habitus als Gegenmodell begründet, welcher der selbstbestimmten und eigenständigen Identifikation von Frauen dienen könnte.

¹¹⁷ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 4; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 85.

¹¹⁸ Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 9f.; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 83f.

¹¹⁹ Der Begriff entstammt ursprünglich der feministischen Filmtheorie und beschreibt die Projektion männlicher Begierde auf die Darstellung von Frauen durch Objektifizierung und Sexualisierung, vgl. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 47f.

¹²⁰ Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10; vgl. hierzu auch: Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 206f.

¹²¹ Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10; vgl. hierzu auch: McRobbie, *The Aftermath of Feminism*, S. 86f.

¹²² Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*, S. 10.

Diese Leerstelle bleibt dementsprechend bei SXTN übrig.¹²³

Durch die Aneignungen misogyn-sexistischer Semantiken auf Textebene werden patriarchale Normen übernommen,¹²⁴ konstatiert auch Leibnitz, die sich mit versuchten Transformationsprozessen misogyner Pejorativa im Hip-Hop auseinandersetzt. Ihrer Untersuchung liegt zugrunde, dass der Stereotyp der ‚B*tch‘ als eines der häufigsten Frauenbilder im Hip-Hop vermehrt auch von Frauen als Selbstbezeichnung verwendet wird. Die Verwendung des Begriffs ‚B*tch‘¹²⁵ fungiere bei männlichen Rappern als Mittel, Dominanz und Kontrolle auf das weibliche Geschlecht auszuüben,¹²⁶ und lässt sich entlang des ‚Heilige-Hure-Komplexes‘ der hypersexualisierten und treulosen ‚Hure‘ einer gefährlichen Verführerin zuordnen. Als Versuch zur Distanzierung von patriarchalischen Wertvorstellungen verstehe sich ‚B*tch‘, als von weiblichen Rapperinnen verwendeter Begriff, vor allem als Ausdruck selbstbestimmter Sexualität, indem der Frau ein aktiver und machtvoller Part zugesprochen wird.¹²⁷ Leibnitz konstatiert jedoch, dass es den Rapperinnen so nicht gelingt, die misogyne Bezeichnungspraxis im Hip-Hop zu durchbrechen,¹²⁸ welche die männliche Hegemonie stabilisiert. Zudem bestehen die meisten Produktionsgruppen hinter den weiblichen Rapperinnen aus Männern, sodass nach der Philologin Gwendolyn D. Pough die Rapperinnen sich selbst zum Werkzeug machen.¹²⁹ „Das *being bad* ist ein struktureller Bestandteil des HipHop. Das bedeutet, daß Frauen den Spieß zwar umdrehen können, der Spieß aber eigentlich nicht ihrer ist.“¹³⁰ Obwohl die Begriffsumdeutung als sub-

¹²³ Vgl. ebd., S. 12.

¹²⁴ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹²⁵ Zur Etymologie des Begriffs und der ausführlicheren Verwendung durch männliche Rapper siehe: ebd., S. 158–163.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 160.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 163; vgl. weiterführend auch: Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 131f.

¹²⁸ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹²⁹ Vgl. Pough, *Check It While I Wreck It*, S. 186, zit. nach: Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹³⁰ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*,

versives Handeln aufgefasst werden kann, reproduzieren Rapperinnen weiterhin die patriarchale Ordnung der Unterhaltungsindustrie.¹³¹ Leibnitz kommt zu dem Ergebnis, dass weibliche Rapperinnen „durch die Adaption des Begriffs in stereotypen und auf binären Oppositionen basierenden Frauenbildern gefangen“¹³² bleiben.

Auch SXTN verwenden misogyne und sexistische Pejorativa sowie männlich geprägte Machtsymboliken in ihren Songs. Exemplarisch dazu nennt Riggert Textstellen wie „Deine Olle“,¹³³ „Ich ficke deine Mutter ohne Schwanz“¹³⁴ oder „Ich kriege sowas wie ’n Ständer“.¹³⁵ Als weitere Textstelle aus dem Track *Deine Mutter* ist beispielhaft folgende zu nennen: „Fick dich, du Hurentochter / fick dich, du Hurensohn / (Fick dich) Du Hure“.¹³⁶ Durch die Verwendung des Begriffs ‚Hure‘, welcher entweder eine Sexarbeiterin oder eine Frau mit häufig wechselnden Sexualpartner:innen beschreibt – in beiden Fällen abwertend –, werden zuerst die Gegenüber des lyrischen Ichs damit herabgesetzt, dass sie die Kinder einer Sexarbeiterin seien, und anschließend werden die Gegenüber des lyrischen Ichs selbst mit dem Begriff ‚Hure‘ abgewertet. In den genannten Beispielen wird durch pejorative Degradierung anderer Frauen die männlich geprägte Rhetorik fortgeführt.¹³⁷ Darin kann keine weibliche Ermächtigungsgeste erkannt werden, denn „[d]ie weibliche Potenz misst sich [...] nur über die Orientierung an männlich definierter Machtsymbolik; sie beinhaltet kein eigenständiges Begehren.“¹³⁸ Zwar erkennt Riggert an, dass durch die Verflechtung männlicher Verhaltensweisen mit femininen Topoi der Dualismus des ‚Heilige-Hure-Komplexes‘ durchbrochen wird, „im Musikalischen durch harte Beats und antifeminine Timbres in den Strophen sowie helle und sanfte Klänge im Refrain aufge-

S. 208.

¹³¹ Vgl. Leibnitz, *Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, S. 164.

¹³² Ebd., S. 166.

¹³³ SXTN, *Deine Mutter*, 01:34.

¹³⁴ Ebd., 00:53–00:55.

¹³⁵ Dies., *Ständer*, 01:07–01:10.

¹³⁶ Dies., *Deine Mutter*, 01:09–01:14.

¹³⁷ Vgl. Riggert, *Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop*, S. 11f.

¹³⁸ Ebd., S. 12.

nommen“,¹³⁹ und das misogynen Pejorativum ‚F*tze‘ durch semantische Transformation entwertet wird. Jedoch geschehen diese Aneignungsprozesse nur über die Orientierung an der männlichen Norm, während der weibliche Körper immer noch mit einem männlich-hypersexualisierten Blick betrachtet wird.¹⁴⁰ Somit scheitert der Versuch, SXTNs Handeln eine erfolgreiche Ermächtigungsstrategie gegen die hegemonial-männlich bestimmten Normen der Deutsch-Rap-Szene zu attestieren. Riggert fasst dies wie folgt zusammen: „Für das weibliche Subjekt bleibt im männlichen Normgefüge nur eine Leerstelle übrig, eine absolute Negation des eigenen Begehrens. [...] So bestätigt die unbesetzte Weiblichkeit in ihrem derivativen Status letztlich die männliche Hegemonie.“¹⁴¹

6.2 QUEERFEMINISTISCHE BEISPIELE EINES GELUNGENEN DURCHBRECHENS HE- GEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Einen Gegenpol zum Gangsta-Rap von SXTN innerhalb der deutschen Rap-Szene stellen queerfeministische Rapper:innen dar, deren „Positionierungsstrategie [es sein kann], Diskriminierungen und Beleidigungen sexistischer oder homofeindlicher Natur mit Nicht-Beachtung zu begegnen, anstatt etwa eine Antwort zu formulieren oder sich in einer defensiven Position zu sehen“,¹⁴² sodass eine Resilienz gegenüber Praktiken und Topoi innerhalb der restlichen Rap-Szene aufgebaut wird. Queerfeministische Rapper:innen sehen sich bewusst in der Relation zu gesamtgesellschaftlichen Dynamiken wie Sexismus, Homo- und Transfeindlichkeit sowie zur pejorativen Sprache als Stilmittel.¹⁴³

Als erfolgreiche Rapperin dieser Strömung lässt sich Sookee benennen, welche innerhalb ihres eigenen Schaffens einen expliziten Schwerpunkt auf die Benennung von Missständen, Diskriminierungsformen und Hegemonien gesetzt hat, welche für sie

auch auf den Hip-Hop wirken.¹⁴⁴ Anstatt einer konfrontativen Strategie, wie man sie beispielsweise SXTN zuschreiben kann, wählt sie bewusst einen anderen Standpunkt, indem sie Menschen positiv bestärken und zeigen möchte, dass auch eine andere Form des Deutsch-Raps, ohne Degradierung von Menschengruppen, möglich sei.¹⁴⁵ Darin lässt sich ein Versuch zur Etablierung eines queerfeministischen Habitus als Gegenpol zum männlichen Habitus und der männlichen Hegemonie im Gangsta-Rap SXTNs identifizieren. Dies geschieht ohne auf homosozial-männlich geprägte Werte- und Normengefüge zurückzugreifen und Gefahr zu laufen, in jenen so gefangen zu bleiben, wie SXTN in der Lesart der Reproduktion. Dass Sookee selbst den Standpunkt SXTNs aus queerfeministischer Perspektive verurteilt, wurde bereits in der Einleitung genannt.

Eine offensivere Strategie verfolgt die Rapperin und promovierte Linguistin Lady Bitch Ray alias Dr. Bitch Ray alias Reyhan Şahin, die, laut eigener Aussage, als erste Rapperin im deutschsprachigen Raum queerfeministische Inhalte im deutschen Hip-Hop thematisierte.¹⁴⁶ Ein bereits genannter Kritikpunkt an SXTN ist das Ausbleiben eines eigenständigen weiblichen Begehrens. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es per se nicht leistbar wäre, weibliches Begehren im Gangsta-Rap zu konstruieren. Zu ihrer eigenen Musik äußert sich Şahin wie folgt:

„Das Ziel meiner Musik war es eben nicht, den Spieß einfach umzudrehen, indem ich dasselbe machte und so sprach wie Männer im Deutschrap.“¹⁴⁷

„Ich wollte das [Sexismus-Kritik] mit Rap machen, sexuell explizit, laut und radikal, Frauen und Queers empower. Ich wollte über meine eigene Sexualität rappen und *meine* Lust inszenieren, die ich nach eigens gesteckten Selbstbestimmungsregeln auslebte.“¹⁴⁸

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Weskott, *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hip-hop*.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Weskott, *Queerfeministischer Hip-hop als selbstermächtigte Aneignung eines kulturellen Feldes*, zit. nach: ders., *Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hip-hop*.

¹⁴⁶ Şahin, *Yalla, Feminismus!*, S. 125.

¹⁴⁷ Ebd., S. 128.

¹⁴⁸ Ebd., S. 126f.

Dieser konsequente Ansatz weiblichen Begehrens, den Şahin „Sexpussytivismus“¹⁴⁹ nennt, kommt ohne Abhängigkeit von männlichen Machtsymbolen aus. Stattdessen kann er, neben Sookees, als weitere mögliche Form eines eigenständigen weiblichen Habitus im deutschsprachigen Hip-Hop betrachtet werden, den SXTN in dieser Art und Weise nicht vorweist.

6.3 ZUM DURCHBRECHEN HEGEMONIALER MÄNNLICHKEIT

Textlich und musikalisch arbeitet Riggert bei SXTN durchaus eine Lesart zur Dekonstruktion phallicher Weiblichkeitsbilder heraus. Sie zeigt auf, wie weiblich und männlich konnotierte Kodizes von SXTN in *FTZN IM CLB* miteinander verflochten werden. Beschrieben werden die überspitzte Parodie weiblicher Schönheitsideale (schminken „bis die Fresse glitzert“¹⁵⁰), das Aufgreifen weiblicher Topoi („Weinchen“¹⁵¹ trinken) oder die Darstellung von Autonomie und Selbstermächtigung durch die Sprecherinnengruppe.¹⁵² Vor allem im Refrain wird der Begriff ‚F*tze‘ mehrfach wiederholt, um eine hierarchische Überordnung der Sprecherinnen gegenüber den anderen Clubbesuchenden und die positive Umdeutung des Begriffs zu festigen. Dabei wird der Begriff im Track auch zur Aufwertung anderer Frauen verwendet,¹⁵³ denn

„[d]er Begriff ‚[F*tze]‘ wird semantisch rekodiert: Statt der etablierten Polemik von misogynen Diffamierung werden hier die besten Freundinnen als ‚[F*tzen]‘ bezeichnet [...]. Darin zeigt sich eine analoge Rhetorik zu feministischen Bewegungen im US-amerikanischen Hip Hop der 1990er Jahre, in denen Rapperinnen wie Lil’ Kim oder Missy Elliott sich das Wort ‚[B*tch]‘ selbst zuschrieben und es dadurch mit neuen Semantiken und Konnotationen versahen.“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Ebd., S. 136; siehe weiterführend zu Şahins Sexpussytivismus und feministischem Porno-Rap mit Musikbeispielen: ebd., S. 136–142.

¹⁵⁰ SXTN, *SXTN – FTZN IM CLB (Official Video)*, 00:10–00:11.

¹⁵¹ Ebd., 00:22.

¹⁵² Vgl. Riggert, ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop, S. 7.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 7f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 7.

Musikalisch werden feminin und maskulin gelesene Beats immer wieder eng miteinander verflochten, wie beispielsweise durch das Stimmtimbre der Strophe im Vergleich zum Refrain:

„Das heisere, dunkle Timbre der gerappten Strophen Jujus und Nuras nimmt die antifeminine Selbstverortung auf. Zugleich wird im Refrain in höherer Stimmlage zur hellen Klaviermelodie gesungen, sodass ein weicher und damit weiblich konnotierter Klang entsteht, der jedoch mit dem Einsetzen des dominanten Bass sofort wieder gebrochen wird. [...] Jede kategoriale Einordnung in ein männlich oder weiblich normiertes Raster wird damit untersagt.“¹⁵⁵

Weiterhin wird sich durch Missachtung metrischer und rhythmischer Muster durch die beiden Rapperinnen sowie durch wiederkehrende synthetische Sounds und Beats auf musikalischer Ebene jeglichen Normgefügen widersetzt.¹⁵⁶ Nach dem:der Musikwissenschaftler:in L. J. Müller, welche:r die Verbindungen von Sexismus mit Musik auf klanglicher Basis untersucht, lässt sich Hören als unbewusster aktiver Prozess des Ordnen von Bekanntem und Unbekanntem verstehen und ist sozialisatorisch geschlechtlich kodiert,¹⁵⁷ sodass SXTN an dieser Stelle musikalisch bekannte Ordnungen eines affirmativen Hörens der Deutsch-Rap-Szene durchbrechen.

Um weiterhin die Argumentation einer erfolgreich-feministischen Lesart zu untermauern, wird auf das Konzept des:der Philosoph:in und Sozialwissenschaftler:in Judith Butlers zur subversiven Resignifizierung zurückgegriffen, welches als post-strukturalistischer Ansatz verortet werden kann und die Bedeutung der Wirklichkeitskonstruktion durch performatives Sprechverhalten in den Fokus rückt. Somit verfolgt auch Butler einen Ansatz, welcher, ähnlich wie Connells oder Bourdieus, die Geschlechtskonstruktion als kulturelle Praxis

¹⁵⁵ Ebd., S. 6; vgl. hierzu auch: Müller, *Sound und Sexismus*, der:die die Bedeutung von Stimmtimbre für ein geschlechtsdeterminiertes Lesen von Musik genauer beleuchtet.

¹⁵⁶ Vgl. Riggert, ‚Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop, S. 6, 8.

¹⁵⁷ Vgl. Müller, *Sound und Sexismus*, S. 18.

is ansieht. Butlers Ansatz lässt sich vor allem auf die Verwendung misogynen und sexistischer Pejorativa durch weibliche Rapperinnen anwenden, wobei das „[Brechen] von Sprachnormen sowie die Rückeroberung diffamierender Bezeichnungen“¹⁵⁸ schon jeher Spezifika von Rap sind, wie Süß in „Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht“ erklärt und SXTN mit der Verwendung des Begriffs ‚F*tze‘ anführt.¹⁵⁹ Dieses Sprechverhalten wird innerhalb des Hip-Hops als *Signifying* bezeichnet und fungiert als Selbstermächtigungs- und Dekonstruktionsstrategie, ähnlich wie bei der Verwendung des N-Worts durch Schwarze Rapper:innen.¹⁶⁰

Butler baut mit seinem/ihrer Ansatz auf der Sprechakttheorie und dem Performanzbegriff des Sprachphilosophen J. L. Austin¹⁶¹ auf. Nach Austins Ansatz sind performative Akte dazu in der Lage, „das, was sie benennen, auch zu erzeugen – und zwar ausschließlich durch das Tätigen einer Aussage. Performative Sprechakte sind folglich Handlungen“¹⁶², die Wirklichkeiten konstruieren können. Von Bedeutung ist dabei für Butler vor allem die Wiederholung sprachlicher Akte, aus der erst die Wirksamkeit sprachlicher Wirklichkeitskonstruktion hervorgehe, bis sie dermaßen natürlich wird, dass der Akt seinen eigenen konstruierten Ursprung verschleiert.¹⁶³ „Sprechakte können somit nicht hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts, sondern lediglich hinsichtlich ihres Gelingens beurteilt werden.“¹⁶⁴ Bezogen auf Geschlecht erscheint „Geschlechtsidentität [...] damit als das Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis“¹⁶⁵ und manifestiert sich im geschlechtlichen Habitus des konstituierten Individuums,¹⁶⁶ welcher jedoch in gesellschaftlichen Prozessen fortlaufend rekonstruiert werden

¹⁵⁸ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 28.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 30.

¹⁶⁰ Vgl. Güler Saied, *Rap in Deutschland*, S. 19f., 53.

¹⁶¹ Vgl. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*.

¹⁶² Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 149.

¹⁶³ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*.

¹⁶⁴ Schmidt, *Performativität*, [1]; vgl. hierzu auch: Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*.

¹⁶⁵ Schmidt, *Performativität*, [3].

¹⁶⁶ Vgl. Butler, *Haß spricht*, S. 239.

muss:¹⁶⁷ Geschlecht stellt keine unveränderliche Eigenschaft dar, sondern ist eine wiederholende und wiederholte Praxis.¹⁶⁸ Die daraus hervorgehende Chance skizziert Müller wie folgt:

„Dennoch schafft es Butler, gerade aus dieser zwanghaften wiederholten Performanz des Geschlechts eine politische Handlungsoption abzuleiten: Da die Hervorbringung vergeschlechtlichter Körper und Identitäten niemals abgeschlossen und auch nie vollständig oder perfekt möglich ist, es sich also immer nur um imperfekte Abbildungen eines impliziten aber unmöglichen Ideals handelt, lässt sich durch gezielt abweichende Reproduktion einerseits der Rahmen verschieben oder erweitern und andererseits das implizite Ideal als Unmögliches angreifen. Die Natürlichkeit von Geschlecht wird somit als scheinbar entlarvt und dekonstruiert [...].“¹⁶⁹

Damit dies gelingt, ist es allerdings notwendig, dass performative Sprechakte aus gesellschaftlichen Konventionen hergeleitet und wiederholt werden.¹⁷⁰ Für Butler ist von Bedeutung, wie diese Konventionen wiederholt werden,¹⁷¹ so „dass das Sprechen die immanente Widerständigkeit besitzt, mit den sozialen Kontexten zu brechen, aus denen es stammt, und in neuartiger, politisch kritischer Weise zu zirkulieren“.¹⁷² Diese Art der Wiederholung bezeichnet Butler als „subversive Wiederholung“¹⁷³ und setzt beispielsweise auch die Verwendung des N-Worts mit der subversiven Wiederholung in Verbindung.¹⁷⁴

Wie diese subversive Wiederholung und damit Ermächtigung weiblicher Akteurinnen im misogyn-sexistischen Hip-Hop aussehen könnte, zeigt Süß auf:

¹⁶⁷ Vgl. Müller, *Sound und Sexismus*, S. 36f.

¹⁶⁸ Ebd., S. 37.

¹⁶⁹ Ebd., S. 40.

¹⁷⁰ Vgl. Butler, *Für ein sorgfältiges Lesen*, S. 124.

¹⁷¹ Vgl. dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 217.

¹⁷² Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 150; vgl. hierzu auch: Butler, *Haß spricht*, S. 63f.

¹⁷³ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 216.

¹⁷⁴ Vgl. Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie*, S. 150; vgl. hierzu auch: Butler, *Haß spricht*, S. 143–146.

„Durch Mittel der Ironie, Parodie und Verfremdung könnten Frauen im HipHop demnach den männlichen Normenkodex unterwandern und somit gleichsam verändern. Indem sie etwa auf übersteigerte Art und Weise jene Frauenbilder verkörpern, die Rap für sie bereithält, thematisieren sie dieses einseitige Rollenverständnis und nehmen ihm dadurch seine diskreditierende Wirkung. Selbiges wird für die Rückeroberung von sexistischen Sprachcodes angenommen.“¹⁷⁵

Überträgt man diese Perspektive auf das Sprechverhalten SXTNs, lässt sich durch die bewusste Übernahme von Elementen der hegemonialen Männlichkeit ein Angriff auf das Normen- und Wertegerüst des männlichen Habitus erkennen, beispielsweise wenn die besagte ‚F*tze‘ aus ihrer konventionalen Passivität ausbricht und als handelndes Subjekt aktiv wird. Dies könne exemplarisch mit der Einleitung von SXTNs Track *Die [F*tzen] sind wieder da* gezeigt werden: „Eins, zwei / SXTN kommt vorbei / drei, vier / klopft an deine Tür / fünf, sechs / jetzt gibt's wieder Stress / sieben, acht / Jetzt sind die [F*tzen] wieder da.“¹⁷⁶ Einerseits durch die Verwendung des besagten Pejorativums, andererseits durch die Adaption eines Abzählverses der Horrorfilmreihe *A Nightmare on Elm Street*, wird eine „respekt-, wenn nicht sogar furchteinflößende Wirkung“¹⁷⁷ erzielt und somit eine Bedeutungsverschiebung nach Butler vorgenommen:¹⁷⁸

„Genau darin, daß der Sprechakt eine nicht-konventionale Bedeutung annehmen kann, daß er in einem Kontext funktionieren kann, zu dem er nicht gehört, liegt das politische Versprechen der performativen Äußerung [...] und [eröffnet] dem dekonstruktivistischen Denken eine unvorhergesehene politische Zukunft [...].“¹⁷⁹

Dass SXTN mit ihren Sprechhandlungen vor allem männliche Adressaten irritiert, zeigt vorbildhaft ein

¹⁷⁵ Süß, *Sex(ismus) ohne Grund?*, S. 28; vgl. hierzu auch: Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 208, die Madonna eine ähnliche Strategie im Sinne des *being bad* attestieren.

¹⁷⁶ SXTN, *Die [F*tzen] sind wieder da*, 00:06–00:19.

¹⁷⁷ Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 34.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 34f.

¹⁷⁹ Butler, *Haß spricht*, S. 252.

Video des YouTube-Formats *Hyperbole*,¹⁸⁰ in dem die Rapperinnen negative Internetkommentare zu ihren Personen vorlesen, und kann als Indiz einer erfolgreichen Resignifizierung gewertet werden.¹⁸¹ Im Video wird darüber hinaus deutlich, dass Nura und Juju sich ihrer Position innerhalb einer sexistischen Rap-Szene bewusst sind, woraus sich ein Indiz für ein Bewusstsein um ihre Strategien in ihren Tracks ablesen lässt, in denen sie sich der sexistischen Rap-Szene entgegenstellen. Ein sehr direktes Ansprechen sexistischer Missstände in der deutschen Rap-Szene praktizieren SXTN in ihren Tracks *Er will Sex*,¹⁸² *Frischfleisch*¹⁸³ und besonders in *Ausziehen*,¹⁸⁴ welcher als direkter Antwort-Track auf Hasskommentare im Internet und auf Juju und Nura als hypersexualisierte Objekte betrachtet werden kann:

„Im Internet werden alle mutig / Klicken sich die Hände blutig / Sogar meine Hater benehmen sich wie Groupies / Sie leaken Handy, denn sie wollen meine Nude-Pics / Drücken: Mute, um sich Interviews reinzuzieh'n / Liken Instagram-Bilder mit ihrem steifen Glied [...] / Zeig ma' bisschen Haut und zieh dich aus / Stell dich nich' so an, denn ich bin hier der Mann / Wackel mit dem Arsch auf der Bühne / Mach ihn hart, gib dir Mühe / Ich will Spaß, also weg mit dem BH / Und alle: Ausziehen, ausziehen! [...] / Und immer wieder: Ausziehen, ausziehen! / Alle werden bei der Show ohnmächtig / Ausziehen, ausziehen! / Denn diese Welt ist oberflächlich.“¹⁸⁵

Durch das Aufzeigen der homosozialen Hypermasculinität im Deutsch-Rap und den Reaktionen auf SXTN wird die Instabilität der habituellen Sicherheit innerhalb der Szene aufgezeigt, in der jeglicher Angriff auf die hegemoniale Männlichkeit massiv abgewehrt wird.¹⁸⁶

Ähnlich verhalten sich SXTN in ihrem Track *Hass*

¹⁸⁰ Vgl. *Hyperbole*, *Disslike // SXTN*.

¹⁸¹ Vgl. Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 36.

¹⁸² SXTN, *Er will Sex*.

¹⁸³ Dies., *Frischfleisch*.

¹⁸⁴ Dies., *Ausziehen*.

¹⁸⁵ Ebd., 00:16–01:19.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu weiterführend: Goßmann/Seeliger, *Männliche Strategien*, S. 294f.

Frau.¹⁸⁷ In diesem Track werden Samples der Publizistin Alice Schwarzer, welche Verse aus einem Song des Rappers King Orgasmus One rezitiert, von SXTN im Refrain mitgerappt. In den Strophen findet eine stark überspitzte Übernahme männlich-hegemonialer Topoi der Gangsta-Rap-Szene statt, deutlich durch die massive Abwertung weiblicher, sexualisierter Objekte, sodass die Strategien der Ironie und Parodie deutlich werden. Dass die Sprecherinnen selbst weiblich sind, erzeuge bei den Rezipierenden durch eine „rückgekoppelte Identifizierungsmöglichkeit“¹⁸⁸ Irritation, da sich SXTN mit den aufgegriffenen Topoi selbst beleidigen.¹⁸⁹ „Die Sprecherposition ist demnach ausschlaggebend für die verletzenden Potenziale eines Sprechers und bietet eine Möglichkeit des Zurücksprechens und vielleicht auch einer Entschärfung sprachlicher Gewalt in diesem Zurücksprechen“.¹⁹⁰ Süß skizziert eine bestimmte Form des szeneeigenen Feminismus, in welchen sich SXTN auf Grundlage der vorangegangenen Ausführungen einordnen lässt:

„Hip-Hop-Feminismus geht demnach über die Kritik an einzelnen subkulturellen Praktiken, wie etwa an sexistischen Raptexten, hinaus. Vielmehr steht die Entwicklung eines feministischen Bewusstseins im Vordergrund, das es jungen Frauen (of color) erlaubt ihre eigene Rolle innerhalb der Hip-Hop-Kultur sowohl zu problematisieren als auch als Form von, zum Beispiel sexpositivem, *Empowerment* zu begreifen.“¹⁹¹

Vergleichbare Angriffe auf den männlichen Habitus im Deutsch-Rap untersucht der Soziologe Martin Reger in „Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps“¹⁹² am Beispiel der Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa. Gerade dass Schwesta Ewa in ihrer Musik Aspekte hegemonialer Männlichkeit übernimmt, somit eine legitime Sprechposition innerhalb der deutschen Gangs-

¹⁸⁷ SXTN, *Hass Frau*.

¹⁸⁸ Psutka/Grassel, *Porno-Rap*, S. 33.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Süß, *Hip-Hop-Feminismus*, [3]; vgl. hierzu auch: Jamila, *Can I Get a Witness?*, S. 392.

¹⁹² Reger, *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen*.

ta-Rap-Szene erlangt und sich Männern überordnet, führe dazu, dass sie in der Lage ist, die homo-soziale Männergemeinschaft besonders stark abwerten zu können.¹⁹³ Vergleicht man diesen Ansatz mit dem Handeln von SXTN, lässt sich eine ähnliche Interpretation anführen.

Wie fragil die hypermaskulinen Konstrukte innerhalb der Gangsta-Rap-Szene sind, lässt sich auch mit *Hengstin*¹⁹⁴ der Band Jennifer Rostock veranschaulichen, welche als Rock-Band der deutschen Rap-Szene fremd ist und keine legitime Sprechposition aufweist. Durch den Hip-Hop-Sound im benannten Song und den Rap der Frontfrau Jennifer Weist referiert die Band dennoch auf den deutschen Hip-Hop. Durch die Zeichnung eines gleichberechtigten Frauenbilds, welches sich der hegemonialen Männlichkeit nicht unterwirft, fühlte sich der Rapper Bass Sultan Hengzt so provoziert, dass er Jennifer Rostock einen Antwort-Track widmete, in dem das männlich-lyrische Ich das weiblich-lyrische Ich aus *Hengstin* mittels diverser Sexpraktiken zu seiner ‚Stute‘ degradiert.¹⁹⁵ Auch Kollegah und Farid Bang widmen Jennifer Rostock in ihrem skandalträchtigen Track *0815*¹⁹⁶ zwei Verse, in denen sie versuchen, sich Jennifer Rostock durch sexualisierte Gewalt unterzuordnen.

Diese Beispiele zeigen, wie instabil männliche Hegemonie innerhalb des Gangsta-Raps ist, und gleichzeitig, wie einfach es für Rapper:innen sein kann, diese erfolgreich anzugreifen. Wäre die hegemoniale Männlichkeit im Gangsta-Rap als hierarchisierende Ordnung wirklich unantastbar, wie es manche geschlechtertheoretischen Ansätze zum Hip-Hop auf Basis von Bourdieus Theorien postulieren und Frauen jegliche Reputation absprechen,¹⁹⁷ würden die Reaktionen auf SXTN, Schwesta Ewa oder Jennifer Rostock nicht so stark ausfallen und als ernstzunehmende Angriffe wahrgenommen werden.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 75f.

¹⁹⁴ Jennifer Rostock, *Hengstin*.

¹⁹⁵ Vgl. Behrendt, *PROVOKATION!*, S. 223.

¹⁹⁶ Farid Bang/Kollegah, *0815*.

¹⁹⁷ Vgl. Süß, „*Ich wär’ auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit*“, S. 25.

7 SCHLUSSDISKUSSION UND AUSBLICK

Zwingend ist den Ergebnissen und Hinweisen dieser Arbeit erneut hinzuzufügen, dass durch die Beschränkung auf geschlechtliche Darstellungen nur eine verkürzte Untersuchung von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen im Deutsch-Rap stattfinden konnte. Für eine intersektionelle Untersuchung des Forschungsgegenstandes ist die Berücksichtigung der Dimensionen *race* und Klasse vonnöten, hätte jedoch den Rahmen dieses Beitrags überschritten.

Vor dem Hintergrund der getätigten Ausführungen lässt sich Riggerts Argumentation, dass durch die reine Übernahme des männlichen Habitus von SXTN kein unabhängiger weiblicher Habitus für eine selbstbestimmte Sexualität von Frauen als Gegenentwurf konstruiert werde, als durchaus nachvollziehbar bewerten. Der vorgestellte Gegenentwurf queerfeministischer Strömungen, in der deutschen Rap-Szene einen Gegenpol zu den männlich-hegemonialen Topoi der Gangsta-Rap-Szene zu bilden, gelingt zwar im Kleinen, hat jedoch auf den kommerziellen Mainstream keinen Einfluss. Die teilweise gegenseitige Ignoranz beider Pole führt nicht zu einer Veränderung innerhalb des männlichen Habitus im deutschen Gangsta-Rap – zumindest so lange nicht, bis queerfeministische Strömungen im kommerziellen Mainstream größere Erfolge verbuchen können.

Im Vergleich zu Butlers sprachphilosophischem Ansatz zeigt sich die Schwäche von Leibnitz Argumentationskette. Leibnitz erkennt nicht, dass das von ihr angeführte *being bad*, nur weil es aktuell im szenedominierenden männlichen Habitus verortet werden kann, nicht auch Teil eines weiblichen Habitus werden beziehungsweise sein könnte. Mithilfe der subversiven Resignifizierung, welche mit dem szeneeintern bekannten *Signifying* gleichgesetzt werden kann, lässt sich durchaus eine Transformation hierarchischer Machtverhältnisse durch sprachliche Performanz erklären. Machtverhältnisse sowie Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen müssen nach Butler immer wieder neu aus-

gehandelt werden und sind genuin veränderbar, sodass Butlers Theorien als Indiz für ein Gelingen transformativ-feministischer Handlungen SXTNs gewertet werden können. Dies jedoch nur unter der Prämisse, dass

„die Inszenierung der weiblichen Parodie des *being bad* als authentisch geglaubt wird. Das heißt auch, daß Gegenentwürfe von HipHop-Produzentinnen im lebensweltlichen Kontext nicht zwangsläufig subversiv wirken, denn ihre transformierende Kraft bemisst sich an dem Gelingen der theatralen Darbietung [...]. Erst in dem gelungenen performativen Akt liegt die Chance der Bildung des ‚Subjekts Frau‘ auch im HipHop verborgen.“¹⁹⁸

Wie instabil die hegemoniale Männlichkeit unterdessen ist, zeigen die Reaktionen männlich geleseener Rapper auf die Musik von SXTN, Schwesta Ewa und Jennifer Rostock.

Auf zwei Schwachstellen des Ansatzes von Riggert konnte ebenfalls verwiesen werden. Riggert untersucht zwar populäre Tracks von SXTN, die ihre eigenen Thesen und Ergebnisse zur Musikvideoanalyse von *FTZN IM CLB* untermauern, lässt dabei jedoch Tracks außen vor, in denen SXTN ein expliziter antisexistischer und antimisogynen Wille attestiert werden kann. Da die besagten Tracks bereits Jahre vor Riggerts Aufsatz erschienen, lässt sich hier eine einseitige Betrachtung des Schaffens SXTNs erahnen. Darüber hinaus ignoriert Riggert die Rolle der Rezipierenden als aktiv ordnende Akteur:innen von Musik. Dieser Kritikpunkt kann jedoch nicht nur Riggert, sondern auch Butler vorgehalten werden, welche:r sich außerdem durch den sprach- und diskursphilosophischen Ansatz seiner:ihrer Theorie jeglicher Falsifizierbarkeit entzieht.¹⁹⁹

Nichtsdestotrotz zeichnet sich in den Untersuchungsergebnissen ein Dilemma ab, vor dem kritische Akteur:innen innerhalb der Gangsta-Rap-Szene stehen. Einerseits wird durch die Übernahme des männlichen Habitus hegemoni-

¹⁹⁸ Klein/Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 209.

¹⁹⁹ Vgl. Villa, *(De)Konstruktion und Diskurs-Genalogie*, S. 148.

ale Männlichkeit reproduziert und die Etablierung eines parallelen weiblichen Habitus bleibt aus. Andererseits kommt im besonderen Maße im Gangsta-Rap Authentizität eine große Rolle zu, um die eigene Sprechposition dauerhaft zu legitimieren. Dies gelingt am effektivsten durch die Übernahme des männlichen Habitus, wie beispielsweise durch Schwesta Ewa oder SXTN. SXTNs Versuch, mit diesem Dilemma umzugehen, lässt sich darin beschreiben, dass sie sich durch die Übernahme des männlichen Habitus eine legitime weibliche Sprechposition aneignen und hiervon ausgehend und diese als Werkzeug nutzend, explizit szeninterne Missstände benennen und sukzessiv subversive Resignifizierungen pejorativer Begriffe als Selbstermächtigung bezwecken. Aus rein theoretischer Sicht lässt sich abschließend hingegen nicht beurteilen, ob SXTNs Umgang mit diesem Dilemma als feministischer Erfolg eingeschätzt werden kann.

Jenseits theoretischer Ansätze wird die aktiv-konstruierende Bedeutung der Rezipierenden bislang nur von wenigen Autor:innen berücksichtigt. Um sich dem Forschungsgegenstand weiblicher (und queerer) Ermächtigungsstrategien in der Rap-Musik und deren Erfolg oder Scheitern innerhalb der männlich-strukturierten Gangsta-Rap-Szene weiter zu nähern, wären empirische Untersuchungen zum Einfluss subversiver Resignifizierung auf die Wirkung und Rezeption verschiedener Adressat:innengruppen wünschenswert: Wann nehmen Rezipierende subversive Strategien als Erfolg oder Scheitern wahr? Liegt der Grund für diese Wahrnehmung an Merkmalen der Musik oder an Eigenschaften der Rezipierenden?

KURZBIOGRAFIE MIGUEL MACHULLA

Miguel Machulla (er/ihm) studiert Biologie an der Ruhr-Universität Bochum und Musik an der Technischen Universität Dortmund (M.Ed.), wo er am Institut für Musik und Musikwissenschaft als wissenschaftliche Hilfskraft angestellt ist. Nach dem Masterstudium strebt er eine Promotion und Karriere in der systematischen Musikwissenschaft an. Seine Interessensgebiete umfassen größtenteils musiksoziologische Themen, wobei er sich vor allem für die Konstruktionen von Geschlecht, Sexualität und Klasse in populärer Musik interessiert. Aktuell arbeitet er an der Erweiterung seiner Kenntnisse zu empirischen Methoden in der Musikwissenschaft, um diese für die eigene künftige Forschung nutzbar zu machen. Für seine erste Publikation hat er sich für das StIMMe-Magazin entschieden, da die empathische, studentische Zusammenarbeit auf Augenhöhe einen niederschweligen Einstieg für die ersten Publikationen junger Wissenschaftler bietet.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Tonaufnahmen

4 4 Da Mess: *Mein Leben*, CD Chlodwig Musik 743215245728 (1997).

Bushido: *Vom Bordstein Bis Zur Skyline*, CD Aggro Berlin 4018939105655 (2003).

Farid Bang/Kollegah: *0815*, auf: Farid Bang/Kollegah: *Jung, brutal, gutausschend 3 (\$185 EP)*, CD Alpha Music Empire/Banger Musik/BMG 4050538336887 (2017), Nr. 2–4.

Jennifer Rostock: *Hengstin*, auf: Jennifer Rostock: *Genau in diesem Ton*, CD Four Music 889853702923 (2016), Nr. 6.

N.W.A.: *Straight Outta Compton*, CD Ruthless/Priority/EMI 049925710212 (1988).

Sido: *Mein Block (Radio)*, auf: Sido: *Mein Block*, CD Aggro Berlin 4018939106485 (2004), Nr. 1.

SXTN: *Ausziehen*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 7.

Dies.: *Deine Mutter*, auf: SXTN: *Asozialisierungsprogramm*, CD Spike Management 4050215180208 (2016), Nr. 1.

Dies.: *Die [F*tzen] sind wieder da*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 1.

Dies.: *Er will Sex*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 2.

Dies.: *Frischfleisch*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 9.

Dies.: *Hass Frau*, auf: SXTN: *Asozialisierungsprogramm*, CD Spike Management 4050215180208 (2016), Nr. 2.

Dies.: *Ständer*, auf: SXTN: *Leben am Limit*, CD JINX Music/Chapter One 4019593408588 (2017), Nr. 6.

Audiovisuelle Quellen

Hyperbole: „Dislike//SXTN“, veröff. am 23.12.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=PdHz3zaYX-dE>, letzter Zugriff: 09.08.2022.

SXTN: „SXTN – FTZN IM CLB (Official Video)“, veröff. am 20.07.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NH9Hrlyos80>, letzter Zugriff: 13.01.2023.

Sekundärliteratur

Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart: Reclam Verlag 1972.

Bayer, Klaus: „Rap-Texte“, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Sprache und Bild I* 51/1 (2004), S. 450–459.

Beaufaÿs, Sandra: „Habitus: Verkörperung des Sozialen – Verkörperung von Geschlecht“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung (= Geschlecht und Gesellschaft 65)*, hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 349–358.

Behrendt, Michael: *PROVOKATION! Songs, die für Zündstoff sorg(t)en*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2019.

Bohn, Cornelia/Hahn, Alois: „Pierre Bourdieu“, in: *Klassiker der Soziologie*, Bd. 2: *Von Talcott Parsons bis Pierre Bourdieu*, hrsg. von Dirk Kaesler, München: Beck 2000, S. 252–271.

Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, in: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, hrsg. von Irene Dölling/Beate Kraus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 153–217.

Braune, Penelope: „Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist“, in: *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur (= HipHop Studies)*, hrsg. von Heidi Süß, Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 67–87.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* (= Gender Studies 722), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Dies.: „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, hrsg. von Seyla Benhabib u. a., Frankfurt am Main: S. Fischer 1993, S. 122–132.

Dies.: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Connell, Raewyn/Messerschmidt, James W.: „Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept“, in: *Gender & Society* 19 (2005), S. 829–859.

Connell, Robert William: *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford: Stanford University Press 1987.

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin: „Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur“, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 37/3 (2013), S. 113–135.

Goßmann, Malte: „Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.“, in: *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (= Cultural Studies 43), hrsg. von Marc Dietrich/Martin Seeliger, Bielefeldt: transcript Verlag 2012, S. 85–107.

Goßmann, Malte/Seeliger, Martin: „Männliche Strategien im deutschsprachigen Gangsta-Rap im Umgang mit weiblichem Empowerment“, in: *Männlichkeit und Reproduktion. Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen*, hrsg. von Andreas Heilmann u. a., Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 291–307.

Güler Saied, Ayla: *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*, Bielefeldt: transcript Verlag 2012.

Jamila, Shani: „Can I Get a Witness? Testimony

from a Hip Hop Feminist“, in: *Colonize this! Young Women of Color on Today's Feminism*, hrsg. von Daisy Hernández/Bushra Rehman, New York: Seal Press 2002, S. 382–394.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2011.

Leibnitz, Kimiko: „Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop“, in: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, hrsg. von Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß, Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 157–169.

McRobbie, Angela: *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles, London: SAGE 2009.

Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden: Springer VS 2010.

Ders.: „Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (= Geschlecht & Gesellschaft 5), hrsg. von Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: Springer VS 2008, S. 420–427.

Ders.: „Strukturübungen. Peergroups, Risiko-handeln und die Aneignung des männlichen Geschlechtshabitus“, in: *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*, hrsg. von Vera King/Karin Flaake, Frankfurt am Main: Campus Verlag 2005, S. 309–323.

Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *The Feminism and Visual Culture Reader*, hrsg. von Amelia Jones, London, New York: Routledge 2003, S. 44–52.

Murray, Forman/Neal, Mark Anthony (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, London: Routledge 2004.

Müller, L. J.: *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*, Hamburg: Marta Press 2018.

- Pough, Gwendolyn D.: *Check It While I Wreck It. Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Boston, MA: Northeastern UP 2004.
- Psutka, Christine/Grassel, Marco: „Porno-Rap. Möglichkeiten sprachlich-subversiver Strategien der Umwertung verletzender Sprachhandlungen im deutschsprachigen Rap“, in: *Sprachreport* 37/4 (2018), S. 28–39.
- Reger, Martin: *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps* (= Soziologische Theorie und Organization Studies 2), Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2015.
- Reitsamer, Rosa: „Musikwissenschaften. Geschlechterforschung und zentrale Arbeitsgebiete“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (= Geschlecht und Gesellschaft 65), hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 601–608.
- Riggert, Mirja: „Weiblicher Phallizismus‘ im deutschen Hip Hop. SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats“, in: *Gender(ed) Thoughts 1* (2019), <https://doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-8>.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover: Wesleyan University Press 1994.
- Scholz, Sylka: „Männlichkeitsforschung: die Hegemonie des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘“, in: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (= Geschlecht und Gesellschaft 65), hrsg. von Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 419–428.
- Seeliger, Martin: *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte* (= HipHop Studies), Weinheim: Beltz Juventa 2021.
- Süß, Heidi: „HipHop. Wettkampf, Ethos und Körpersprache“, in: *Avenue – Zeitschrift für Wissenskultur* 6/2 (2018), S. 122–125.
- Dies.: „Ich wär‘ auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit‘. Die Ausdifferenzierung der Hip-Hop-Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit“, in: *Stilbildungen und Zugehörigkeit. Materialität und Medialität in Jugendszenen*, hrsg. von Tim Böder u. a., Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 23–44.
- Dies.: „Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68/9 (2018), S. 27–33.
- Szillus, Stephan: „UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss“, in: *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (= Cultural Studies 43), hrsg. von Marc Dietrich/Martin Seeliger, Bielefeldt: transcript Verlag 2012, S. 41–63.
- Şahin, Reyhan: *Yalla, Feminismus!*, Stuttgart: Tropen 42019.
- Toop, David: *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag 1992.
- Weller, Konrad: „Explizite Lyrik – „Porno-Rap“ aus jugendsexuologischer Perspektive“, in: *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen*, hrsg. von Michael Schetsche/Renate Berenike Schmidt, Wiesbaden: Springer VS 2010, S. 207–230.
- Weskott, Benedict: *Queerfeministischer Hiphop als selbstermächtigte Aneignung eines kulturellen Feldes. Qualitative Untersuchung dreier Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop*, Diss. Ruhr-Universität Bochum 2019.
- Williams, Justin A. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *35 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen: Hannibal 2015.
- Villa, Paula-Irene: „(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zur Position und Rezeption von Judith Butler“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (= Geschlecht & Gesellschaft 35), hrsg. von Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 22008, S. 146–158.

Internetquellen

Baum, Antonia: „Berliner Rapperinnen SXTN. Entfesselt, laut und unverschämt“, in: *FAZ.net* (12.03.2016), <https://www.faz.net/-gsd-8edon>, letzter Zugriff: 08.08.2022.

Finger, Julia: „Kitty Kat – Eine Katze fährt die Krallen aus“, in: *Berliner Morgenpost* (03.09.2009), <https://www.morgenpost.de/kultur/article104414213/Kitty-Kat-Eine-Katze-faehrt-die-Krallen-aus.html>, letzter Zugriff: 08.08.2022

Goßmann, Malte/Seeliger, Martin: „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“ Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap“, in: *Pop-Zeitschrift* (13.05.2013), <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/>, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Hutzler, David: „Frauen in der Hip-Hop-Welt. Protz, Gewalt, Frauenhass: Warum ausgerechnet Deuschrap hilft, Sexismus zu überwinden“, in: *Focus Online* (01.07.2020), https://www.focus.de/perspektiven/gesellschaft-gestalten/frauen-in-der-hip-hop-welt-protz-gewalt-frauenhass-warum-ausgerechnet-deuschrap-hilft-sexismus-zu-ueberwinden_id_12163807.html, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Lange, Nadine: „SXTN live in Berlin: ‚Stell dich nicht so an, denn ich bin hier der Mann‘“, in: *Der Tagesspiegel online* (30.10.2017), <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sxtn-live-in-berlin-stell-dich-nich-so-an-denn-ich-bin-hier-der-mann/20521818.html>, letzter Zugriff 06.08.2022.

Lorenz, Julia: „Berliner Rap-Duo SXTN: Auf die Kacke hauen“, in: *taz.de* (20.09.2016), <https://taz.de/Berliner-Rap-Duo-SXTN!/5342093/>, letzter Zugriff am 06.08.2022.

Rietzschel, Antonie: „Cro? „Den würde ich auch frühstücken, dieses Bürschlein“, in: *SZ.de* (18.06.2017), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/maennlichkeit-in-der-krise-cro-den-wuerde-ich-auch-frueh->

[stuecken-dieses-buerschlein-1.3547350](https://www.sueddeutsche.de/kultur/maennlichkeit-in-der-krise-cro-den-wuerde-ich-auch-frueh-stuecken-dieses-buerschlein-1.3547350), letzter Zugriff: 06.08.2022.

Sommer, Stefan: „Ausgestellt“, in: *SZ.de* (16.12.2016), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/pop-ausgestellt-1.3297985>, letzter Zugriff: 08.08.2022.

Weskott, Benedict: „Queerfeministische Positionierungsstrategien im deutschsprachigen Hiphop“, in: *Pop-Zeitschrift* (02.03.2020), <https://pop-zeitschrift.de/2020/03/02/queerfeministische-positionierungsstrategien-im-deutschsprachigen-hiphopautovon-benedict-weskott-autordatum2-3-2020-datum/>, letzter Zugriff: 06.08.2022.

Lexikonartikel und Glossareinträge

Jauk, Werner: „Hip Hop“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, 2002, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d195>.

Schmidt, Melanie: Art. „Performativität“, in: *Gender Glossar*, 2013, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-220882>

Süß, Heidi: Art. „Hip-Hop-Feminismus“, in: *Gender Glossar*, 2016, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-221253>.