



Deutschrap, du Hurensohn.

Eine kritische Auseinandersetzung mit Judith Butlers Theorie der subversiven Resignifizierung am Beispiel von Rap-Musik und Sexismus.

Name, Vorname: Pfeifer, Ulrike Marie

Studiengang: Master Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften; Germanistik

Fachsemester: 2

Lehrveranstaltung: Sprache und Gewalt

Semester der Prüfungsleistung: Sommersemester 2020

Dozent:in/Betreuer:in: Michaela Schnick

Art der Studienleistung: Hausarbeit

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Bestandsaufnahme	2
3 Theoretische Grundlagen.....	5
3.1 Sprache, Gewalt, Subjektivierung.....	5
3.2 Iterabilität und Resignifizierung	7
4 Analyse	9
4.1 Aneignung und Umdeutung.....	9
4.2 Enteignete Körperpraktiken.....	11
4.3 (Re)-Zitieren	13
4.4 Persiflage	14
5 Rekonstituierung oder Resignifizierung?	16
6 Fazit	18
7 Bibliografie	20

1 Einleitung

Im Sommer dieses Jahres analysierte der Spiegel knapp 30.000 Rap-Texte von insgesamt 437 Künstler:innen aus der nunmehr vierzigjährigen Deutschrapgeschichte hinsichtlich sexistischer und frauenverachtender Inhalte und gelangte dabei zu einer kaum überraschenden Erkenntnis: „Sexismus hat im Deutschrap Tradition“ (Rohwer 2020). In Übereinstimmung damit konstatiert die HipHop-Journalistin Visa Vie, der Sexismus innerhalb der Szene sei fast schon ein „fünftes Element¹ von HipHop“ (zitiert in Houmsi 2017).

Die Debatte ist also kein Novum, dennoch scheint es als habe sie – sicherlich auch im Zuge der #metoo-Bewegung und der damit verbundenen erhöhten Sensibilität für (Alltags-)Sexismus – erneut an Fahrt aufgenommen. So werden nicht nur Stimmen innerhalb der Szene laut (z. B. Şahin 2019, S. 79–101), die von sexistischen (Verbal-)Attacken, Übergriffen und Vergewaltigungen berichten. Durch einen patriarchalen und machistischen Korpsgeist, der nach wie vor in bestimmten Bereichen des Deutschrap vorherrscht, bleiben diese Stimmen indes zu oft ungehört. Auch die Frauenrechtsorganisation *Terres des femmes* macht unter dem Hashtag #unhatewomen auf die verbale Gewalt gegen Frauen aufmerksam, die bei den Songs äußerst erfolgreicher Deutschrapper wie GZUZ, Bushido oder Finch Asozial quasi zum Inventar gehört.

Die vorliegende Arbeit² widmet sich eben jenem Themenkomplex sexistischer Verbalgewalt im Deutschrap. Da die Verschränkung von Rap-Kultur mit Sexismus, Misogynie und patriarchalen Machtstrukturen jedoch bereits vielfach diskutiert und problematisiert wurde (z. B. Grimm 1998, S. 124–130; Jacob 1998; Lüdtke 2007; Bukop/Hüpper 2012; Süß 2018; Şahin 2019, S. 51–110), scheint eine weitere Analyse sexistischer Textzeilen und Musikvideos männlicher (Gangsta-)Rapper wenig konstruktiv. Stattdessen will diese Arbeit Auseinandersetzungen weiblicher HipHop-Künstler:innen mit den sexistischen Strukturen im Deutschrap ins Zentrum stellen. Eine, wenn auch nur holzschnittartige, Darstellung des Problemfeldes Sexismus, Rap und Männlichkeit wird kontextualisierend vorangestellt. Die Rapperinnen, deren

¹ Visa Vie bezieht sich damit auf die vier Elemente, die der HipHop-Kultur zugerechnet werden: DJing, MCing, Breakdancing und Graffiti-Writing (vgl. Süß 2018, Anm. 3).

² Der Titel der Arbeit ist eng an eine Kapitelüberschrift in Şahins Buch *Yalla Feminismus!* angelehnt, in der es heißt: „Hip-Hop, du Hurensohn (aber damit meine ich nicht deine Mutter!)“ (2019, S. 51). Im dazugehörigen Kapitel setzt sich Şahin, die als Rapperin unter dem Alias Lady Bitch Ray bekannt ist und deren Kunst einen der Untersuchungsgegenstände der vorliegenden Arbeit bildet, mit sexistischen Strukturen innerhalb der Rapszene auseinander.

Texte und Performances für diese Untersuchung in den Fokus gerückt werden, sind die Sprachwissenschaftlerin und Pornorapperin Lady Bitch Ray, die vor allem in den 2000ern aktiv war und wegen ihrer Freizügigkeit und vulgärsprachlichen und pornografischen Texte polarisierte, sowie das mittlerweile nicht mehr aktive Duo SXTN, bestehend aus den Rapperinnen Juju und Nura.

Die theoretische Ausgangsposition und den Rahmen der Untersuchung stellt die, im 3. Kapitel erfolgende, Auseinandersetzung mit *Haß³ spricht*, Judith Butlers (2013) politischem und sprachphilosophischem Beitrag zur Debatte um *hate speech*, dar. So soll in einem ersten Schritt rekonstruiert werden, welche grundlegenden Bedingungen die potenziell verletzende Wirkung von Worten ermöglichen und wie wir als Menschen und soziale Wesen in unauflösbarer Verstrickung mit dem Netz der Sprache verwoben sind. Anschließend soll sich mit den Konzepten von *Iterabilität* und *Resignifizierung* vertraut gemacht werden, die Butler für eine Strategie des subversiven Gegen-Sprechens versucht fruchtbar zu machen. Diese Konzepte zeigen Orte innerhalb der Sprache auf, an denen sich den Adressat:innen von *hate speech* Handlungsspielräume eröffnen. Im 4. Kapitel soll untersucht werden, in welcher Form die von Butler verfochtenen widerständigen Praktiken in den Texten und im Auftreten der oben genannten Rapperinnen in Erscheinung treten.

Die Ergebnisse der Untersuchung sollen schließlich Anlass für eine kritische Diskussion des von Butler vorgeschlagenen Umgangs mit *hate speech* geben. Dabei soll die Frage aufgeworfen werden, ob sich wiederholendes, resignifizierendes Sprechhandeln womöglich in einem „sprachlichen Solipsismus“ (Villa 2006, S. 157) verfängt, der patriarchale Machtlogiken reproduziert, anstatt sie zu überwinden, oder ob ihm ein greifbares emanzipatorisches Potenzial inhärent ist.

2 Bestandsaufnahme

Bevor das Problemfeld Rap-Musik und Sexismus abgesteckt werden kann, ist es sinnvoll, den Begriff *Sexismus*, der als Schlagwort im feministischen und gesellschaftspolitischen Diskurs fest verankert ist, definitorisch zu schärfen. Im *Gender Glossar* heißt es dazu:

³ Zitate werden der neuen Rechtschreibung nicht angepasst.

Sexismus bezeichnet jede Form der Diskriminierung von Menschen aufgrund ihres zugeschriebenen Geschlechts sowie die diesem Phänomen zugrunde liegende Geschlechterrollen festschreibende und hierarchisierende Ideologie (Thiele 2013).

Die Machtlogik männlicher Dominanz und weiblicher Subordination ist für Sexismus somit sowohl konstitutiv als auch reproduktiv. Darüber hinaus „[bezieht] er sich auf gesellschaftlich erwartete geschlechtsspezifische Verhaltensmuster (Geschlechterstereotype)“ (Thiele 2013) und ist, aufgrund seiner kulturellen Bedingtheit, in Form und Ausprägung fluide. Seit den 1990er Jahren wird in *traditionellen* bzw. *offenen* und *modern*en bzw. *verdeckten* Sexismus unterschieden, wobei letzterer vor allem darin besteht, die Notwendigkeit feministischer Interventionen und Politiken zu verleugnen. Neben der eindeutigen und klar erkennbaren Abwertung von Frauen, „[kann] eine positive Bewertung von Frauen ebenfalls sexistisch sein, wenn sie der Aufrechterhaltung der patriarchalen Gesellschaftsstruktur und Rechtfertigung offener Diskriminierung von Frauen dient“ (Thiele 2013).

Sexismus und sexistischer Sprachgebrauch können sich also äußerst divers kleiden und sind nicht immer auf den ersten Blick klar erkennbar. Auf die sexistischen Sprachcodes, derer sich im Deutschrapp bedient wird, trifft die Aussage jedoch nur bedingt zu. Die sprachliche Herabsetzung von Frauen erfolgt hier häufig auf extrem sexualisierte und aggressive Weise, denn „[g]erade im Rap verschmelzen oft sexuelle und Gewaltmetaphern zum Ausdruck männlicher Macht“ (Lüdtke 2007, S. 186). So führt die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien in einer umfangreichen Untersuchung zu HipHop-Musik einen langen Katalog problematischer Inhalte an: Nicht nur seien die Texte der Rapper:innen pornografisch, sondern sie erniedrigten Frauen, denen „lediglich die Rolle eines jederzeit sexuell verfügbaren, auswechselbaren Objekts zugeordnet“ (Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 18) werde. Diese, so vermittelten die Texte, „seien bloße sexuelle Reizobjekte und Wegwerfware für den Mann“ und „werden mit verächtlichen Begriffen wie ‚Nutten‘ oder ‚Huren‘ bezeichnet“ (Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 18). So suggerieren die Texte, „dass zwischen Mann und Frau durchgängig ein Subordinationsverhältnis bestünde und dass die Frau bar jeder Entscheidungsgewalt der Willkür und den Befehlen des Mannes ausgeliefert sei“ (Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 18). Sexualisierte Gewalt sei ebenfalls häufig ein Thema, denn die Rapper beharrten in den Texten auf ihrem angeblichen Recht „ihre sexuellen Wünsche auch mit Gewalt durchzusetzen“ (Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 19). Dass die Texte „in extremem Maß die Würde der Frau [verletzen]“ (Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 18) und die verbalen Gewaltexzesse

zu Verrohung und Empathielosigkeit führen können, ist, nach Einschätzung der BpJM, nicht von der Hand zu weisen (vgl. Carus/Hannak-Mayer/Staufer 2016, S. 20).

Jedoch zeigt sich Frauenverachtung nicht immer auf eine derart drastische und offensichtliche Weise. Klein und Friedrich betonen, dass „[d]as Subjekt Frau“ im Hip-Hop entlang eines „Spektrum[s] männlich produzierter Weiblichkeitsbilder“ (2003, S. 206) konstituiert wird. Dieses Spektrum meint dabei aber vor allem die Dichotomie von *Heiliger und Hure* (vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 207). So lautet es in Bushidos Song *Gibt es dich*:

*Ich weiß du glaubst mir die Geschichte nicht / Ich such dich schon mein
Leben lang / Sag gibt es dich? / Eine bei der ich stolz sagen kann /
Sie ist schwanger / Bei der ich sagen kann / Ich bin mit ihr zufrieden,
Mama / Ich fühl mich gut bei ihr / Und spüre die Geborgenheit /
Und mich nicht fragen muss / Mit wem sie es am Morgen treibt /
[...] Es war ein Fehler diese Frau zu suchen / Diesen Engel unter 1000
Huren (2007)*

Hier wird eine stereotype Geschlechterrolle festgeschrieben, die definiert welches weibliche Verhalten aus Sicht des Mannes akzeptabel und wünschenswert ist und selbstbestimmte weibliche Sexualität oder Freigiebigkeit sanktioniert und stigmatisiert. Letztlich geht es also – typisch für patriarchale Strukturen – darum, weibliche Sexualität zu beherrschen und zu kontrollieren.

Interessant ist darüber hinaus das Verhältnis zwischen *Gender* und *race* innerhalb der Rap-Szene. Was Grimm (1998) in Bezug auf die afroamerikanische HipHop-Kultur konstatiert, lässt sich auch auf die Deutschrap- bzw. Gangsta-Rap-Szene übertragen: Mit Rassismus und der eigenen migrantischen Identität wird sich häufig intensiv und bewusst auseinandergesetzt, so etwa in den Texten des Rappers Haftbefehl. Dies führt jedoch allzu oft dazu, dass Themen wie Gender oder Sexismus eher stiefmütterlich behandelt werden. Geschlechterrollen innerhalb der Szene bleiben dem Konservatismus verhaftet, was zur Perpetuierung patriarchaler Strukturen und Sexismen führt. Gleichzeitig aber fungiert die Zurschaustellung einer übersteigerten und nicht selten gewaltvollen Männlichkeit als Provokation und Abgrenzung von der weißen privilegierten Mehrheitsgesellschaft (vgl. hierzu Grimm 1998, S. 124–126; Süß 2018). Auch wenn ein bestimmter sozio-ökonomischer Status sexistisches Sprechen und Handeln keinesfalls legitimieren oder entschuldigen darf, sollte eine Kritik an Gangsta-Rap dies im Hinterkopf behalten, um nicht in plumpe rassistische oder klas-

sistische Argumentationsmuster zu verfallen. Wie eine kreative und zudem ermächtigende Kritik durch Betroffene selbst erfolgen kann, soll eine Auseinandersetzung mit Butlers Position skizzieren.

3 Theoretische Grundlagen

In diesem Kapitel soll näher auf Judith Butlers Theorie des Zusammenhanges zwischen Sprache, Subjektivierung und Gewalt eingegangen werden, um die Frage zu klären, wie und warum wir durch das Sprechen anderer verwundbar sind. Daran anschließend sollen Butlers subversive Ansätze für widerständiges Gegen-Sprechen näher beleuchtet werden.

3.1 Sprache, Gewalt, Subjektivierung

Als „sprachliche Wesen“ (Butler 2013, S. 9) sind wir existenziell abhängig von Sprache, denn „eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers [wird] erst dadurch möglich, daß er sprachlich angerufen wird“ (Butler 2013, S. 15). Ohne die Anrufung durch Andere können wir nicht sein und wir bedürfen ihrer Wiederholung und permanenten Bestätigung (vgl. Krämer 2007, S. 40). Diese Tatsache bedingt gleichermaßen, dass wir durch Sprache verwundbar sind, da „das Subjektsein des Einzelnen überhaupt erst durch die Sprache hervorgebracht wird und folgerichtig durch sie auch beschädigt, negiert und zerstört werden kann“ (Krämer 2007, S. 41).

Die Anrede durch jemand anderen, die einen Körper in soziale Existenz ruft, ist dabei niemals ‚neutral‘, sondern verortet ein Subjekt innerhalb (oder auch außerhalb) der sozialen Matrix an einer bestimmten Position: „Die Anrede selbst konstituiert das Subjekt innerhalb des möglichen Kreislaufs der Anerkennung oder umgekehrt, außerhalb dieses Kreislaufs, in der Verworfenheit“ (Butler 2013, S. 15). Entsprechend dieser Topografie wird *hate speech* von Butler als ein Sprechakt definiert, der „das Subjekt in einer untergeordneten Position hervorbringt“ (Butler 2013, S. 48).

Villa beschreibt die durch Anrufung konstituierten Subjekte als „bewohnbare Zonen in der Sprache“ (2006, S. 154) und betont, dass diese sprachlichen Identitätskategorien nicht „mit konkreten Individuen“ (2006, S. 154) gleichsetzbar sind. Auch in diesem Sinne können Subjektivierungsprozesse – und sprachliche Anrufungen sind, wie eben gezeigt wurde, genau dies – gewaltförmig wirken, ohne explizit invektiven

Charakter zu besitzen (vgl. Villa 2011, S. 55 f.). Die Zu- bzw. Festschreibung einer bestimmten Identität durch die *Interpellation*⁴, die uns erst zu sozial intelligiblen Wesen macht, ist gleichursprünglich mit „der Unsichtbarmachung und Verwerfung anderer Möglichkeiten“ (Villa 2011, S. 55) und kommt einer „totalisierenden Identitätsreduktion“ (Butler 2015, S. 92) nahe, wenn der Name eine „gesellschaftliche Kategorie“ (Butler 2015, S. 92) ist.

In Bezug auf *hate speech* lässt sich das verletzende Potenzial von Worten aus einer weiteren Gegebenheit herleiten, nämlich „der geschichtlichen Sedimentierung von aggressiven Sprechpraktiken“ (Krämer 2007, S. 40). Demnach ist eine Äußerung gerade auch deswegen verletzend, weil ihr Ursprung nicht allein auf denjenigen oder diejenige Sprecher:in zurückgeht, der sie in einem konkreten Moment äußert, sondern dadurch, dass sie aufgrund ihres „Zitatcharakter[s] [...] Kontexte von Hass und Verletzung aktualisiert“ (Butler 2013, S. 50). So wird in sexistischem Sprechen die, in der Geschichte eingeschriebene, Unterdrückung von Frauen wiederholt und fortgeschrieben, weswegen die Äußerung gewissermaßen als mehrstimmig beschrieben werden kann.

In *Haß spricht* verbindet Butler Althusser's Theorie der *Interpellation* mit Austins Theorie performativer Äußerungen (1972), obschon diese recht konträre Aussagen über das Verhältnis von Subjekt und Sprechen treffen, denn „[nach] Austin geht das sprechende Subjekt dem Sprechen voraus, während nach Althusser umgekehrt der Sprechakt dem Subjekt vorausgeht, das er zur sprachlichen Existenz bringt“ (Butler 2013, S. 44 f.). Damit scheinen Anrufung, Subjektivation und Sprache in einer zirkelschlussartigen Konstellation zueinander zu stehen. Durch die Anrufung wird ein Subjekt ins Leben gerufen, das selbst wiederum (performativ) handeln kann. Oder anders ausgedrückt: „Die Handlungsfähigkeit eines Subjekts erscheint als Wirkung seiner Unterordnung“ (Butler 2015, S. 19).

Hate speech kann also – und das gilt es hier festzuhalten – einen gegenteiligen, durch die verletzende Anrede nicht intendierten Effekt bewirken und ein Subjekt ins Leben rufen, das sich, mittels Sprache, seiner Herabsetzung entgegenstellt oder sie sogar invertiert (vgl. Butler 2013, S. 10).

⁴ Für eine ausführliche Darstellung des Konzeptes der *Interpellation* siehe Althusser (2016), S. 84-89.

3.2 Iterabilität und Resignifizierung

Butler stellt sich, wie eben aufgezeigt wurde, gegen die Annahme, dass ein beleidigender Sprechakt zwangsläufig die intendierte Wirkung, sprich die Verletzung, nach sich zieht, sondern insistiert, dass er von seinem ursprünglichen Kontext ablösbar ist (vgl. Butler 2013, S. 29).

Ihre Theorie der Subversion stützt sich auf die iterative Struktur von Sprache und folgt damit Derridas (1999) Austin-Lektüre. In dem Essay *Signatur. Ereignis. Kontext.* verdeutlicht dieser, dass Schrift, um Schrift zu sein, auch in Abwesenheit von Empfänger, Sender, Signifikat und Referenten funktionieren muss, das heißt, dass sie keines bestimmten Kontextes bedarf (vgl. Rolf 2009, S. 141). Damit wird sie wiederholbar – „iterierbar“ – und Derrida ergänzt, dass sich im Konzept der Iterierbarkeit, das er zum Strukturmerkmal von Schrift erhebt, „die Wiederholung mit der Andersartigkeit verbindet“ (Derrida 1999, S. 333). Auf Grundlage dieser Erkenntnis und in Hinwendung zu Austins theoretischer Fundierung der Sprechakttheorie konstatiert Derrida im Folgenden, dass die iterative, zitatformige Struktur der Schrift auch performativen Äußerungen zu eigen sei und gewissermaßen die Bedingung ihrer Möglichkeit bzw. ihres Gelingens darstelle (vgl. Derrida 1999, S. 346). In der Weise wie nun die, aus der Iterabilität resultierende, „wesentliche Führungslosigkeit“ (Derrida 1999, S. 334) der Schrift bedingt, dass ein jedes „schriftliches Zeichen die Kraft eines Bruches mit seinem Kontext [enthält]“ (Derrida 1999, S. 335), können, und darauf beharrt Butler, auch performative Äußerungen durch Wiederholung mit früheren Kontexten brechen und resignifiziert werden (vgl. Butler 2013, S. 230).

In Anlehnung an Derridas Konzept der Iterierbarkeit geht sie davon aus, dass „die ständige Wiederholung von Zeichen [...] zwangsläufig mit Verschiebungen einhergeht“ (Müller 2009, S. 41) und diese wiederum das Potenzial berge, Machtstrukturen zu subvertieren. Sie nimmt an, dass verletzende Äußerungen reinszeniert und resignifiziert werden können und dass durch diese Strategien widerständiges Gegen Sprechen möglich ist (vgl. Butler 2013, S. 28). Anstatt beleidigende Wörter also mit einem Tabu zu belegen, durch das eine widerständige „Fehlaneignung“ (Butler 2013, S. 240) und Umarbeitung der Begriffe verunmöglicht wird, müsse angestrebt werden, Wörter ihrer Verletzungsmacht zu berauben und sie affirmativ zu rekontextualisieren (vgl. Butler 2013, S. 31).

Die Voraussetzung dafür ist der „Spalt [...], der sich zwischen dem ursprünglichen Kontext bzw. der ursprünglichen Intention einer Äußerung einerseits und den Effekten andererseits auftut, die die Äußerung hervorruft“ (Butler 2013, S. 30). Die Illokution, also das, was mit einer Äußerung getan wird wie jemanden beleidigen, und die Perlokution, also die Reaktion auf die Äußerung, wie etwa, dass sich der oder die Adressat:in tatsächlich erniedrigt oder entmachtet fühlt und es damit (vorläufig) auch ist, fallen demnach weder zusammen noch folgen sie notwendigerweise aufeinander. So konstatiert Butler, dass die „Auflösung des Bandes zwischen Akt und Verletzung [...] die Möglichkeit eines Gegen-Sprechens, eine Art von Zurück-Sprechen [eröffnet]“ (Butler 2013, S. 30). Diese „potentielle Offenheit des perlokutionären Sprechaktes“ (Schütt 2015, S. 126), welche an die, von Derrida diagnostizierte, Führungslosigkeit der Schrift denken lässt, ermöglicht Butlers subversive Taktik des Gegen-Sprechens. Eine rekontextualisierende und resignifizierende Verwendungsweise von *hate speech* macht nur vor diesem Hintergrund überhaupt Sinn, betont sie (vgl. Butler 2013, S. 68).

Diese ist insofern wichtig, als der Ruf nach staatlicher, juristischer Intervention einerseits die strukturelle Dimension diskriminierenden Sprechens verschleiert, indem ein einzelnes Subjekt als Urheber:in verletzenden Sprechens konstruiert wird (vgl. hierzu auch Hornscheidt 2013, S. 31) und der *hate speech* andererseits eine überhöhte Wirkmacht beigemessen werde (vgl. Butler 2013, S. 127 f.). Konzeptionen, die davon ausgingen, dass *hate speech* immer zum Verstummen des Opfers, zu einer voraussagbaren und unwiderruflichen Subjektconstitution und mithin zu einer Rekonsoolidierung von Herrschaftsverhältnissen führe, negieren die Option des Gegen-Sprechens und stärken so ihre „totalisierenden Effekte“ (Butler 2013, S. 36). Genauso wie Sprechakte verunglücken können, wie Austin (1972) anhand einer Vielzahl von Beispielen vorführt, kann auch die herabwürdigende Rede missglücken. Diese „Möglichkeit ihres Scheiterns“ setzt Butler „als Bedingung einer kritischen Antwort“ (2013, S. 36).

Die „Verdoppelung des verletzenden Sprechens“ (Butler 2013, S. 28), wie sie unter anderem in parodistischen oder satirischen Kontexten vorkommt, kann durchaus emanzipative Funktionen erfüllen und als Quelle eines kreativen Umgangs mit herabwürdigender Rede dienen. „Ist also eine Wiederholung denkbar“, fragt Butler, „die den Sprechakt von den ihn stützenden Konventionen ablösen kann und damit seine verletzende Wirksamkeit eher in Verwirrung bringt als konsolidiert?“ (2013, S. 38). Die Analyse der Texte und Musikvideos der oben vorgestellten Rapperinnen versucht,

im folgenden Kapitel Material zu liefern, um mögliche Antworten auf diese Frage zu finden.

4 Analyse

Nach der Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen und Textmaterial wurden vier Analysekatoren aufgestellt, die einerseits die herausgearbeiteten Strategien benennen und beschreiben und andererseits die Untersuchung sinnvoll gliedern sollen. Als erste ist hier die Aneignung und Umdeutung von negativ konnotierten Fremdbezeichnungen zu nennen, die Adaptation eines bestimmten, im *Rapgame*⁵ vorherrschenden männlichen Habitus⁶, stellt die zweite dar. Die dritte widmet sich dem (Re-)Zitieren und die vierte und letzte beschreibt die Praxis der Persiflage. Dazu muss angemerkt werden, dass die gezogenen Kategoriengrenzen vor allem auch analytischen Zwecken dienen. In der Auseinandersetzung mit dem empirischen Material wurde deutlich, dass eine scharfe Konturierung wie sie hier suggeriert wird zu einem bestimmten Grad artifiziell ist.

4.1 Aneignung und Umdeutung

Als einer der im HipHop gängigsten abwertenden Begriffe für Frauen kann das Wort *Bitch* gelten, für das weibliche Aggressivität und Promiskuität kennzeichnend sind (vgl. Leibnitz 2007, S. 160). Dabei ringen bereits seit den 1990er Jahren männliche und weibliche Rapper:innen um die Deutungshoheit über den Begriff, sodass die *Bitch* bisweilen ein durchaus „ambivalentes Weiblichkeitskonzept“ (Leibnitz 2007) darstellt. In der deutschsprachigen HipHop-Szene tritt die Rapperin Lady Bitch Ray offensiv für eine positive Neubesetzung des Begriffs ein. Im Song *Ich bin 'ne Bitch* entkräftigt sie die herabwürdigende Wirkung des Wortes *Bitch*, indem sie auf die diffamierende Benennungspraxis antwortet: „*du meinst, dass du mich disst, nennst du Ficker mich Bitch? / Junge die Wahrheit ist / Ich bin 'ne Bitch! / Bitch ist für mich ein Trend, für mich ein Kompliment*“ (2007a).

⁵ Szenespezifisches Wort für die Rap-Szene (vgl. Şahin 2019, S. 13)

⁶ Der Begriff wird hier in Anlehnung an Pierre Bourdieus Habituskonzept verwendet, ohne dabei einen körpertheoretischen Zugriff im Sinne Butlers blockieren zu wollen. Wie ein Brückenschlag zwischen Butler und Bourdieus Körperkonzeptionen gelingen kann, ist im Rahmen dieser Arbeit freilich nicht darstellbar. An dieser Stelle sei lediglich auf Govrin (2012) verwiesen.

Analog dazu erläutert Reyhan Şahin (2019), wie die Rapperin mit bürgerlichem Namen heißt, in ihrem Buch *Yalla Feminismus!* vier Ebenen, auf denen die Selbstbezeichnung als *Bitch* selbstermächtigend wirken kann. Diese seien (1) Entsemantisierung, (2) Schmerzlinderung, (3) Verbaler Aggressionsabbau und (4) Widerstand (vgl. Şahin 2019, S. 132). Damit folgt sie Butler, die ausführt:

Wenn man den Namen, den man erhält, aufgreift, tut man mehr als sich nur einer vorgängigen Autorität unterzuordnen, denn der Name hat sich vom vorgängigen Kontext bereits gelöst und ist in das Projekt der Selbstdefinition eingegangen. Das Wort, das verwundet, wird in der neuen Anwendung, die sein früheres Wirkungsgebiet zerstört, zum Instrument des Widerstands (2013, S. 254).

In dem eben erwähnten Song verdeutlicht Lady Bitch Ray, welche Eigenschaften eine *Bitch* auszeichnen. Der Formel „*Bitch ist...*“ (2007a) folgen jeweils verschiedene Attribute, zu denen unter anderem weibliches Durchsetzungsvermögen und Stärke gehören („*Eine geile Schlampe mit Pussy-Power*“, „*Zu kämpfen mit den Waffen einer Bitch*“ (2007a)), die eigene Sexualität selbstbestimmt und selbstbewusst auszuleben („*Zu ficken ohne einen Fick zu geben*“, „*Wenn ich dich reite so lange bis ich komm*“, „*Ein Leben von Affäre zu Affäre*“ (2007a)) und für diese Selbstbestimmtheit auch in anderen Lebensbereichen und entgegen widriger Umstände einzustehen, um Autonomie und Authentizität zu wahren („*Ich mach immer das was ich will*“, „*Ich tue was ich will und ich bleibe wie ich bin*“, „*Es ist mir egal ob die Welt mich versteht / Es hält mich nichts auf, ich gehe weiter meinen Weg*“ (2007a)). Berufliche Karriere und finanzielle Unabhängigkeit („*Business zu machen mit Film und Musik / Ich kauf' mir meine eigene Modeboutique*“ (2007a)) sind für eine *Bitch* ebenso konstitutiv wie hegemonialer Männlichkeit, Machismus und Patriarchat konsequent entgegenzutreten („*Alle Hurensöhne an die Mauer!*“, „*Einen Macho wie ein Köter kastrieren*“, „*Seinem Vater nicht alles zu glauben*“ (2007a)).

Anzumerken sei an dieser Stelle jedoch, dass die Bezeichnung *Bitch* von der Rapperin durchaus auch in ihrer negativen Konnotation verwendet wird, wie Bukop und Hüpper in Bezug auf den Song *Ich hasse dich* (2007b) herausarbeiten (vgl. 2012, S. 176 f.). Diese inkohärente Umdeutungspraxis dürfte zu einiger Konfusion führen, weshalb fraglich bleibt, inwiefern es Lady Bitch Ray gelingt, die „patriarchalisch-männliche Kategorisierungsmacht“ (Leibnitz 2007, S. 164) zu unterminieren.

Auch das HipHop-Duo SXTN greift auf die Ent- beziehungsweise Neusemantisierung sexistischer Sprachcodes zurück. So rappen sie im Song *FTZN IM CLB* über sich und ihre *Fotzen* (2016a) und inszenieren sich dabei im Modus einer „aggressiven

Schwesternschaft“ (Riggert 2019, S. 8). Der Begriff *Fotze* kennzeichnet dabei die Zugehörigkeit zu einer draufgängerischen, pöbelnden und exzessiv feiernden ‚Girl-Gang‘ und wird auch in Bezug auf andere Frauen in positiver Konnotation benutzt („*sie [die Barfotze] ist voll am Start*“ (2016a)). Im Gegensatz zum *Bitch*-Konzept, das von Lady Bitch Ray proklamiert wird, gelten Karriere und die eigene finanzielle Sicherheit jedoch nicht als erstrebenswert („*Scheiß auf die Arbeit, scheiß auf dein ‘n Chef / Wir gehen feiern, brauchen kein Cash / Gib mir ‘ne Kippe, gib mir dein Bier / Die Nacht ist jung, denn es ist grad mal um vier*“ (2016a)). Autonomie entsteht vielmehr aus der Verschwisterung mit den anderen Frauen und daraus, sich nicht von Geld abhängig zu machen, sondern sich verfügbar zu machen was frau will (vgl. Riggert 2019, S. 7).

Während die ostentativ inszenierte weibliche Identität für das Selbstverständnis der *Bitch* von zentraler Bedeutung ist, changiert das Bild der *Fotze* in FTZN IM CLB zwischen stereotyp männlichem und weiblichem Gebaren und bewirkt so, dass „phallogozentrische⁷ Weiblichkeitsbilder dekonstruiert werden“ (Riggert 2019, S. 3). Inwiefern diese Strategie – die Aneignung eines männlich konnotierten Habitus – subversiv gelesen werden kann, soll im folgenden Unterkapitel beleuchtet werden.

4.2 Enteignete Körperpraktiken

Das zentrale Thema des Songs ist das hemmungslose Feiern, das von den Protagonistinnen bis zum Exzess betrieben wird. Dabei übernehmen Juju und Nura „männliche Performancekodizes aus dem Hip Hop“ (Riggert 2019, S. 9), etwa den ungehemmten Alkohol- und Drogenkonsum („*Einen reindübeln, weil im Club ist zu teuer / Freitag ist High-Tag, gib mal Feuer*“, „*Jetzt erstmal zum Späti, dann saufen wir Bier / Die Straßen sind voll genauso wie wir*“, „*Ich steh‘ an der Bar todesbesoffen*“ (2016a)), verbale und physische Aggressivität („*Im Bus werden Jungs ohne Grund vermöbelt / was pöbeln, du Hund? Deine Mutter pöbelt*“ (2016a)), die „genderspezifisch eher männlichen Sprechhandlungen“ (Bukop/Hüpper 2012, S. 163) des Boastens („*SXTN – deine neue Droge der Woche* (2016a)) und Dissens („*Ihr seid Opfer, deshalb kokst ihr auch so viel / Du wirst langsam wieder hässlich, also hol‘ ick noch ‘n*

⁷ Riggert (2019) bezieht sich hier auf den von Derrida geprägten Begriff des *Phallogozentrismus*, eines Kompositums aus *Phallogozentrismus* und *Logozentrismus* (vgl. S. 3).

Bier“ (2016a)) oder auf der visuellen Ebene durch die „Nachahmung von Masturbationsgesten an phallischen Objekten“ (Riggert 2019, S. 10) eine männlich konnotierte Sexualgestik [0:13; 0:43].

Stereotyp weibliches Verhalten wie etwa das Auftragen von Make-up wird, indem es in vulgärsprachlichen Ausdrücken beschrieben wird, im Moment der Äußerung zugleich konterkariert („*Make-Up raufklatschen bis die Fresse glitzert*“ (2016a)). Analog dazu traversiert die Komposition der visuellen Elemente jegliche Bemühungen, die Rapperinnen an einem der Pole dichotomer Identitätskategorien wie *Heilige/Hure*, männlich/weiblich oder Objekt/Subjekt zu fixieren (vgl. Riggert 2019, S. 8 f.). Laszive Posen [02:08; 02:48] wechseln sich mit Aufnahmen ab, welche die Frauen blutend und mit ausgeschlagenem Zahn [02:50], offensichtlich betrunken [0:30] oder mit aufgeschminktem Bart [0:40] porträtieren. Einerseits drückt sich darin die Verweigerung der sexuellen Objektifizierung durch den *male gaze* aus (vgl. Riggert 2019, S. 8), die zusätzlich verbalisiert wird, wenn auf die männlich intonierte Re-Zitation eines Flirtversuchs („*Sag mal kennen wir uns nicht?*“ (2016a)) geantwortet wird: „*Du willst ihn über drei Ecken reinstecken? / Nein, lass mal sein, wir sind high, ey*“ (2016a).

Andererseits – und hier sei an Kapitel 2 erinnert, in dem es heißt, Sexismus sei eine „Geschlechterrollen festschreibende [...] Ideologie“, die Frauen* (aber auch Männern*) bestimmte geschlechtsspezifische Verhaltensweisen oktroyiere – können die von Juju und Nura eingesetzten Körperpraktiken als gegen die normierenden Zwänge eines cis-normativen Sexismus gelesen werden.

Wie Govrin treffend hypothetisiert „[bleibt] die körperliche Normierung bzw. Habitualisierung stets unvollständig und unabgeschlossen und [kann] folglich auch destabilisiert und umgearbeitet werden“ (2012, S. 134). In gleicher Weise wie der resignifizierende Gebrauch von Sprache mit Kontexten brechen kann, stellt auch der Körper, in dem sich sprachliche Anrufungen materialisieren, einen Ort potenzieller Bedeutungsverschiebung dar (vgl. Govrin 2019, S. 135). Die enge Beziehung, die Butler zwischen Körper und Sprache postuliert und die auf der Negation einer prädiskursiven Materialität von Körper und Geschlecht gründet – denn Körper werden erst performativ durch die sich „ständig wiederholende Macht des Diskurses [...], welche sie

reguliert und restringiert“ (Butler 2017, S. 22), hervorgebracht⁸ – wird hier einmal mehr deutlich.

4.3 (Re)-Zitieren

Ihr kompetitiver und konfrontativer Charakter ist kennzeichnend für die Kultur des HipHop. Entsprechend bilden ritualisierte Beschimpfungen ein Kernelement des verbalen Wettstreits um Status und Anerkennung (vgl. Deppermann/Riecke 2011, S. 157). So ist es zunächst nicht verwunderlich, dass bestimmte Topoi in zitatformiger Weise immer wieder aktualisiert werden, wie etwa die für den Gangsta- und Battlerap typische Verzahnung von Gewalt und Sexualität.

Auffällig ist, dass SXTN im Song *Deine Mutter* eine männlich perspektivierte, sexistische Sprache repetieren. So heißt es etwa „*Ich mach‘ keine Witze, ich ficke jede Bitch im Game*“ (2016b) und „*Ich ficke deine Mutter ohne Schwanz*“ (2016b). Die Bezeichnung *Bitch* wird in herabwürdigender Weise für andere Frauen verwendet („*Komm und küss meine Füße und bring mir ‘n Drink, Bitch / Weil du nichts bist, also fick dich*“, „*Bitch, dein Leben ist fake, mein Rap ist real*“ (2016b)) und Diffamierungen werden unterschiedslos in Richtung der beiden angenommenen Geschlechter ausgeteilt („*Fick dich, du Hurentochter / fick dich, du Hurensohn*“ (2016b)). Auch im dazugehörigen Musikvideo geriert sich das Duo in „mimetischer Identifikation“ (Riggert 2019, S. 12) mit den männlichen Rap-Kollegen: Umringt von entblößten, lasziv tanzenden Frauen [01:49], Drogen konsumierend [00:28], aggressiv und zerstörungswütig [01:46].

Text und Performance als parodistische Wiederholung patriarchalen Dominanzverhaltens zu lesen, wäre hierbei eine Möglichkeit, sie als kreative Antwort auf sexistische Hassrede zu werten. Demgegenüber ist jedoch anzuführen, dass ein ironischer Bruch mit den ursprünglichen Kontexten völlig zu fehlen scheint, weshalb das emanzipative Potenzial des Songs äußerst ambig bleibt.

Im Lied *Hass Frau* ist der Bruch, der durch die Re-Zitation erfolgt, hingegen eindeutiger verortbar. Zu Beginn ist ein Sample von Alice Schwarzer zu hören, die den

⁸ Dies bedeutet nicht, dass Materie durch Sprache produziert, also in tatsächliche, physische Existenz gerufen wird, sondern dass es keinen außersprachlichen Zugang zu Körpern gibt. Die Unterscheidung in das Außerdiskursive und das Diskursive ist hinfällig, da diese Unterscheidung selbst qua Diskurs konstruiert ist (vgl. Meißner 2010, S. 43 f.).

Song *Du Nichts, Ich Mann* des Rappers King Orgasmus One in der Polit-Talkshow

Maischberger rezitiert:

Was quatschst du für Scheiße? Was laberst du mich voll? Denkst du, du bist lustig mit deiner verkackten Art?/ Du siehst aus wie ein Stück Scheiße mit zwei Augen und 'm Tanga. Refrain ist: Hass Frau, du nichts, ich Mann / Blase, bis du kotzt, aber kotz auf mein ' Schwanz / Hass Frau, du nichts, ich Mann / Ich fick in dein ' Arsch und danach leckst du ab / Hass Frau, du nichts, ich Mann [...] (2003)

Im Refrain wird die Passage *Du nichts, ich Mann* (2016c) verbaliter wiederholt, aber auch die übrigen Zeilen lassen sich als Zitat bzw. Destillat überaus frauenverachtender und gewaltvoller Rap-Lyrics verstehen, die von SXTN unkommentiert reproduziert werden. Da das eingangs verwendete Zitat jedoch durch eine der prominentesten feministischen Stimmen vertont ist, wird es, ebenso wie die darauf folgenden Lyrics, rekontextualisiert und semantisch verschoben. In diesem Sinne muss der brutale Text des Liedes als öffentliche Anprangerung seines eigenen Inhaltes rezipiert werden.⁹

4.4 Persiflage

Parodistische Elemente finden sich vor allem in den Songs und Performances der Pornorapperin Lady Bitch Ray, die häufig als Antwort auf die sexistischen Texte ihrer Rap-Kollegen zu verstehen sind.

In *Hengzt, Arzt, Orgie* etwa bezieht sie sich auf die Porno- bzw. Gangsta-Rapper Bass Sultan Hengzt, Frauenarzt und King Orgasmus One, in deren Texten Frauen in der Regel nur als passive Sexobjekte auftauchen. Lady Bitch Ray dreht den Spieß hier einerseits um und geriert sich als sexuell aggressive „Antithese zu den schwachen Frauen“ (Bukop/Hüpper 2012, S. 171). So fordert sie beispielsweise vom Rapper Frauenarzt, auf den sie ironisch mit den Höflichkeitsformen „*Herr Gynäkologe*“ (2007c) und „*Herr Doktor*“ (2007c) referiert, ihr mit seinen Instrumentarien sexuell zu Diensten stehen („*Ich brauch ein großes Zäpfchen in mein ' Arsch! / Und hier vorne juckt es ganz doll / Wenn sie da noch was hätten / das wär ' toll!*“ (2007c)). Das Lustobjekt wird zum Lustsubjekt, indem es sich die männlich perspektivierte pornografische

⁹ Dennoch drängt sich, vor dem Hintergrund von Kollaborationen des Duos mit Rappern wie Frauenarzt, Capital Bra oder Ali As, die Frage auf, in welche Richtung sich dieser Bruch vollzieht und ob womöglich nicht das sexistische Sprechen der Deutschrapper angeprangert wird, sondern der Spott Alice Schwarzer gilt, die einen weißen und in Teilen paternalistischen Feminismus verkörpert, der kulturelle und szenespezifische Codes der migrantisch geprägten Deutschrap-Szene nicht zu durchdringen vermag.

Sprache der Gangstarapper aneignet und sie ironisch bricht (vgl. Funk-Hennigs 2011, S. 107).

Andererseits gibt sie die Rapper der Lächerlichkeit preis, indem sie deren kursorische Selbstbeschreibungen als hyperpotente Sexualpartner aufgreift und auf groteske und geradezu komödiantische Weise überspitzt. In Anlehnung an seinen Künstlernamen wird aus Bass Sultan Hengzt ein „*geiles Tier*“ (2007c), dessen Genital, der „*groß[e] Sultan*“ (2007c), von solchem Ausmaß ist, dass „*man große Schultern*“ (2007c) benötigt, „*um ihn zu tragen*“ (2007c), weshalb Lady Bitch Ray in Folge des errapten Geschlechtsverkehrs mit ihm – die animalischen Metaphern fortführend – „*auf allen Vieren [kriechen]*“ (2007c) muss. King Orgasmus One wird entsprechend als „*mein König*“ (2007c) bezeichnet oder mit Superlativen wie „*Fickweltmeister*“ (2007c) oder „*Meister des G-Punkts*“ (2007c) betitelt, der „*Queen Klitoris*“ (2007c) nur durch „*den Fick des Jahrhunderts*“ (2007c) bezwingen kann („*Du hast erst gewonnen / ist meine Pussy schon zehn Mal gekommen*“ (2007c)).

Im Song *Du bist krank* holt die Rapperin zum verbalen Rundumschlag gegen die Deutschrapzene insgesamt aus. In der narrativen Inszenierung einer Krankenhausszene wird der als Patient personifizierte Deutschrap mit den Adjektiven „*sick*“, „*wack*“, „*irre*“ und „*krank*“ (2008) beschrieben sowie als „*Opfer*“, „*Junk*“ und „*Dreck*“ (2008) bezeichnet. Dabei wird auch in diesem Lied parodistisch auf die von männlichen Rappern prononcierte Potenz und Dauerbereitschaft zum Geschlechtsverkehr Bezug genommen. Anstatt die Rapper qua Hyperbolisierung zu verspotten, wird ihnen hier jedoch die Männlichkeit abgesprochen, indem ihnen zu kleine Genitalien diagnostiziert („*Was sind denn das für zwei schrumpelige Bohnen*“, „*Wie? Mit dieser jämmerlichen Mini-Bifi?*“ (2008)) und sie durch die Verwendung von Diminutiven („*du willst Ficki-Ficki*“, „*Freundchen*“ (2008)) infantilisiert werden. Die Demaskierung der genretypischen Selbstüberhöhung, die sich als substanzlos erweist („*Der Verdacht bestätigt sich, zu große Schnauze / Mit nichts dahinter als asthmatischem Keuchen*“ (2008)), komplettiert den Angriff auf die ohnehin bereits fragile Männlichkeit der Rapper, die durch Sexismus, Gewalt und den „Rückbezug auf die homosoziale Männergemeinschaft“ (Süß 2018) gerettet werden soll (vgl. Zollondz 2006, S. 35).

Dem männlichen Gegenüber die sexuelle Potenz und Kompetenz abzuspochen, stellt dabei eine Strategie dar, die Lady Bitch Ray wiederholt gebraucht, um sich gegen Sexismen und männliches Dominanzgebaren zur Wehr zu setzen. Gleichsam

werden im Song *Deutsche*¹⁰ Schwänze Männer quer durch alle Gesellschaftsschichten hindurch („*Deutsche Rapper*“, „*Deutsche DJs*“, „*Deutsche Manager*“, „*Deutsche Polizisten*“, „*Deutsche Soldaten*“ (2007d) usw.) zum Ziel ihrer Verbalattacken. Diese seien „*Amateurstecher*“, „*Versager*“, „*Hosenscheißer*“ und „*Schlaffis*“ (2007d), deren Geschlechtsteile „*klein wie ein Smart*“, „*verschrumpelt*“, ein „*Fake*“ oder schlicht nicht existent sind („*ohne Pille*“) und „*auf halb Acht [hängen]*“ (2007d). Verkürzt ausgedrückt ließe sich sagen, dass Lady Bitch Ray den Abgesang an den Phallus anstimmt, der im Rap als „zentrales Unterdrückungsmoment und Symbol männlicher Macht“ (Funk-Hennigs 2011, S. 106) gilt.

Auf den Song *Du bist krank* zurückkommend, lässt sich neben dem sprachlichen auch der visuelle Text als Persiflage rezipieren. Das Bild der sich im knappen Krankenschwestern-Outfit räkelnden Rapperin und Tänzerinnen [01:59] ruft stereotype pornographische Frames auf, jedoch gleicht die Performance einer humoristischen Nachahmung derartiger Bilder. Die Gestik wirkt überzogen [00:39; 00:42] und die Kostüme und Perücken der Darstellerinnen [03:14] sind eindeutig als solche erkennbar. Durch wiederholtes Zeigen des Mittelfingers (adressiert an den deutschen Rap) wird die Darbietung zusätzlich aufgesprengt.

Dass sich pornographische Bilder ebenfalls resignifizierend „gegen den Strich“ (Butler 2013, S. 112) lesen lassen, betont auch Butler und postuliert, „daß Pornographie der Text der Unwirklichkeit von Geschlechtsidentität ist, der unmöglichen Normen, die sie beherrschen und an denen sie permanent scheitert“ (2013, S. 111). Insofern pornografische Bilder „immer wieder und voller Angst die Unmöglichkeit ihrer eigenen Verwirklichung inszenier[en]“ (Butler 2013, S. 111), demaskiert die Performance Lady Bitch Rays den artifiziellen Charakter sowohl von Geschlechternormen als auch von pornografischen Darstellungen.

5 Rekonstituierung oder Resignifizierung?

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, welche unterschiedlichen Formen die Resignifizierung von *hate speech* in der Praxis annehmen kann, sollen die Strategien im Folgenden noch einmal kritisch reflektiert werden.

¹⁰ Die explizite Thematisierung des Deutschseins kann in Anbetracht Lady Bitch Rays Biografie, die durch migrantische Erfahrungen mitgeprägt ist, als Auseinandersetzung mit mehrfacher Diskriminierung durch eine weiße, patriarchale Mehrheitsgesellschaft ausgedeutet werden.

Wie Hauskeller herausstreicht, fordere Butler die „Disloyalität gegenüber der Zivilisation und ihren Kategorien und Subjektkriterien“ (2000, S. 36), denn diese wirken, wie in Kapitel 3.1 angerissen wurde, gewaltförmig. Dass die Kunst der Rapperinnen dieses Kriterium der Disloyalität gegenüber patriarchalisch und heterosexuell geprägten Geschlechternormen erfüllt, ist jedoch anfechtbar. Zwar fordern SXTN und Lady Bitch Ray bestimmte geschlechtsspezifische Klischees heraus, dennoch orientieren sie sich dabei an einer heterosexuellen Begehrensstruktur und cis-normativen Identitätskategorien. So attestiert Riggert den Rapperinnen Juju und Nura einen „weiblichen Phallizismus“, der sich in der Adaptation männlicher Verhaltensweisen zeige und eine „postfeministische Maskerade“ (2019, S. 4) darstelle, die patriarchale Strukturen rezementiere, statt sie aufzubrechen.

Eine solche Kritik orientiert sich an einer patriarchatstheoretischen Position, die sich auf Bourdieu beruft. Die widerständigen Sprechakte der Rapperinnen würden demnach scheitern, da sie als Sprecherinnen in der patriarchal organisierten Rapszene über keine legitime Sprecher:innenposition verfügen (vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 207; Butler 2013, S. 229). Diese Kritik beruht auf der Annahme, dass Sprache/Sprechen und Soziales voneinander getrennte Sphären sind, es also in der Tat ein – von Butler negiertes – Außerhalb des Diskurses gebe:¹¹ „Der Versuch, die Macht sprachlicher Äußerungen sprachlich zu begreifen, [...] übersieht, dass die Sprache ihre Autorität von außen bekommt [...]“ (Bourdieu et al. 2015, S. 101).

Das widerständige Potenzial subversiver Umdeutungs- und Aneignungspraktiken müsse daher auch vor dem Hintergrund „sozialer Definitionsmacht“ bewertet werden, denn subversives Sprechen allein bewirke nicht notwendigerweise eine Veränderung diskriminierender Strukturen (vgl. Villa 2006, S. 157). So merkt Villa an:

Vielmehr birgt der ‚diskursive Guerilla-Krieg‘ (Seifert 1992, S. 282, zitiert in Villa) die Gefahr des sprachlichen Solipsismus; sprachimmanente Umdeutungen können zu einem selbstreferentiellen Spiel werden, bei dem der Zusammenhang zwischen Diskurs und gesellschaftlichen, nicht-diskursiven, Realitäten und der darin enthaltenen Machtverhältnisse nicht mehr in den Blick genommen werden (Villa 2006, S. 157).

Aufgrund der patriarchalen Organisationsstruktur der Rapszene könnten die Aneignung eines männlichen Habitus oder die Selbstbezeichnungen als *Bitch* oder *Fotze* demnach ihr Ziel verfehlen, weil sie „innerhalb des dualistischen Prinzips männlicher Zuschreibung verbleib[en] und damit selbst patriarchale Geschichte fortschreib[en]“ (Klein/Friedrich 2003, S. 207).

¹¹ Für eine ausführliche kontrastive Darstellung von Bourdieus und Butlers Konzeptionen von Sprache, Körper, Macht und Subversion siehe Govrin (2012), Reckwitz (2004) und Villa (2011).

Ähnlich argumentiert Stehle, die die emanzipative Intention von Lady Bitch Rays Kunst zwar anerkennt, gleichzeitig aber einwendet, ihre „(post-)pornographic performance“ könne auch als „just another (postmodern) incarnation of a male pornographic fantasy“ (2012, S. 240) gelesen werden. Damit verweist sie zugleich auf die Schwierigkeiten und Grenzen einer „rebellious feminist speech“ (2012, S. 230). Zwar eröffnet der resignifizierende Umgang mit sexistischer Hassrede Räume und Möglichkeiten für eine kritische Reflexion von weiblichen Identitäten und die Repräsentation von Frauen*körpern, die Rezeption bestimmter Bilder und Texte ist jedoch ambivalent (vgl. Stehle 2012, S. 231).

Hieraus lässt sich ein weiterer Kritikpunkt ableiten: Das von Butler kursorisch betonte subversive Potenzial, das in der Resignifizierung herabwürdigender Sprache liege, ist mit der von ihr angenommenen Unwägbarkeit des perlokutionären Sprechaktes nur eingeschränkt vereinbar. Wenn nicht vorherseh- oder kontrollierbar ist, welchen Effekt die Rekontextualisierung hervorruft, wenn sie also ebenso scheitern kann wie das verletzende Sprechen selbst, so bleibt ungewiss, ob sie ein wirksames Instrument gegen *hate speech* darstellt oder droht missverstanden oder gar gegen sich selbst gewendet zu werden (vgl. Schütt 2015, S. 127 f.). Die kontroverse Rezeption der Figur Lady Bitch Ray ist paradigmatisch für dieses Dilemma.

The conversations she managed to trigger opened new contexts for speech, performance, and displays of self-confident female sexuality, but in the reception and conversation, which is Şahin's realm of action, they ended up circling back to where they started, over and over again. [...] In the end, the very injuries LBR [Lady Bitch Ray] was trying to work through were discursively repeated, not by the artist herself, who clearly created a different context for injurious speech and imagery, but in the process of a rather frantic mainstream media reception (Stehle 2012, S. 243).

6 Fazit

In dieser Arbeit wurde exemplarisch untersucht, wie sich weibliche HipHop-Künstler:innen mit den sexistischen und misogynen Sprachcodes innerhalb ihrer Szene auseinandersetzen. Dazu wurde Judith Butlers Ansatz des subversiven Resignifizierens als theoretischer Bezugspunkt gesetzt. Durch die Verschränkung des theoretisierenden mit dem praxisorientierten Strang konnte eine kritische Auseinandersetzung mit Butlers Konzept erfolgen. Bevor hierzu ein abschließender Gedanke formuliert wird, sollen die wesentlichen Punkte der Arbeit noch einmal resümiert werden.

Nachdem der Begriff Sexismus definiert und das Problemfeld Deutschrap und Sexismus grob umrissen wurde, folgte in Kapitel 3 eine theoretische Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen zwischen Sprache, Gewalt und Subjektivation, die sich auf Judith Butler berief. Dabei wurde gezeigt, dass Sprache in dreifacherweise gewaltförmig wirken kann: Indem sie einen sozialen Körper an einem untergeordneten, marginalisierten oder sogar verworfenen Platz positioniert. Indem sie ein Individuum durch die starren Identitätskategorien, die sie zu seiner Benennung bereithält, festschreibt und indem sie historisch verankerte Verletzungen zitiert und damit erneuert. Daran anschließend wurde skizziert, wie Butler unter Berufung auf Derrida eine Theorie des widerständigen Sprechens entwirft und inwiefern diese für die Rückeroberung von souveräner Handlungsmacht fruchtbar gemacht werden kann.

Wie subversive Resignifizierungspraktiken konkret aussehen können, wurde schließlich im 4. Kapitel anhand der Texte und Performances der Rapperin Lady Bitch Ray und des Rapperinnenduos SXTN untersucht. Es wurde festgestellt, dass diese sich herabwürdigende Bezeichnungen aneignen und sie umdeuten. Außerdem bringen sie, durch die Aneignung eines männlich konnotierten Habitus, Geschlechterstereotype in Verwirrung und verweigern sich so der Unterwerfung unter einschränkende Geschlechternormen. Besonders eindringlich zeigte sich das rekontextualisierende Zitieren von *hate speech*, das SXTN als kritische Antwort gebrauchen. Das persiflierende Spiel mit sexistischer (Bild-)Sprache ist eine Strategie, die vor allem anhand der Texte und Musikvideos von Lady Bitch Ray veranschaulicht werden konnte.

In Kapitel 5 wurden Butlers theoretische Darlegungen in Rückbindung an die Ergebnisse der Analyse kritisch hinterfragt. Hierbei zeigte sich, dass der resignifizierende Gebrauch von Sprache ein ambivalentes Ermächtigungspotenzial birgt. Subversion und Reproduktion von Machtstrukturen stehen sich in einem Spannungsverhältnis gegenüber. Die in der Einleitung formulierte Frage ist daran anschlussfähig: Wie ist eine Widerstandspraxis, die Invektiven fortlaufend wiederholt, zu bewerten? Dabei wurde in der Auseinandersetzung mit Butlers dekonstruktivistischer Auffassung von Sprache deutlich, dass die Frage anders gestellt werden müsste. Denn sofern sich einer poststrukturalistischen Perspektive angeschlossen wird, muss Sprache zwangsläufig als der Ort begriffen werden, an dem politische Kämpfe ausgefochten werden. Macht ist demnach ein diskursinternes und instabiles Phänomen und kann folglich auch nur aus dem Inneren heraus angegriffen werden. Dass eine solche Strategie fehlschlagen kann, muss dabei in Kauf genommen werden.

7 Bibliografie

Forschungsliteratur

- Althusser, Louis (2016): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 2., unveränd. Aufl. Hamburg: VSA-Verl. (= Gesammelte Schriften *Ideologie und ideologische Staatsapparate* Louis Althusser. Hrsg. von Frieder Otto Wolf; [Bd. 5] Teil 1).
- Austin, J. L. (1972): *Zur Theorie der Sprechakte: How to do things with words*. Stuttgart: P. Reclam.
- Bourdieu, Pierre/Thompson, John B./Beister, Hella (2015): *Was heißt sprechen? zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. 2., erw.überarb. Aufl., unveränd. Nachdr. der 2. Aufl., Wien Braumüller, Wien: New Academic Press.
- Bukop, Marie-Louise/Hüpper, Dagmar (2012): *Geschlechterkonstruktionen im deutschsprachigen Porno-Rap*. In: Günthner, Susanne/Hüpper, Dagmar/Spieß, Constanze (Hg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin: de Gruyter. (= *Linguistik – Impulse & Tendenzen* 45). S. 159–194.
- Butler, Judith (2013): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2015): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2017): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deppermann, Arnulf/Riecke, Andrea (2006): *Krieg der Worte. Boasten und Dissen im HipHop-Battle*. In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hg.): *Ich-Armeen. Täuschen – Tarnen – Drill*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. S. 157–166.
- Derrida, Jacques (1999): *Randgänge der Philosophie*. 2., überarb. Aufl. Wien: Passagen-Verl. (= *Passagen Philosophie*).
- Funk-Hennigs, Erika (2011): *Gender, Sex und populäre Musik. Drei Fallbeispiele*. In: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.): *Thema Nr. 1*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 97–111.
- Govrin, Jule Jakob (2012): *Widerspenstige Körper. Ein Vergleich körperkonzeptueller Widerstandsstrategien bei Judith Butler und Pierre Bourdieu*. In: *Femina Politica* 2012(2). S. 133–139.
- Grimm, Stephanie (1998): *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Tübingen: Stauffenburg-Verl. (= *Stauffenburg-Medien* 2).
- Hauskeller, Christine (2000): *Das paradoxe Subjekt: Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault*. Tübingen: Edition Diskord. (= *Perspektiven* Bd. 16).
- Hornscheidt, Lann (2013): *Der Hate Speech-Diskurs als Hate Speech. Pejorisierung als konstruktivistisches Modell zur Analyse diskriminierender Sprachhandlungen*. In: *Hassrede interdisziplinäre Beiträge zu einer aktuellen Diskussion = Hate speech*. Gießen: Gießener Elektronische Bibliothek. S. 28–58.
- Jacob, Günther (1998): *Let's Talk About Sex and Violence*. In: Kemper, Peter/Langhoff, Thomas/Sonnenschein, Ulrich (Hg.): *„but I like it.“ Jugendkultur und Popmusik*. Stuttgart: Reclam jun. S. 80–85.

- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (2007): Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: Herrmann, Steffen Kitty/Krämer, Sybille/Kuch, Hannes (Hg.): *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 31–48.
- Leibnitz, Kimiko (2007): Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop. In: Bock, Karin/Meier, Stefan/Süß, Gunter (Hg.): *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 157–169.
- Lütke, Solveig (2007): Männlichkeit im HipHop-Diskurs. In: *Freiburger GeschlechterStudien* (21), S. 175–189.
- Meißner, Hanna (2010): *Jenseits des autonomen Subjekts. Zur gesellschaftlichen Konstitution von Handlungsfähigkeit im Anschluss an Butler, Foucault und Marx*. Bielefeld: Transcript-Verl. (= Gender studies).
- Müller, Anna-Lisa (2009): *Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler*. Marburg: Tectum-Verl.
- Reckwitz, Andreas (2004): Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler. In: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture*. Bielefeld: transcript Verlag. S. 40–54.
- Riggert, Mirja (2019): Weiblicher Phallizismus im deutschen Hip Hop. SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats. In: *Gender(ed) Thoughts. Working Paper Series, Vol. 1*. S. 1–15.
- Rolf, Eckard (2009): *Der andere Austin. zur Rekonstruktion/Dekonstruktion performativer Äusserungen, von Searle über Derrida zu Cavell und darüber hinaus*. Bielefeld: Transcript. (= Edition Moderne Postmoderne).
- Şahin, Reyhan (2019): *Yalla, Feminismus!* Stuttgart: Tropen.
- Schütt, Mariana (2015): *Anrufung und Unterwerfung. Althusser, Lacan, Butler und Žižek*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Stehle, Maria (2012): Pop, Porn, and Rebellious Speech. Feminist politics and the multi-media performances of Elfriede Jelinek, Charlotte Roche, and Lady Bitch Ray. In: *Feminist Media Studies* 12 (2), S. 229–247.
- Süß, Heidi (2018): Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht | APuZ. In: Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/apuz/265104/zusammenhang-von-rap-und-geschlecht?p=all> (letzter Zugriff: 14.10.2020).
- Thiele, Anja (2013): Sexismus. In: *Gender Glossar / Gender Glossary* (8 Absätze). Online unter: <http://gender-glossar.de> (letzter Zugriff: 14. 10. 2020).
- Villa, Paula-Irene (2006): *Sexy bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 3., aktualisierte Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss. (= *Geschlecht & Gesellschaft* 23).
- Villa, Paula-Irene (2011): Symbolische Gewalt und ihr potenzielles Scheitern. Eine Annäherung zwischen Butler und Bourdieu. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 36 (4), S. 51–69.
- Zollondz, Alexander (2006): Hip Hop – durch Ausgrenzung zum Erfolg? In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 19 (3). S. 30–38.

Onlinequellen

- Carus, Birgit/Hannak-Mayer, Martina/Stauber, Walter (2016): Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BpJM). Rechtliche Bewertung und medienpädagogischer Umgang. Online unter: <https://www.bundespruefstelle.de/blob/129476/157ac10f1f60cfbd2eaa4c4581ffec50/bpjm-thema-hip-hop-data.pdf> (letzter Zugriff: 14.10.2020)
- Houmsi, Salwa (2017): „Deutschrapp hat ein Sexismus-Problem“: Salwa Houmsi über Saftigkeit und Würde. In: Juice.de. Online unter: <https://juice.de/deutschrapp-hat-ein-sexismus%c2%adproblem-von-saftigkeit-und-wuerde-feature/> (letzter Zugriff: 14.10.2020).
- Rohwer, Björn (2020): F*****! Sch*****! B*****! In: SpiegelOnline. Ressort Kultur. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/sexismus-im-deutsch-rap-text-analyse-aus-vier-jahrzehnten-rap-geschichte-a-8777bc4f-0c5d-461e-8d19-e99d69a3e3d0#> (letzter Zugriff: 14.10.2020).

Videoquellen

- Alice Schwarzer liest Songtext von King Orgasmus One
<https://www.youtube.com/watch?v=A0930ryb6Ds> (letzter Zugriff: 14. 10. 2020).
- Lady Bitch Ray – Du bist krank
<https://www.youtube.com/watch?v=JcNlw6SvWK0> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).
- SXTN – FTZN IM CLB (Official Video):
<https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRlyos80> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).
- SXTN – Deine Mutter (Official Video):
<https://www.youtube.com/watch?v=rEQNoC2SaqM> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).

Liedverzeichnis

- Bushido (2007): Gibt es Dich? Berlin: ersguterjunge, Sony BMG.
- Lady Bitch Ray (2007a): Ich bin 'ne Bitch. Berlin: Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2007b): Ich hasse dich. Berlin: Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2007c): Hengzt Arzt Orgi. Berlin: Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2007d): Deutsche Schwänze. Berlin: Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2008): Du bist krank. Label: o. A.
- King Orgasmus One (2003): Du nichts, Ich Mann. Berlin: I Luv Money Records.
- SXTN (2016a): FTZN IM CLB. Berlin: Spike Managemant, Soulfood Records.
- SXTN (2016b): Deine Mutter. Berlin: Spike Managemant, Soulfood Records.
- SXTN (2016c): Hass Frau. Berlin: Spike Managemant, Soulfood Records.

Songtexte

- Lady Bitch Ray – Deutsche Schwänze
<https://genius.com/Lady-bitch-ray-deutsche-schwanze-lyrics> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).
- Lady Bitch Ray – Ich bin 'ne Bitch
<https://www.musixmatch.com/de/songtext/Lady-Bitch-Ray/Ich-bin-ne-Bitch> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).

Bibliografie

Lady Bitch Ray – Hengzt, Arzt, Orgi

<https://genius.com/Lady-bitch-ray-hengzt-arzt-orgie-lyrics> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).

SXTN – Deine Mutter

<https://genius.com/Sxtn-deine-mutter-lyrics> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).

SXTN – FTZN IM CLB

<https://genius.com/Sxtn-fotzen-im-club-lyrics> (letzter Zugriff: 14.10. 2020).

SXTN – Hass Frau

<https://genius.com/Sxtn-hass-frau-lyrics> (letzter Zugriff: 14.10. 2020)

Selbstständigkeitserklärung

„Ich versichere, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich reiche sie erstmals als Prüfungsleistung ein. Mir ist bekannt, dass ein Betrugsversuch mit der Note „nicht ausreichend“ (5,0) geahndet wird und im Wiederholungsfall zum Ausschluss von der Erbringung weiterer Prüfungsleistungen führen kann.“

Dresden, 15.10. 2020

Unterschrift