

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

Rap & Geschlecht

Eine Einleitung

Heidi Süß

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rap Studies als Gender Studies

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

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

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