



Leseprobe aus Hodaie et al., (Deutsch-)Rap und Gewalt –
Ambivalenzen und Brüche, ISBN 978-3-7799-7278-5
© 2024 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel
[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7278-5](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7278-5)

Inhalt

Einleitung <i>Nazli Hodaie, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich, Rosa Reitsamer, Daniel Rellstab</i>	7
„Schreiben die Geschichte neu für meine Leute“. Rap, <i>Race</i> und Gewaltkritik in <i>Platz an der Sonne</i> (2017) <i>Sina A. Nitzsche</i>	23
Conscious-Rap gegen Rechts. Gewaltnarrative als Zeichen der Machtlosigkeit? <i>Nicholas Beckmann</i>	41
Antisemitismus als „popkulturelles Phänomen“. Historische Vorurteile – sprachliche Codes – didaktische Handlungsfelder <i>Daniel Duran, Julian Happes, Daniel Schumacher</i>	58
„Asi“ und „Kanake“ <i>Iz da</i> . Biografische Brüche und ambivalente Zugehörigkeitspositionierungen <i>Ann-Kathrin Kobelt</i>	76
Einsam, traurig, überfordert. Rap-Männlichkeiten zwischen gewaltigen Emotionen und gewaltvollen Männlichkeitsskripten <i>Heidi Süß</i>	93
Sprachliche Gewalt als Kommunikationsmodus weiblichen Empowerments am Beispiel von Carolin Kebekus <i>Im Namen der Mutter</i> <i>Valesca Baert-Knoll</i>	117
„Wir formen die Sprache/wir formen die Werte“: Feministischer Rap und seine rhetorisch-stilistischen (Re-)Aktionsmuster auf Repräsentationen von Gewalt in der männlich-hegemonial geprägten Hip-Hop-Kultur. Eine exemplarische Analyse des Raptextes <i>bitches butches dykes & divas</i> von Sookee <i>Söhnke Post</i>	131
<i>Hass Frau</i> . Ironisierung frauenfeindlicher Gewalt bei SXTN <i>Stavros Patoussis</i>	146

Ambivalenzen und Brüche bei Apache 207. Gewaltausübung und -aushöhlung im multimodalen Zusammenspiel aus Text, Musik, Video und paramedialer Inszenierung <i>Sebastian Bernhardt</i>	162
Gewalt und Gangsta-Rap-Ästhetik im (deutschsprachigen) Beatdown(-Hardcore) <i>Jan Sinning</i>	177
„Du bekommst ein Stich, ich hab’ nix damit zu tun.“ Fallanalysen zu den musikalischen Produktionsmechanismen bei Gewaltdarstellungen in erfolgreichen Deutsch-Rap-Musikvideos aus den Jahren 2019 und 2020 <i>Steven Schiemann</i>	196
„bevOr wir begInnen mit dem A:bendEssen; (--)((lacht))“. Multimodale Strategien der (un)eindeutigen Inszenierung von Gewalthandlungen im Deutschrapp am Beispiel von Basstards <i>Nur ein Basstard</i> (2015) <i>Felix Böhm</i>	216
Semantik der Gewalt in Raptracks <i>Dagobert Höllein</i>	233
Diskurslinguistische Antworten auf Fragen gesellschaftlicher Verantwortung bei der Produktion problematischer Textinhalte im Deutsch-Rap <i>Jöran Landschoff</i>	250
Gewalt und Kriminalität als Allmendegüter. Zur sozialen Konstruktion von Authentizität im deutschen Gangstarap <i>Martin Seeliger</i>	266
Sexism sells so does feminism – Paradoxe Marketingstrategien der Rap-Industrie. Ein Statement <i>Sooke</i>	277
Die Autorinnen und Autoren	286

Einleitung

Nazli Hodaie, Gabriele Hofmann, Eva Kimminich,
Rosa Reitsamer, Daniel Rellstab

Deutsch-Rap scheint banal, alltäglich und massentauglich geworden zu sein: Zu den zehn meistgestreamten Künstler*innen auf Spotify 2022 in Deutschland lassen sich sieben dieser Musikgattung zuordnen: Luciano, RAF Camora, Bonez MC, CRO, Capital Bra, Sido und t-low (Schmich 2022).¹ Deutsch-Rapper*innen tauchen in den Medien nicht mehr nur auf, wenn sie sich durch ihre früheren Manager*innen erpresst oder bedroht fühlen (Kopietz 2022), es reicht, wenn sie sich einen neuen Hund zulegen oder der Hund der Familie eingeschlüfert werden muss (Puthenpurackal 2022; Cali 2022). Sie werden für kommerzielle Veranstaltungen von Boulevardmedien gebucht (Lubrich 2022) und sie machen Geld damit, dass sie ihre Namen und Gesichter nicht nur für Sportartikelfirmen, sondern auch für Tiefkühlpizza, Kaugummi, Eistee (Capital Bra und Shirin David), Bulletin vom Schnellrestaurant mit dem gelben M (Shirin David), Zahnaufhellungscreme und Getränkeliieferanten (Bushido) oder Grillprodukte aus dem Supermarkt (Sido) hergeben. Anders als in den 1990er Jahren, als Brent Staples in „The New York Times“ Gangsta-Rap als misogyn und gewaltverherrlichend kritisierte und anmahnte, dass die Musikindustrie Bluthandel betreiben würde, wenn ihre Bosse mit waffenbehängten Rappern posierten und deren „mörderische“ Musik pushten,² scheinen gewaltaffine Texte und stereotype, übersexualisierte Darstellungen von Frauen in den Musikvideos der Deutsch-Rapper*innen dem Erfolg innerhalb der Musikindustrie und des gesellschaftlichen Mainstreams nicht zu schaden.

bell hooks schrieb Mitte der 1990er Jahre, dass die sexistischen, misogynen und patriarchalen Denk- und Handlungsweisen, die im Gangsta-Rap glorifiziert werden, ein Abbild der in unserer Gesellschaft vorherrschenden Werte seien, die von einer „white supremacist capitalist patriarchy“ konstruiert und aufrechterhalten würden. Während in früheren Jahren Gangsta-Rap regelmäßig moral panic hervorrief und die von hooks sogenannte „white supremacist capitalist patriarchy“ die im Gangsta-Rap auftauchenden Bilder aus der Öffentlichkeit ver-

1 Unter den zehn Top-Künstler*innen war keine einzige Frau und keine non-binäre Person.

2 Opinion | Editorial Notebook; The Politics of Gangster Rap – The New York Times (nytimes.com) (Abfrage: 04.05.2023).

bannen wollte, auch, um ihren eigenen Sexismus und Rassismus zu kaschieren,³ so scheint es heute durchaus akzeptabel, sowohl den Konsum von Tilidin wie auch eines übersüßten Eistees den breiten Massen schmackhaft zu machen – wenn sich denn damit Geld verdienen lässt. Damit zeigt sich in zugespitzter Weise, was Schiffauer (2011, S. 125) postulierte: Rap ist als „kulturelle[r] Ausdruck für gesellschaftliche Machtverhältnisse“ zu sehen, jedoch weniger im Sinn einer kritischen Reflexion und eines, wie Scharenberg (2001, S. 247) schreibt, symbolischen Angriffs „auf die dominanzkulturelle Hegemonie“ oder einer „Ästhetik des Widerstandes“ (Marquardt 2015; zit. n. Seeliger 2015); es scheint vielmehr der Fall zu sein, dass Gangsta-Rapper „die vermeintlich kompromisslosesten Neoliberalen unserer Zeit“ sind (Bendel/Röper 2017, S. 105) – Chiffren für eine Gesellschaft, in welcher Erfolg nur möglich ist, wenn man nach unten tritt und über Leichen geht, und nur derjenige ein „richtiger“ Mann ist, der an der Spitze der Pyramide steht. Raewyn Connell (2006) erfasst mit ihrem Konzept der hegemonialen Männlichkeit diese doppelte Distinktions- und Differenzstruktur, die sich in der Produktion von hierarchischen Relationen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit manifestiert, und hält zudem fest, dass auch Männlichkeiten hierarchisch angeordnet werden, da nicht-hegemoniale Männlichkeiten, wie etwa homosexuelle Männlichkeiten oder solche sozioökonomisch benachteiligter Klassen und marginalisierter ethnischer Gruppen, abgewertet und ausgegrenzt werden.

1 Rekonstruktion oder Dekonstruktion? Deutsch-Rap und seine Einbettung in gesellschaftliche Diskurse

Wie Bendel und Röper (2017) anhand des Beispiels Bushido zeigen, ist die Affirmation der Ideologie des Neoliberalismus im Gangsta-Rap jedoch durchaus ambivalent. Bushido feiere in seinen Songs und seiner Autobiografie zwar „Materialismus, Individualismus, Konkurrenzaffinität, Entrepreneurmentalität und Leistungsgerechtigkeit“, und er betone immer wieder, „es zu etwas gebracht zu haben“ (Bendel/Röper 2017, S. 128). Doch Bushido zeichne in seinen Songs auch deutlich nach, dass der materielle Erfolg keineswegs zu gesellschaftlicher Anerkennung führe; gemäß der Logik seiner Songs verhindere dies unter anderem die migrantische Markierung des rappenden Subjekts: „Und du wirst angehalten, weil du als Kanake in ’nem AMG Mercedes sitzt. Du bist für sie nur wie Dreck und sie schließen dich weg“ (Bushido, Alles verloren). Auch die Akzeptanz des Gangsta-Raps und dessen Vertreter*innen im Mainstream könnte bloß vorder-

3 Dies scheint dem psychischen Mechanismus der Projektion nicht unähnlich zu sein, den Edward Said in seinem Buch *Orientalism* (1978) im Zusammenhang mit der angeblichen Lüsternheit des Orients herausgearbeitet hat.

gründig und scheinbar der Faszination einer mehr oder weniger wohlhabenden Bürgerlichkeit für „Images von Kriminalität und Unterschichtenkultur“ (Seeliger/Dietrich 2017, S. 9) entsprungen sein; diese Images können offensichtlich gewinnbringend für den Verkauf von Tiefkühlpizzen eingesetzt werden. Dem Verkauf nachhaltig produzierter Mode wären sie wohl eher abträglich.

Rap funktioniert innerhalb eines kapitalistischen Systems, dessen er sich bedient – oder das sich seiner bedient. Es besteht, wie Shanté Paradigm Smalls schreibt, ein „capital entanglement of commerce and costs of categories, invisibility, and artistic production“ (Smalls 2022, S. 146). Die im Rap und insbesondere im Gangsta-Rap reproduzierten Ideologien von Gewalt, Sexismus, Rassismus und Homophobie sind eher als Ermöglichungsgrund von Gangsta-Rap zu sehen. Denn die Wissensformen, derer sich Rapper*innen bedienen, und die damit einhergehenden Subjektkonstruktionen sind in gesamtgesellschaftliche Diskurse um *race/ethnicity*, *class* und *gender/sexuality* eingebettet. Rap-Artefakte werden durch diesbezügliche diskursive Formationen erst ermöglicht und hervorgebracht und so auch hegemoniale Subjektpositionen rekonstruiert. Doch während die einen Gewalt, Machismus und Sexismus zu feiern scheinen, spielen die anderen in ihren Versen mit exzessiver Gewaltausübung gegen Frauen bzw. Männer, ironisieren und konterkarieren sie. In diesem Sinne greifen Rap-Texte bestehende gesellschaftliche Diskurse auf, die sie – wie andere literarisch-fiktionale Texte auch – affirmativ reproduzieren, teilweise aber auch (subtil-subversiv) dekonstruieren und damit Ambivalenzen produzieren, die nicht immer auf den ersten Blick sichtbar werden. Die häufig eingesetzten, verbalen und nicht verbalen Praktiken der Gewalt (zur Schwierigkeit der Definition des Gewaltbegriffs und den vielfältigen Zugängen vgl. Christ/Gudehus 2013) dienen auch der Aufrechterhaltung von ab- und ausgrenzenden Subjektkonstruktionen, die dann doch immer wieder verschoben, dezentriert und dekonstruiert werden.

Die Analyse des Phänomens der Gewalt im (Deutsch-)Rap ist somit in vielfältiger Weise mit machtbezogenen Fragestellungen verwoben, die die Position der Sprecher*innen, die Wissensproduktion sowie die Subjekt(re)konstruktion auf verschiedenen Ebenen mit einbeziehen. Diese Fragen sind mit Blick auf fiktive Kommunikationsstrukturen und Konstruktionen der erzählten Welt anders zu beantworten als hinsichtlich der realen Produktions- und Rezeptionsmechanismen. In der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Gewalt im Rap ist es daher von Relevanz, in dreierlei Hinsicht eine Unterscheidung vorzunehmen: 1. Mit Blick auf die Darstellung der Gewalt im Rahmen der fiktiven erzählten Welt und die Analyse von Diskursen, die hierbei wirkmächtig erscheinen, 2. hinsichtlich der Fokussierung von Ambivalenzen, Brüchen und subversiven Strategien, die das Phänomen der Gewalt in der erzählten Welt dekonstruieren können, und 3. bezüglich der Einbettung von Rap-Artefakten in gesamtgesellschaftliche Diskurse um *race/ethnicity*, *class* und *gender/sexuality* sowie der Analyse von (Markt-)Strategien, die bestimmte diskursive Aussagen begünstigen.

Hip-Hop und Rap sind somit nicht verständlich ohne eine Einbettung in die diskursiven Formationen, die letztlich zu ihrer Entstehung führten. Blicken wir zum Beispiel auf die Entwicklung des Gangsta-Raps in den USA zurück, so wird sichtbar, wie er gesellschaftliche Diskurse in den USA des ausgehenden 20. Jahrhunderts aufnimmt, reproduziert und teilweise dekonstruiert. Die Songs des Gangsta-Raps und ihre später hinzukommenden, über das Internet abrufbaren Musik-Videos zeichnen sich zwar durch einen aggressiven Grundtenor aus, oft wird der Klangraum mit Schüssen, Schreien oder Polizeisirenen angereichert und die Musik-Videos weisen eine entsprechende Bild-Ton-Verschränkung auf. Sie zeigen Bandengewalt und sexistisch machistische Szenen. Aber sie nehmen auch Bezug auf die Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen und die gesellschaftliche Situation, in welcher sich Menschen in den „Ghettos“ der amerikanischen Großstädte befinden, die jedoch das Narrativ des *American Dream* verinnerlicht zu haben scheinen: *Get rich or die trying* (50 Cent, Debütalbum aus dem Jahr 2003). Auch der sich fast zeitgleich entwickelnde Message-Rap setzte sich mit den Ursachen von Gewalt auseinander, startete mit seinen Songtexten jedoch eher eine Bildungskampagne („each one teach one“), die den sozial benachteiligten Afroamerikaner*innen und Puertorikaner*innen Alternativen zu Gangzugehörigkeit, Drogen und Kriminalität bieten sollte (Kimminich 2004).

Bei ihrer globalen Verbreitung erfuhren die beiden Genres unterschiedliche Gewichtung und Weiterentwicklungen. Durch die medialen Möglichkeiten, die zunehmende Kommerzialisierung und Rekontextualisierungen hat sich daraus ein semiotisch vielschichtiger Gattungskomplex entwickelt, auf den Rapper*innen allerorts Bezug nehmen. In einigen europäischen Ländern wurde nach einer ersten Phase der Imitation des amerikanischen Raps überwiegend der Message-Rap aufgenommen und an die jeweils eigene Kultur sowie die unterschiedlichen soziopolitischen Rahmenbedingungen angepasst (Nitzsche 2013). Für Frankreich hat dies Eva Kimminich in einer Langzeitstudie differenziert aufgezeigt (z. B. Kimminich 2015), ebenso für die frankophonen Länder Westafrikas, in denen Rap Einfluss auf die soziopolitischen Gegebenheiten nehmen konnte (Kimminich 2016). In Deutschland setzte sich nach dem kommerziellen Erfolg der Fantastischen Vier und der ersten Phase des Message-Rap, wie ihn beispielsweise Torch von Advanced Chemistry vertrat, Gangsta-Rap durch, obwohl es noch Anfang der 2000er Jahre vor allem in Berlin eine bereite, sprachlich wie musikalisch experimentell innovative Szene gab, die allerdings weniger am Verkauf ihrer Musik interessiert war. Sie trafen sich unter dem Motto *Illuminaten der Nacht in der Insel in Treptow* in Berlin; dort konnte jede*r sein*ihre Können präsentieren.

2 Queer aesthetics, hip-hop machismo und Lil Nas X

Wie Hip-Hop und Rap gesellschaftliche Diskurse aufgreifen, reproduzieren und teilweise auch verschieben kann, lässt sich anhand des Umgangs von Hip-Hop und Rap mit Gender und Sexualität zeigen. Während etwa in den späten 1980er Jahren die Jungle Brothers oder Queen Latifah sich einer Ästhetik bedienten, die Shanté Paradigm Smalls als „queer aesthetics“ bezeichnet, da sie eng mit der house und ballroom culture der 1980er und frühen 1990er Jahre New Yorks verknüpft sind (Smalls 2022, S. 2), identifiziert Ted Swedenburg (2004, S. 587) den „hip-hop machismo“ als eines der größeren Probleme der Bewegung. Dieser gestehende Frauen bestenfalls eine Nebenrolle als „mothers“ oder „queens“ zu, viel üblicher sei aber die Kategorisierung als „bitches, hoes (whores) and skeezers (gold-diggers)“. Gleichzeitig propagiere dieser „hip-hop machismo“ eine Form von Männlichkeit, die ihre Authentizität unter Nachweis aggressiver Homophobie bestätigen müsse. Ähnlich konstatiert Tricia Rose 2008, dass der kommerziell erfolgreichste Hip-Hop von Schwarzen *gangstas*, *pimps* und *hoes* bevölkert werde, und „homophobia“ einer seiner Trümpfe geworden sei, der von den großen Musiklabels zwecks Steigerung des Umsatzes auch gezielt eingesetzt werde (Rose 2008, S. 1 f.). Rose zufolge erreicht diese „hyper-gangsta-ization“ (Rose 2008) der Hip-Hop-Kultur, die Gewalt, sexuelle Frauenfeindlichkeit und Homophobie als „wertvolle“ kulturelle Produkte anpreist, zu Beginn der 2000er Jahre ihren Höhepunkt, indem Gangsta-Rap und diverse Subgenres zum meistverkauften Hip-Hop-Genre in den USA avancierten. Dieses global zirkulierende Männlichkeitsbild einer harten, furchtlosen und überlegenen Männlichkeit eigneten sich Bushido, Fler, Eko Fresh und andere in Deutschland lebende Rapper in den frühen 2000er Jahren an. Sie vermarkteten Gangsta-, Pimp- und Porno-Rap, wie sie ihre Rapstile häufig bezeichneten, erfolgreich mit der Veröffentlichung von CDs auf ihren selbstgegründeten Plattenlabels (wie etwa Aggro Berlin) und der Verbreitung von Rap-Songs und Musikvideos im Internet. Ihr Anspruch auf Authentizität drückte sich in einem Männlichkeitsbild aus, das über die Abwertung von Weiblichkeit sowie anderer Männlichkeiten konstruiert wird.

Kembrew McLeod (1999) identifiziert in seiner Untersuchung der Anerkennungspraktiken von Szene-Akteur*innen im amerikanischen Hip-Hop weitere Bedeutungsdimensionen der Rap-Authentizität, die in die globale Vermarktungslogik des Hip-Hop eingespeist wurden. Drei dieser Bedeutungsebenen beziehen sich auf Gender/Sexualität und „race“/Ethnizität: Rap wird erstens als Schwarze kulturelle Ausdrucksform rezipiert, wodurch weiße Rapper häufig mit Fragen nach kultureller Aneignung konfrontiert werden und ihre Glaubwürdigkeit qua ihrer „whiteness“ infrage gestellt wird (vgl. Armstrong 2004 zur Authentizitätskonstruktion von Eminem). Indem Rap zweitens als ein männlich dominiertes und heteronormatives Musikgenre wahrgenommen wird, eröffnet es Rappern die Möglichkeit zur Verkörperung einer „Hypermaskulinität“ und der

performativen Darstellung von „hip-hop machismo“ (Schwedenburg 2004). Und schließlich repräsentiert Rap die Musik der amerikanischen sozial benachteiligten Schichten, die in den „Ghettos“ postindustrieller Städte lebten und als solche den Gegenpol zum bourgeoisen Leben in den von Weißen bewohnten Vorstädten darstellten (McLeod 1999). An diesem Punkt kommt die von Allan Moore (2002) beschriebene „first person authenticity“ der Rapper ins Spiel, die den Eindruck vermitteln soll, dass ihre Äußerungen (Lieder, Musikvideos, Interviews etc.) integer, legitim und glaubwürdig, also „real“, seien. Eine gängige Praxis von Schwarzen Rappern hierfür sind ihre Geschichten über das „authentische“ Straßenleben in verarmten, von ethnischen Minderheiten bewohnten urbanen Gebieten in Städten wie New York, Philadelphia, Detroit, Compton und Seattle sowie der häufige Gebrauch des „N-Wortes“ für ihre Selbstbezeichnung. Alastair Pennycook und Tony Mitchell (2009) arbeiten in ihrer Studie über Rapper, die ethnischen Minderheiten in Australien angehören, zudem heraus, dass die Verwendung von lokalen Minderheitensprachen eine weitere gängige Praxis ist, „Realness“ auszudrücken. Die Identifikation mit Minderheiten kann sich jedoch auch in der Unterstützung eines ethnischen Nationalismus manifestieren, wie Ayhan Kaya (2002) am Beispiel der kommerziell erfolgreichen türkisch-deutschen Rap-Gruppen Cartel und Islamic Force zeigt. Diese Gruppen bekräftigen in den 1990er Jahren ihre ethnischen Differenzen mit ihrem Plädoyer für eine Art der Gegenaggression gegen die erfahrenen rassistischen Übergriffe und die Hegemonie des deutschen Staats. Rosa Reitsamer und Rainer Prokop (2018) identifizieren eine ähnliche Praxis der Artikulation von Authentizität in ihrer Studie über die in Wien, Österreich, lebenden Rapper Svaba Ortak, Manijak oder Spike, die ihr serbisches Nationalgefühl, ihre antiamerikanische Haltung und ihren Protest gegen die Hegemonie der westlichen politischen Macht und der NATO in diversen Songs äußern. Dieser Authentizitätsanspruch korrespondiere Reitsamer und Prokop zufolge mit der Konstruktion einer „Protest-Männlichkeit“ (Connell/Messerschmidt 2005), wobei Aggression quasi als „natürliche“ Folge der Rassismus- und Gewalterfahrungen der Rapper im Herkunftsland und in Österreich begriffen wird und sich in der Abwertung von Weiblichkeit und homosexueller Männlichkeit entlädt.

Seit der Entstehung der Hip-Hop-Kultur in den späten 1970er Jahren in der New Yorker Bronx zirkulieren aber auch andere Männlichkeitsbilder, wie etwa jenes des Conscious-Rappers, der sich politisch und sozialkritisch äußert, des Party-Rappers oder des Battle-Rappers, wenngleich diese spätestens seit der Jahrtausendwende eine nachgeordnete Rolle bei lokalen Aneignungsprozessen von global zirkulierenden Rapidiomen spielen. Auch diese Männlichkeiten werden über homosoziale Vergemeinschaftung sozial hergestellt, indem sich Rapper, Musikproduzenten, DJs, Eventveranstalter etc. zu lokalen „Crews“ und „Posses“ zusammenschließen, Rapper bei Hip-Hop-Events um lokalen Status und Anerkennung „batteln“ und Frauen in ihren Rap-Texten häufig abwerten (Rose 1994).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den im Hip-Hop rekonstruierten Vorstellungen von Gender und Sexualität zeichnet schon früh die Ambivalenzen und Brüche nach, die sich auch hinsichtlich Sexismus, Heteronormativität und Homophobie zeigten. So identifiziert Swedenburg (2004, S. 587) im Rap der ausgehenden 1990er Jahre Risse im sexistischen, heteronormativen, homophoben Korsett und zitiert eine Zeile aus Ice-Ts *Straight Up N****, in welcher dieser dazu aufrufe, jede Person nach ihrer Fassung glücklich werden zu lassen. Michael P. Jeffries arbeitet in seiner Untersuchung zur Figur des thugs heraus, dass dieser eine „complex coolness“ repräsentiere, in welcher zwar eine selbstbezügliche Körperästhetik, eine übertriebene und verstörende, gewaltbereite und sexuell ungezügelter Männlichkeit gefeiert werde. Zentrale Aspekte dieser „complex coolness“ seien gleichzeitig eine tiefe Einsicht in Schmerz und Verwundbarkeit und der Wunsch nach Liebe und Anerkennung (vgl. z. B. Jeffries 2011, S. 115). Matthew Oware schreibt (2011, S. 25), dass Homophobie zwar ein durchgängiges Motiv insbesondere im Gangsta-Rap sei, doch arbeitet er in seinen Analysen heraus, dass im Rap eine Form von männlicher Homosozialität gefeiert werde, die durchaus auch Zärtlichkeit und Liebe für das gleiche Geschlecht beinhalte: „Same-sex affection peppers black male rappers’ lyrics“ (ebd., S. 31).

Seit Beginn der 2010er Jahre lässt sich eine weitere Diversifizierung mehr oder weniger legitimer Männlichkeiten im Hip-Hop nachweisen. Die großen männlichen Stars wie Kendrick Lamar oder Drake erzählen Geschichten, „in denen Hoffnungen, Aufbrüche und Ambivalenzen im Zentrum ihres eigenen Lebens nacherzählt werden“ (Senkbeil 2020, S. 322); Lamars Song *Auntie’s diaries* über seinen trans* Onkel kann als weiterer, nicht in jeder Hinsicht geglückter Schritt in diese Richtung verstanden werden. Spätestens mit Frank Oceans *Coming Out als „schwul, oder halt bisexuell“* (JUICE Magazin 2012) sind queere Männlichkeiten im Hip-Hop Universum keine Unmöglichkeit mehr, wie dies Anfang der 2000er Jahre noch schien. Zunehmend können sich Rapper*innen etablieren, die sich selbst in der LGBTIQ+ Community verorten, in den USA etwa der faggot MC Johnny Dangerous, die Bühnenpersona Mykki Blanco des New Yorker Rappers Michael David Quattlebaum Jr., Lelf (heute Mx Khalif) oder in Deutschland Sookee und Ebow – zum Mainstream werden diese jedoch nicht. Andere, wie etwa der Cloud Rapper Juicy Jay, machen sich über die Homophobie und die Heteronormativität der Szene lustig, spielen bewusst mit Selbst- und Fremdkategorisierungen und entziehen sich einer einfachen Kategorisierung als schwul oder heterosexuell (vgl. Süß 2021, S. 326 ff.): „Es ist scheißegal, ob ‚der erste offen schwule Deutschrapper‘ wirklich schwul ist“ (Heming 2016), so das Magazin Vice. Doch stimmt dies auch heute noch nicht. Auch wenn der offen schwule Rapper Lil Nas X mit seinen Tracks einen riesigen Erfolg in der Popwelt feiert: Im kommerziell erfolgreichen Hip-Hop gilt immer noch, was Berggren schreibt: Das heterosexuelle männliche Subjekt ist die „somatische Norm“ (Berggren 2014, S. 234). Smalls schreibt für die USA, dass „Black, queer,

and hip hop [...] still sit or play or stand in discomfort together“ (Smalls 2022, S. 151), und schwule Rapper sind auch heute in Deutschland immer noch eine Sensation. So schreibt *raptastisch.de* zum Coming Out von Tobi High, dass „Outings im Sport und im Rap die absolute Ausnahme“ seien (Romero 2021 auf *raptastisch.de*) – Hip-Hop und Männerfußball scheinen demnach sehr ähnlich zu funktionieren.

3 Der wissenschaftliche Blick auf Deutsch-Rap

Das hinlänglich propagierte Bild des Deutsch-Raps als ein durch patriarchale Machtstrukturen geprägtes Genre, das von männlichem Dominanzgehabe, Homophobie und Frauenverachtung lebt, ist sicherlich zu simpel und fordert zu einem genaueren Blick auf das Konstrukt (Deutsch-)Rap auf. Denn auch Deutsch-Rap wird durch ein Changieren zwischen mehreren Lesarten mitunter zu einem fluiden Geflecht, das unterschiedliche Bedeutungszuweisungen zulässt, und es werden als „gesetzt“ wahrgenommene Interpretationen infrage gestellt. So untersucht Björn Rohwer (2020) unter anderem das Verhältnis von männlichen und weiblichen Künstler*innen in Bezug auf Sexismus in deren Songs, womit auch die Praktiken der Rapperinnen in den Blick geraten. Die mit Sexismus behafteten Songs mancher Rapperinnen tangieren immer wieder die Frage, ob sie zu einer Reproduktion bzw. Perpetuierung männlich akzentuierter heterosexueller Sexphantasien führen, eine Selbstermächtigung der Frau darstellen, die dem Mann die Deutungshoheit über ihren Körper und ihre Sexualität entzieht, oder gerade aus der affirmativen Reproduktion der heteronormativ-klichehaften Weiblichkeitsbilder Kapital schlagen können. Am Beispiel von Shirin David wird ersichtlich, wie sehr das Genre Deutschrap von eindeutigen Uneindeutigkeiten lebt, wie stark Ambivalenzen und Brüche in dem Aufeinandertreffen von realer und performativer Ebene entstehen. Shirin Davids Song *90-60-111* mit der Strophe „Ich bin nicht so eine – doch genau so eine bin ich“ (David 2020a; David 2020b) bringt nicht nur in übertriebener Weise Weiblichkeit zum Ausdruck, sondern zelebriert auch die Künstlichkeit ihres Körpers. Gewiss kann es dabei auch um Empowerment gehen. Dennoch erscheint gerade Shirin David mit diesem Song als eine derjenigen, die hinsichtlich der Produktions- und Rezeptionsstrukturen die Marktmechanismen virtuos beherrschen. Es geht um das Spiel, bei dem sich die Rezipient*innen die Deutung aussuchen können, die ihnen am meisten entspricht, während die Künstlerin undefiniert bleiben kann. Das betrifft ihren Umgang mit Weiblichkeit und mit der Hautfarbe gleichermaßen (siehe hier Davids scheinbar unschuldigen Umgang mit der Aneignung der Schwarzen Rap-Weiblichkeit und die damit verbundene „blackfishing“-Kritik in den Medien, z. B. Marquart 2016 auf *rap.de*). Mit Bezugnahme auf einen Instagram-Post Davids verweisen Sina A. Nitzsche und Laura Spilker (2021, S. 26 ff.)

in dem Zusammenhang darauf, dass David „hegemoniale Zuschreibungen über ihren Körper und den Sexismus der Musikindustrie [kritisiert], während sie im Feed bzw. Bildelement das dominierende Schönheitsideal, die Sexualisierung von Künstler*innen und sex sells-Ansätze gekonnt für ihr eigenes Selbstmarketing benutzt“. Die überinszenierte Künstlichkeit mag an dieser Stelle auch als Folie für all die Spielarten dienen, in denen sich Künstler*innen im Raum des „Als-ob“ gefahrlos im Bereich des tatsächlichen Sexismus und Rassismus tummeln können. Das Verfügbarmachen des Spektrums zwischen „alles ist genauso wie es scheint“ bis hin zu „nichts ist wie es scheint“ dürfte Bestandteil des Selbstmarketings und damit der Mechanismen der Musikindustrie sein. Diese Strategie wiederum kann – je nach Intention – von Frauen und Männern gleichermaßen angewendet werden.

Mit Blick auf die Hip-Hop-Studies stellt sich außerdem die Frage, ob diese nicht auch der Marktlogik des Neoliberalismus folgen. Wer sich mit Rap wissenschaftlich auseinandersetzt, scheint insbesondere die sexistischen, gewalttätig auftretenden, homophoben Gangstas und thugs in den Blick zu nehmen. Diese scheinen eine große Faszination auf viele Wissenschaftler*innen auszuüben, die Rap aus einer Vogelperspektive oder mit einer gebührenden Distanz betrachten und versuchen, die Erfolge von gewalttätigem Rap zu erklären und diesen auseinandernehmen, um darin Ironie oder Brüche zu erkennen. Folgende Fragen müssen wir uns als Herausgeber*innen demnach stellen: Orientiert sich die Wissenschaft hier nicht bloß an der bestehenden Marktlogik und reproduziert diese, indem sie durch unzählige Analysen und Interpretationen frauenverachtender, gewalttätiger Tracks genau diese Tracks weiter diskursiviert? Wie positionieren sich Wissenschaftler*innen zu den Phänomenen, die sie analysieren und interpretieren? Sind sie in der Lage, eine kritische Distanz zu ihrem Gegenstand aufzubauen? Oder erliegen sie selbst der Faszination, die Gewalt, Frauenverachtung und Homophobie heute noch auszuüben scheinen?

4 Zu den Beiträgen des Bandes

Mit der bereits genannten Einbettung von Hip-Hop und Rap in den Kontext sozialer Diskurse setzen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes in vielfältiger Weise und aus unterschiedlichen Perspektiven auseinander. Fokussiert werden unter anderem Antisemitismus, Rassismus, Kolonialismus und deren Kritik. Prominent vertreten sind Beiträge, die die Darstellung von Gewalt im Zusammenhang von Gender und Sexualität und deren Ambivalenzen thematisieren. Andere wiederum beschäftigen sich mit der verbalen und medialen Inszenierung von Gewalt in Rap-Texten und Videos oder auch mit Mechanismen der Konstruktion und Rezeption von Rap und Hip-Hop.

In ihrem Beitrag „Schreiben die Geschichte neu für meine Leute‘. Rap, *Race* und Gewaltkritik in *Platz an der Sonne* (2017)“ befasst sich Sina A. Nitzsche mit der Artikulation von Gewalt in bisher medial weniger beachteten Rap-Genres. Hierfür analysiert sie exemplarisch das BSMG-Album *Platz an der Sonne*, das sich mit der deutschen kolonialen Vergangenheit und ihrer Auswirkung auf das kollektive Gedächtnis befasst. Auf der Basis einer postkolonialen Lektüre des ausgewählten Rapsongs *Geschichtsunterricht* zeigt Nitzsche auf, wie im Album eine gewaltkritischere Position eingenommen und die koloniale und institutionelle Gewalt gegenüber People of Color kritisiert wird. Zeitgleich wird auf den Wissenspraktiken der Hip-Hop-Kultur aufgebaut, um besonders ein jüngeres Publikum an historische Gewalterfahrungen der afrikanischen Diaspora zu erinnern.

Nicholas Beckmann diskutiert in seinem Artikel „Conscious-Rap gegen Rechts. Gewalt narrative als Zeichen der Machtlosigkeit?“ Gewalt narrative in ausgewählten Rap-Tracks, die rassistische Angriffe auf Migrant*innen in Deutschland anklagen und den allgemeinen „Rechtsruck“ in der Gesellschaft kritisieren. Er zeigt in seiner Diskursanalyse, dass sich seit der Entstehung des Conscious-Rap in Deutschland die Ästhetik, die Sprache und die Narrative verändert und zunehmend verschärft haben, indem Rapper*innen unmittelbarer und provokanter auf tagespolitische Themen reagieren und zuweilen explizit sprachliche Gewalt anwenden, um ihre politischen Gegner*innen zu adressieren und zu attackieren.

Daniel Duran, Julian Happes und Daniel Schumacher berichten in ihrem Artikel „Antisemitismus als ‚popkulturelles Phänomen‘. Historische Vorurteile – sprachliche Codes – didaktische Handlungsfelder“ über das Projekt „Antisemitismus als popkulturelles Phänomen“, in dessen Mittelpunkt deutscher Gangsta-Rap steht. Die Autoren zeigen, wie in Lehrveranstaltungen mit Studierenden Raptexte auf ihren antisemitischen Gehalt aus geschichts- und bildungswissenschaftlicher sowie linguistischer Perspektive hin analysiert und für die schulpraktische Nutzung didaktisch aufbereitet werden können. Der Artikel bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, um Lehr- und Bildungspläne, die Antisemitismus im Kontext der Shoah, des Holocaust und des Nationalsozialismus thematisieren, durch eine fundierte Beschäftigung mit Antisemitismen im (Gangsta-)Rap zu erweitern.

Ann-Kathrin Kobelt stellt in ihrem Beitrag „Asi‘ und ‚Kanake‘ *Iz da*. Biografische Brüche und ambivalente Zugehörigkeitspositionierungen“ die (Re-)Konstruktion der Zugehörigkeitspositionierungen in den Mittelpunkt. Ausgehend von der Analyse des Rapsongs und der Begriffskombination *Iz da* zeigt sie auf, wie festgeschriebene Zugehörigkeiten zwischen der Subjektposition des dunkelhäutigen, gewaltsamen Kurden und der des weißen, friedfertigen Deutschen zwar in Xatars *Iz da* sowie der Biografie des Rappers mittels gewaltsamer Fremd- und Selbstzuschreibungen (re-)produziert werden. Zeitgleich macht der Beitrag

im Rahmen einer Einzelfallanalyse deutlich, dass diese eindeutige Reproduktion von Subjektpositionen im Falle eines sich als kurdisch-yezidisch positionierenden interviewten Rezipienten des Rappers Xatar jedoch nicht zutrifft.

In ihrem Artikel „Einsam, traurig, überfordert. Rap-Männlichkeiten zwischen gewaltigen Emotionen und gewaltvollen Männlichkeitsskripten“ trägt Heidi Süß mit ihrer Beobachtung einer neuen Diskursivierung von männlichen Emotionen und Bedürfnigkeiten in Raptexten zu einer Reflexion des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit bei. Durch Berücksichtigung kapitalismuskritischer, bewältigungstheoretischer und psychoanalytischer Aspekte sowie feldspezifischer Logiken legt sie an den Texten die Widersprüchlichkeiten hegemonialer Rap-Männlichkeit offen. Daraus schließt sie, dass sich Rapper der Männlichkeitsskripte, die sie bedienen, bewusst werden.

Valesca Baert-Knoll widmet sich in ihrem Beitrag „Sprachliche Gewalt als Kommunikationsmodus weiblichen Empowerments am Beispiel von Carolin Kebekus *Im Namen der Mutter*“ der Nutzung von Gangsta-Rap-typischen Motiven, Topoi und Kunstformen. Baert-Knoll zeigt, wie Kebekus die Sprachgewalt des Raps einsetzt, um im Anschluss an die Gleichberechtigung der Geschlechter fordernde innerkatholische Bewegung Maria 2.0 Kritik an den strukturellen Machtverhältnissen der Kirche zu üben. Sprach- und Bild-Topoi sollen Assoziationen wecken, durch die das Empowerment der Frauen im Rap auf das Empowerment der Frauen innerhalb der Kirche übertragen wird. Durch die Analyse wird deutlich, dass Gangsta-Rap-spezifische Äußerungsformen zu einem Modus der Gesellschaftskritik und wählbarem Mittel des Empowerments geworden sind.

Im Zentrum des Beitrags von Söhnke Post mit dem Titel „Wir formen die Sprache/wir formen die Werte: Feministischer Rap und seine rhetorisch-stilistischen (Re-)Aktionsmuster auf Repräsentationen von Gewalt in der männlich-hegemonial geprägten Hip-Hop-Kultur“ steht die Analyse des feministischen Raptextes *bitches butches dykes & divas* von Sokee. Ziel ist es, aus der literarischen Konfiguration und den szenespezifischen Bedingungsfaktoren Aufschluss über das Interaktionsverhältnis zwischen feministischem und Gangsta-Rap zu gewinnen. Als Reaktionsform auf den diskursbestimmenden Gangsta-Rap stellt der Text, so Post, zwar einen Gegenentwurf zum hegemonial männlich geprägten, kommerziell gewinnend vermarkteten Rap dar. Inwieweit eine solch feministisch bewegte Kritik an Gewalt- und Dominanzformen über das Empowerment eines minoritären Rezipient*innenkreises hinausreicht, bleibt jedoch offen, zumal die Künstler*innen selbst dem kapitalisierten Rap-Business angehören.

Stavros Patoussis Beitrag „*Hass Frau*. Ironisierung frauenfeindlicher Gewalt bei SXTN“ nähert sich einem noch wenig beachteten Aspekt an: der Ironisierung durch (Auto-)Aggression. Am vordergründig frauenfeindlichen Song *Hass Frau* von SXTN beobachtet er anhand eines Close-Readings eine „aggressive Ironisierung“. Darunter versteht er eine kritische Praxis, mit Diskriminierung umzuge-

hen. Auf ironische Mimesis setzend, wird somit Diskriminierung appropriiert und konfrontativ inszeniert, um das Unbehagen über die Aggressivität misogynen Diskurse nachvollziehbar zu machen. Diese werden durch die Ironisierung ästhetischer Verfahrensweisen gebrochen.

In seinem Beitrag „Ambivalenzen und Brüche bei Apache 207. Gewaltausübung und -aushöhlung im multimodalen Zusammenspiel aus Text, Musik, Video und paramedialer Inszenierung“ untersucht Sebastian Bernhardt die impliziten und expliziten Aussagen zu Gewalt in Apache 207s Werken in ihrem multimodalen Zusammenspiel. Sich am Konzept der Polyphonie in Musikvideos orientierend wird im Beitrag aufgezeigt, wie der Rapper mit Blick auf typische Rap-Strukturen (Misogynie, Hypermaskulinität, Dissing und Boasting) zwischen Ironisierung und Perpetuierung von Rap-Klischees oszilliert. Diese ambivalente Haltung wertet der Beitrag abschließend als „Bestandteil einer Gesamtinszenierung als Persona [...], die in einem Schwebezustand zwischen künstlerisch-dekonstruktiver Ironisierung und zu problematisierender Bestätigung raptypischer Gewaltaffirmation steht“ (Bernhardt in diesem Band).

Jan Sinning erörtert in seinem Beitrag „Gewalt und Gangsta-Rap-Ästhetik im (deutschsprachigen) Beatdown(-Hardcore)“ ästhetische, kulturelle und inhaltliche Verbindungen zwischen Hardcore(-Punk) bzw. Beatdown-Hardcore und (Gangsta-)Rap. Er sieht in der Hardcore-Stilrichtung Beatdown ein Äquivalent zum Gangsta-Rap im Hip-Hop, was sich textlich und bildsprachlich im Aufgreifen vermeintlich Gangsta-Rap-typischer Themen wie Gewalt, Sexismus und hegemonialen Männlichkeitsperformanzen widerspiegelt. Diese wiederum stehen in Bezug zu im Gangsta-Rap verhandelten Diskursen bezüglich Sexualität, Gender, Frauenbildern und Homophobie.

Steven Schiemann liefert in seinem Artikel „Du bekommst ein Stich, ich hab' nix damit zu tun“ Fallanalysen zu den musikalischen Produktionsmechanismen bei Gewaltdarstellungen in erfolgreichen Deutsch-Rap-Musikvideos. Unter Berücksichtigung filmtechnischer und sprachlich-rhetorischer Produktionsmechanismen wird die Darstellung manifester Gewalt in erfolgreichen Deutsch-Rap-Videos aus den Jahren 2019 und 2020 untersucht. Dabei wird insbesondere die Frage fokussiert, wie die Gewaltdarstellungen durch die musikalische Ebene ausgestaltet, unterstützt und/oder spezifiziert werden.

Felix Böhm untersucht in einem Artikel „bevOr wir begInnen mit dem A: bendEssen; (-) ((lacht))“. Multimodale Strategien der (un)eindeutigen Inszenierung von Gewalthandlungen im Deutschrap am Beispiel von Basstards *Nur ein Basstard* (2015)“ Verfahren der Inszenierung von Gewalthandlungen. Er verfolgt das Ziel, eine Heuristik zu formulieren, die den Blick für sprachliche, multimodale und dabei im Fall eines Musikgenres auch ästhetische Strategien schärft, um eine gegenstandsorientierte und differenzierte Anschlusskommunikation über die Primärtexte eines erfolgreichen und stilbildenden popkulturellen Phänomens führen zu können. Grundlage seiner Analyse ist der Track *Nur ein*

Basstard (2015) von Basstard, einem der bedeutendsten Vertreter des deutschsprachigen Horrorcores.

Dagobert Höllein analysiert in seinem Beitrag „Semantik der Gewalt in Raptracks“ ausgehend von einem an Judith Butler orientierten Gewaltbegriff und an die Theorie der Makroglieder von Ágel (2017) anschließend aus syntaktisch-semantischer Perspektive Gewaltdarstellungen in Texten von Haftbefehl, Hanybal, Juju, Mädness, Marteria, Nimo, Soufian und Bonez MC und kontrastiert diese mit Texten, die nicht dem Genre des Gangstaraps zuzuordnen sind. Er zeigt, dass ein bloß lexikalisches Vorgehen die Darstellung von Gewalt im Gangstarap nur unzureichend zu analysieren vermag, da wichtige Bedeutungsaspekte in Raptexen in den Satzbauplanzeichen kodiert sind und daher einer syntaktisch-semantischen Herangehensweise bedürfen.

Jöran Landschoff argumentiert in seinem Beitrag „Diskurslinguistische Antworten auf Fragen gesellschaftlicher Verantwortung bei der Produktion problematischer Textinhalte im Deutsch-Rap“ aus diskurslinguistischer und kommunikationstheoretischer Perspektive, weshalb die oftmals geäußerte Kritik am Deutschrapp als gewaltverherrlichendem, sexistischem und homophobem Musikgenre zu kurz greife. Er identifiziert in der Kritik am Deutschrapp ein Prinzip der Verantwortungszuschreibung, gemäß welchem durch das sprachliche Handeln der Rapkünstler*innen problematische Inhalte in die Köpfe der Konsument*innen transportiert würden. Dieses Modell lasse jedoch die komplexen Mechanismen der diskursiven Konstruktion von Ideologien, die gesellschaftlich weit verbreitet seien, und die Reproduktionslogiken der Musikindustrie außer Acht und erkläre die Künstler*innen zu Sündenböcken für gesellschaftliche Verhältnisse, für die diese nicht verantwortlich gemacht werden könnten.

Martin Seeliger widmet sich in seinem Artikel „Gewalt und Kriminalität als Allmendegüter. Zur sozialen Konstruktion von Authentizität im deutschen Gangstarap“ ausgehend von seiner These, dass Gewalt und Kriminalität im deutschen Gangsta-Rap „Allmendegüter“ wären, der Frage nach der sozialen Konstruktion von Authentizität. Im Anschluss an eine Diskussion über die Funktionsweisen von Authentizität in Gesellschaft und Populärmusik zeigt der Autor anhand von Medienberichten über Vertreter des deutschen Gangsta-Rap mit unterschiedlicher ethnischer und kultureller Verortung, wie Gewaltbereitschaft und eine Nähe zu kriminellen Milieus für diese Musiker zu einem integralen Bestandteil für die Herstellung von Authentizität auf persönlicher, soziokultureller und emotionaler Ebene geworden sind.

Der Band schließt mit einem Nachwort der Rapperin Sookee (bürgerlicher Name Nora Hantzsch), die sich in ihrem Text „Sexisms sells so does feminism“ mit paradoxen Marketingstrategien in der Rap-Industrie auseinandersetzt. Aus der Szene heraus unternimmt sie eine scharfsinnige Analyse des Markts: Wie sieht die (kommerzielle) Welt aus, in der Rap produziert, gehandelt, verkauft und

gehypt wird? Ihr erhellender Insider-Blick auf die Branche zeigt deren Muster und Strategien auf und hinterfragt diese kritisch.

An dieser Stelle danken wir allen Beteiligten für ihre Unterstützung im Entstehungsprozess des Sammelbandes, allen voran den Autor*innen, die ihn durch ihre Beiträge ermöglicht haben. Die Beiträge dieses Bandes sind aus der Tagung „(Deutsch-)Rap und Gewalt: Ambivalenzen und Brüche“ hervorgegangen, die vom 22. bis 24. April 2020 an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd stattfand. Tagung und Publikation wurden durch freundliche (personelle und finanzielle) Unterstützung der beteiligten Universitäten – Pädagogische Hochschule Schwäbisch Gmünd, Institut für Romanistik der Universität Potsdam sowie Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – ermöglicht; hierfür möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. Unser besonderer Dank gilt Frau Dr. Carmen Preißinger für ihre präzise redaktionelle Begleitung. Wir hoffen, dass dieser Sammelband mit seinen vielfältigen Perspektiven zur Weiterentwicklung der Diskussion um das Phänomen der Gewalt im Rap und Hip-Hop beiträgt.

Literatur

- Armstrong, Edward G. (2004): Eminem's construction of authenticity. In: *Popular Music and Society* 27, 3, S. 335–355.
- Bendel, Alexander/Röper, Nils (2017): Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung. In: Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hrsg.): *Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript, S. 105–132.
- Berggren, Kalle (2014): Hip Hop Feminism in Sweden: Intersectionality, Feminist Critique and Female Masculinity. In: *European Journal of Women's Studies*, 21, 3, S. 233–250.
- Cali, Angelo (2022): Weihnachts-Drama bei Schwesta Ewa: „Wie soll ich das einem Kind beibringen?“ www.tag24.de/unterhaltung/promis/schwesta-ewa/weihnachts-drama-bei-schwesta-ewa-wie-soll-ich-das-einem-kind-beibringen-2699398 (Abfrage: 26.05.2023).
- Christ, Michaela/Gudehus, Christian (Hrsg.) (2013): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Connell, Raewyn W. (2006): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske + Budrich.
- Connell, Raewyn W./Messerschmidt, James W. (2005): Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. In: *Gender & Society*, 19, 6, S. 829–859.
- David, Shirin (2020a): 9-60-111 (Official Video). www.youtube.com/watch?v=sPpKhudnRoQ (Abfrage: 10.06.2022).
- David, Shirin (2020b): 9-60-111 (Lyrics). <https://genius.com/Shirin-david-90-60-111-lyrics> (Abfrage: 10.06.2022).
- Heming, Tristan (2016): Es ist scheißegal, ob „der erste offen schwule Deutschrapper“ wirklich schwul ist. www.vice.com/de/article/69wnvp/juicy-gay-schwul-scheissegal-398 (Abfrage: 10.06.2022).
- hooks, bell (1994): Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap? Misogyny, gangsta rap, and The Piano. In: *End Magazine* February 1994.
- Jeffries, Michael P. (2011): *Thug life. Race, gender, and the meaning of hip-hop*. Chicago: University of Chicago Press.