GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Flippin Da Script : Supa Sistas und Rap Musik

Strube, Miriam

2007

https://doi.org/10.25595/480

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Strube, Miriam: *Flippin Da Script : Supa Sistas und Rap Musik*, in: Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (Hrsg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), 139-155. DOI: https://doi.org/10.25595/480.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

FLIPPIN DA SCRIPT: SUPA SISTAS UND RAP MUSIK

Miriam Strube

I don't act the way society dictates that a woman 'should.' I do not hold back my opinions. I don't stay behind a man. But I'm not here to live by somebody else's standards. I'm defining what a woman is for myself. Simply put, I am not interested in subscribing to what society has decided for half of humankind.
Queen Latifah

Frontin' niggaz gives me hee-bees so while you imitatin' Al Capone
I be Nina Simone and defacating on your microphone.
Lauryn Hill

I Don't Care What You Call Me / I Know Who I Is.
Ursula Rucker

Wie die renommierte Theoretikerin bell hooks in ihrem Buch *Black Looks* meint, ist Musik einer der entscheidenden kulturellen Orte, an dem schwarze Identität und Sexualität verhandelt wird (vgl. hooks 1992: 63). Die vorherrschende musikalische Ausdrucksform für Schwarze im gegenwärtigen Amerika ist die Rap Musik, die einen wesentlichen Teil des HipHops darstellt. Wie andere Musikszenen ist auch der Rap ein von Männern dominiertes Feld.[1] Darüber hinaus befürchten Johnnetta Cole und Beverly Guy-Sheftall, dass HipHop sogar frauenfeindlicher als jedes andere Genre ist:

„We are concerned because we believe that hip-hop is more misogynist and disrespectful of Black girls and women than other popular music genres. The cas-

1 Adrienne Anderson weist allerdings zu recht darauf hin, dass Rap sich während seiner relativ kurzen Existenz gewandelt hat und das Einbeziehen von Rapperinnen die größte Veränderung gewesen ist (vgl. Anderson 2003: 19). – Eine ebenfalls dem Rap gegenüber kritische Perspektive findet sich in T. Denean Sharpley-Whitings *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women* 2007).

ual references to rape and other forms of violence and the soft-porn visuals and messages of many rap music videos are seared into the consciousness of young Black boys and girls at an early age." (Cole/Guy-Sheftall 2003: 186)

In „Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip-Hop" geht Imani Perry ebenfalls auf die Misogynie von Rappern ein und macht vor allem zwei Unterdrückungsmechanismen innerhalb der HipHop-Kultur aus: Erstens würden Frauen nur als Ware dargestellt, die vom Rapper besessen und genau wie seine Autos, seine Villen und sein Schmuck vorgeführt wird. In Zusammenhang mit dieser Darstellung würde die Frau zweitens auf ihre Sexualität und ihr Äußeres reduziert, wodurch ihr der Raum für die Artikulation von Persönlichkeit und Individualität genommen werde (vgl. Perry 2003: 137).

Diese Kritik entspricht durchaus der allgemeinen Wahrnehmung und Einschätzung innerhalb und außerhalb der Medien. Bei dieser Auffassung handelt es sich allerdings um eine grobe Verallgemeinerung. Im vorliegenden Aufsatz geht es daher darum, die oft übersehene feministische Kritik im Rap selbst hervorzuheben.[2] Anhand von einschlägigen Beispielen will ich zeigen, wie amerikanische Rapperinnen ihre Musik dazu nutzen, um sich selbst zu definieren und hartnäckige Stereotypen zu bekämpfen. Es sollen hierbei nur amerikanische Musikerinnen im Fokus stehen, weil ihre Arbeit in einem ganz spezifischen kulturellen und historisch bedingten Kontext stattfindet, der nicht ohne weiteres auf andere Nationen übertragbar ist. Dieser Kontext hängt mit der Sklaverei zusammen, die direkt und indirekt die zwei Stereotypen hervorbrachte, die feministische Rapperinnen in den Vereinigten Staaten noch heute verhandeln: die *oversexed-black-Jezebel* und als Gegenentwurf dazu die ‚unschuldige' schwarze Frau, wie sie in der *Uplift*-Ideologie entstand, die die Afroamerikaner aus ihrem Schattendasein auf die gleiche Stufe wie die Weißen heben sollte (vgl. Gaines 1996).

Gemäß dem Stereotyp hat die Jezebel einen nicht zu stillenden sexuellen Hunger; sie ist diejenige, die fast nackt und aufreizend den Mann verführt, sie ist es, die immerzu Sex will und demnach – so die perfide Schlussfolgerung in dieser Konstruktion – gar nicht vergewaltigt werden ‚könne'. Der Ursprung dieses Stereotyps ist auf die ersten Begegnungen der Europäer mit Afrikanerinnen zurückführbar: „Unaccustomed to the re-

2 Es erscheint mir hierbei nebensächlich, ob die einzelnen Rapperinnen sich selbst mit dem (manchmal als ‚weiß' verstandenen) Label ‚Feministin' bezeichnen, wie es etwa Joan Morgan und Ursula Rucker tun, sondern darum, dass sie sich für die weibliche Selbstbestimmung einsetzen. Dabei gelingt es ihnen, so die bekannte schwarze Theoretikerin Patricia Hill Collins, „to use the art of rap as a forum to reach young women who have no other means of finding feminism." (Hill Collins 2006: 192)

quirements of a tropical climate, Europeans mistook seminudity for lewdness“ (White 1985: 29) und sie führten die in Afrika akzeptierte Polygamie auf unkontrollierbare Lust zurück. Das Stereotyp der Jezebel gründet jedoch nicht einfach auf einem Missverständnis, sondern ist mit Ausbeutungsmechanismen verknüpft. Übergriffe auf Sklavinnen hatten neben der sexuellen Befriedigung auch materielle Konsequenzen, da der Sklavenhalter den für ihn willkommenen ‚Nebeneffekt‘ erzielen konnte, seinen Besitz zu vermehren, indem er Sklavinnen schwängerte.

Im Bemühen, sich vom Bild der Jezebel abzusetzen, betonten Afroamerikanerinnen seit dem neunzehnten Jahrhundert, auch sie seien moralisch, rein, sexuell unschuldig, seien ein Teil der zivilisierten Gesellschaft. Und so sprach sich die *Uplift*-Ideologie für sexuelle Zurückhaltung aus und tabuisierte Sexualität. Anders formuliert, sie forderte Anpassung an die (weiße) Bürgerlichkeit: „longing to protect or save black women, and the black community as a whole, from narratives of sexual and familial pathology, through the embrace of conventional bourgeois propriety in the arenas of sexuality and domesticity“ (Jenkins 2001: 18).

Die sexuellen Stereotypen haben also nicht nur die Weißen in ihrer Sicht auf Afroamerikanerinnen beeinflusst, sondern auch diese selbst, und zwar bis heute. Deswegen, so Tricia Rose in ihrem bahnbrechenden Buch *Black Noise*, ist der zentrale Kampfplatz schwarzer Rapperinnen „the arena of sexual politics“ (Rose 1994a: 147). Auch Suzanne Bost weist auf diesen Kampf und auf den für die Frauen erfolgreichen Ausgang hin:

„female rappers often disrupt misogynist objectification by creating dissonance between multiple layers of their performance. This dissonance reflects both a *postmodern* practice of resistance – subversion from within dominant modes of racialized and sexualized containment – and long-standing tradition in African American cultures […]“ (Bost 2001).

Während unter Bosts „postmodern practice of resistance“ durchaus auch ambivalente Rapperinnen wie Lil’ Kim fallen können, die mit dem Stereotyp der Jezebel bewußt spielen, sollen im folgenden Musikbeispiele analysiert werden, die mehr beinhalten als jene Zweischneidigkeit, die von ‚Eingeweihten‘ als rebellisch und von ‚Nicht-Eingeweihten‘ als Verkörperung des klassischen Jezebel-Bildes verstanden werden kann.

Tricia Rose geht auf eine Reihe von Beispielen aus den späten 1980er und frühen 1990er Jahren ein, in denen Rapperinnen ihrer Art von feministischer Kritik Ausdruck verliehen haben (vgl. Rose 1994a: 166-175). Das Duo Salt’N’Pepa etwa hat auch gegen Widerstand in der Öffentlichkeit immer ihre sexuelle Selbstbestimmung betont. In ihrem Rap Duet „Shake Your Thang“ singen sie: „It’s my thang and I’ll swing it the way that I feel,

with a little seduction and some sex appeal.“ Selbstbestimmung und weibliche Verführungskünste stehen hier nicht im Widerspruch. Salt’N’Pepa definieren den (schwarzen) Körper als etwas Schönes, als Ausgangspunkt für selbstbestimmte Freude und Vergnügen (im Gegensatz zur Fremdbestimmung der Jezebel) und nicht als Ort für Verletzungen (im Kontrast zu einer defensiven *Uplift*-Ideologie).

Auch die R&B/Rap-Gruppe TLC geht humorvoll und provokativ mit dem Thema Sexualität um. Ihr Hit „Aint’t 2 Proud 2 Beg“ stellt – ohne falsche Scham – das weibliche Verlangen nach sexueller Befriedigung in den Vordergrund. Besonders interessant wird TLC jedoch vor allem durch den gleichzeitigen Aufruf zu Safer Sex, der in der HipHop-Szene ansonsten nicht zu finden ist. Die drei jungen Frauen von TLC traten bei der Performance ihres Stückes mit übergroßen Kondomen auf, die an ihren Kleidern befestigt waren. Sieht man den Song als Aufruf, dann ruft das Trio – bewusst verspielt – zu Sex, aber eben verantwortungsvollem Sex auf, der nicht auf Kosten der Frau oder des Mädchens geht (etwa durch Geschlechtskrankheiten oder eine ungewollte Schwangerschaft). Einigen Medienmachern war diese doppelte Botschaft jedoch Grund genug, um zensierend einzuschreiten: „Anstatt den Text als eine großartige Möglichkeit für junge schwarze Frauen gegen sexuelle Passivität und die Degradierung zum Objekt zu verstehen, interpretierten TV-Zensoren die Hymne als potentiellen Schlachtruf zukünftiger Teenage-Mütter“ (Rose 1998: 114). Diese Teenage-Mutter wird nicht etwa bemitleidet, sondern als *welfare queen* gefürchtet, also – so das omnipräsente Konstrukt – als eine schwarze junge Frau, die mit ihren Kindern bewusst auf Kosten des Staates lebt.

Um den Musikvideo-Zensoren und MTV gerecht zu werden (oder um nicht in den Verdacht zu geraten, *welfare queens* zu unterstützen), musste TLC die Zeile mit dem Verweis auf das männliche Geschlechtsteil („2 inches or a yard, rock hard or if it’s sagging‘)“ umwandeln zu „my hat’s to the back and my pants are surely saggin’“. Damit ihr erster Hit auch im Radio und auf Musikkanälen gespielt werden konnte, nahm TLC diese Veränderung in Kauf. Ihr Auftritt bei der (bekanntermaßen eher derben) Sendung „In Living Color“ des TV-Kanals Fox Networks kam hingegen nicht zustande. Anstatt sich auf den Kompromiss einzulassen, eine entschärfte Variante von „Aint’t 2 Proud 2 Beg“ zu singen, wollte das Trio mit einem anderen Lied auftreten. Diese Möglichkeit wurde vom Sender abgelehnt, weshalb der Fernsehauftritt letztlich nicht stattfand.

Dieses Beispiel macht besonders deutlich, an wie vielen Fronten schwarze Frauen gleichzeitig zu kämpfen haben, wenn sie sich für eine selbstbestimmte Sexualität aussprechen. Aufgrund dieser Position und sicherlich auch wegen ihres gemeinsamen kulturellen Erbes und gemeinsamen Kampfes gegen Rassismus haben Afroamerikanerinnen nie einen

strengen Geschlechterseparatismus vertreten. Sie wenden sich nicht komplett gegen den Mann, sondern fordern vielmehr eine differenzierte Kritik, die nicht auf Loyalität mit schwarzen Männern verzichtet. So schreibt Joan Morgan in *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist:*

„Racism and the will to survive create a sense of intra-racial loyalty that makes it impossible for black women to turn our backs on black men – even in their ugliest and most sexist of moments. I needed a feminism that would allow us to continue loving ourselves *and* the brothers who hurt us without letting race loyalty buy us early tombstones." (Morgan 1999: 36).

Diese Haltung, einzelne Verhaltensweisen schwarzer Männer zu kritisieren, aber keine grundsätzliche Ablehnung zu verbalisieren, lässt sich auch in einigen Rapsongs nachweisen. Ein frühes Beispiel ist Queen Latifahs „Ladies First", das schwarze Frauen und ihren Beitrag zum schwarzen Befreiungskampf zelebriert. Das Video beginnt mit Photographien von Sojourner Truth, Angela Davis und Winnie Mandela, bevor es zur wichtigsten Strophe des Songs kommt:

„Some think we can't flow / Stereotypes they got to go / I'm gonna mess around and flip the scene into reverse / With what? / With a little touch of ladies first."

Diese Form von differenzierter Kritik, die gezielt gegen Stereotype angeht und dabei „ladies first" setzt, aber nie zum Kampfruf gegen Männer ausartet, ist auch in der Musik von Ursula Rucker vorherrschend. Rucker, deren italienische Mutter und schwarzer Vater 1952 noch heimlich heiraten mussten, kann wie Erikah Badu, Lauryn Hill, Me'shell N'degeocello, Missy Elliot und Jill Scott durchaus als ein Ausnahmetalent innerhalb der schwarzen Musik beschrieben werden, obwohl ihnen (mit Ausnahme von Missy Elliot) im öffentlichen oder akademischen Diskurs nicht oder zumindest noch nicht die angemessene Aufmerksamkeit zukommt. Da Rucker m.E. die derzeitig interessanteste und kritischste Sängerin der HipHop-Szene ist, möchte ich auf eine Reihe ihrer Songs ausführlicher eingehen. Rucker fällt vor allem durch ihre Vielseitigkeit auf, sowohl in musikalischer als auch in inhaltlicher Sicht. Nachdem Rucker sich auch durch ihre Zusammenarbeit mit den Hiphoppern von The Roots einen Namen gemacht hatte, veröffentlichte sie 2001 ihr erstes Soloalbum *Supa Sista.* Das Booklet zur CD beginnt mit dem „Open Letter From Philadelphia" von Kelly Sloan, gewissermaßen einem Vorwort, in dem Rucker mit folgenden Worten zitiert wird: „You must understand how important this is […] my work is my li-

fe.“ Betrachtet man Rucker als Musikerin und Aktivistin genauer, muss man dieses Statement für etwas anderes halten als eine simple Verkaufsstrategie, nämlich für eine ernsthafte Überzeugung.

Rucker – Lyrikerin, Rapperin, ‚bekennende‘ Mutter (die sich im CD-Booklet und auf ihrer Homepage mit ihren Kindern ablichten lässt), diplomierte Journalistin, politische Aktivistin – entzieht sich einer einfachen Kategorisierung. Von großer Bedeutung sind Ruckers Texte, ihre Gedichte, weshalb sie als Teil des *spoken-word-movements* gesehen wird. Dank der HipHop-Kultur, so meint Kelly Sloane im ‚Vorwort‘ von Ruckers Album, sei es Schwarzen möglich, Lyrik einem grösseren Publikum bekannt zu machen: „All too often, poetry is overintellectualized or dismissed; as there remains a great divide between the academy and people. Thanks to hip-hop culture and other forms of visionary music, poetry is alive and well“ (Sloan 2001).

Der zweite zentrale Faktor in Ruckers Werk ist natürlich die Musik selbst. Sie ist dem HipHop verpflichtet, und Rucker sagt auch zu ihrem Anfang 2006 erschienenen Album *Ma’at Mama,* dass es ein HipHop-Album sei, zumindest in Hinsicht auf „its inner workings, feelings, way of life“ (Rucker 2006). Diese (leichte) Einschränkung hat Sinn, denn in Ruckers Musik finden sich neben dem HipHop noch viele andere Stilelemente: ein von Prince inspirierter funky Pop, Jazz, Philly-Soul, Drum’n’Bass, afrikanische Percussions und australische Didgeridoos bilden das Fundament, auf dem sich Ruckers markante Stimme und ihre lyrischen Texte – gesprochen oder gesungen – entfalten.

Was Mark Perlaki in seiner Rezension zu *Ma’at Mama* schwärmerisch zum Ausdruck bringt, trifft auch auf Ruckers zwei vorangegangenen Alben zu:

„Ursula Rucker is cast from the same mold as the likes of Gil Scott Heron, Michael Franti and Allen Ginsberg – the skool of ‚Conscious Poet/ess’, poetry as catalyst for awakening and social change – fully embodied, an enemy of all that debases and degrades humanity, voice of the dispossessed whose voices will never be heard. A voice like Blue Mountain black coffee – the music providing symphonic and breezy underpinning for the lyrics […].“ (Perlaki 2006)

Ruckers sozialkritisches und feministisches Engagement wird in vielen ihrer Songs deutlich. Durch ihre Vielseitigkeit befindet sie sich im kritischen Dialog mit unterschiedlichen Gruppen. In ihrem Stück „What???“ greift Rucker ganz direkt kommerziellen HipHop im Stile von Jay Z an:

„Me and my girls […] were listening to the radio / and we were talking about the state of black music today / or maybe I should say the near non-existent

state of black music today / and we were also discussing the responsibility of music artists / or shall I say the lack of responsibility […] it's time for change / so what you think […] you up for the challenge?"

Ruckers differenzierter Blick sieht den schwarzen Mann allerdings nicht einfach als Gegner oder spricht der Frau für ihre Lage nicht schlicht die Verantwortung ab und nimmt durchaus die Passivität von schwarzen Frauen wahr. Rucker würde aber bell hooks Ausführungen zustimmen, dass diese Passivität in einen grösseren Kontext zu stellen sei: „Bombarded with images representing black female bodies as expendable, black women have either passively absorbed this thinking or vehemently resisted it" (hooks 1992: 65). Rucker geht auf diesen Zusammenhang in ihrem Stück „For Women" ein, das der Jazzsängerin und Aktivistin Nina Simone und deren Kritik an rassistischen Stereotypen in „Four Women" Anerkennung zollt.[3]

Ruckers Song beginnt mit einem kritischen Blick auf das passive Mitwirken von Frauen im kommerziellen HipHop und schreitet dann zur Suche nach den gesellschaftlichen Ursachen dafür fort. In der ersten Strophe steht die Verstrickung von Frauen im Vordergrund:

„My Skin is Brown / My Hair is Platinum Blonde, Today / Burgundy Tomorrow
My Nails is Long / I Know no Sorrow, Cause / Ain't Noting I Care to Know But ...
Where My Check so I can get my Tix For the Jay-Z / Show/ And / I Do Aspire to be a Video-Ho Do / And I know / Pop-Eye Got Shot Last Night / But / That's How it Go, in Da Ghetto"

Gewalt und Sexismus schrecken die Sprecherin nicht, sie träumt davon, als Video-Ho – also als eines von vielen ‚Sexobjekten' im Hintergrund eines HipHop-Videos – ihren der Norm angepassten Körper (etwa mit blondiertem Haar) zur Schau zu stellen.

Allerdings weist bereits die zweite Strophe darauf hin, dass die Sprecherin der ersten Strophe auch als Opfer angesehen werden muss. Indem die zweite Strophe anaphorisch beginnt (d.h. mit der Wiederholung von „My Skin" und „My Hair") und dadurch eine Verbindung zur ersten Strophe herstellt, wird die Sprecherin in Bezug zu den vier kleinen Mädchen gesetzt, die in Birmingham, Alabama 1963 während der Vorbereitung zum Gottesdienst bei einem rassistisch motivierten Bombenanschlag ermordet

3 In „Four Women" verweist Nina Simone auf die Bilder der Aunt Sarah („My back is strong/strong enough to take the pain/inflicted again and again/What do they call me/My name is aunt Sarah"), der Safronia („My father was rich and white/He forced my mother late one night/What do they call me/My name is Safronia"), und des süssen ‚Dings' („Whose little girl am I?/It is yours if you have some money to buy/What do they call me/My name is sweet thing"). Allerdings endet das Stück nicht pessimistisch oder entmutigt. Ganz im Gegenteil schreit sie die letzte Zeile „My name is Peaches".

wurden: „My Skin was Young, so Young/ It Burned and Tore/ My Hair was Pressed and Curled/ And Tied With Ribbons that Sunday Morn/ September 15, 1963“

Die Parallelität im Satzgefüge spiegelt eine semantische Analogie wieder: In beiden Fällen ist die Sprecherin ‚weißen‘ Schönheitsidealen für schwarze Mädchen und Frauen unterworfen – die Haare werden daher gefärbt oder geglättet. Und in beiden Fällen geht es um Opfer eines rassistischen Amerika, ob sie nun der direkten Gewalt in Form einer Bombe oder der strukturellen Gewalt durch ein Leben im Ghetto ausgesetzt sind.

In einem Interview mit dem Ezine *rap.de* führt Rucker aus, dass sie selbst aus armen Verhältnissen stammt, aber dennoch das Verhalten der Frauen aus dem Ghetto, die Video-Hos werden wollen, nur bedingt versteht. Trotzdem sieht sie „For Women“ weniger als Kritik an diesen Frauen denn als eine Aufforderung und eine Feier dessen, was diese Frauen sein könnten. Letztlich setzt sich Rucker für Selbstbestimmung und Wahlfreiheit ein, eine Wahlfreiheit, die ihrer Meinung nach im Ghetto aus dem Blickfeld gerät: „Wenn du in solchen Umständen aufwächst, zieht dich das runter. Die Leute verlieren ihren Sinn für die Optionen, die sie haben. Sie sehen nicht, dass sie eine Wahl haben.“ – Und so endet auch „For Women“ mit einem Votum für Selbstbestimmung:

„I Don’t Care How They Call Me / I Know Who I Is/Call Me […] / Crazy, Divine, Ma’at, True Honey Bun, Supreme / Pontifica, Electric Lady, Holy Prostitute / I Don’t Care What You Call Me / I Know Who I Is (4 x)/ I Is […] / Mammy, Mulatto, Welfare Mom / Matriach, Mid-Wife/ I Is“

Die Sprecherin ist eine Vielheit, und sie weiß, wer sie ist. Damit stellt sie sich auch gegen die Tradition der *Uplift*-Ideologie, die die schwarze Frau als rein und tugendhaft definiert und ineins damit reduziert, anstatt unterschiedliche Seiten anzuerkennen. In Ruckers Stück „Poontang Clan“ sagt die Sprecherin: „Why am I so raw?/Cause I don’t fuck with protocol or propriety.“ Rucker geht es eben nicht um eine von den Weißen definierte Tugendhaftigkeit, sondern um eine Selbstdefinition. Wie die anderen einen nennen, welchen Namen sie einem geben, zählt nicht.

Sich von der Benennung anderer zu distanzieren, ist auch Thema des Titelstückes auf Ruckers erster CD *Supa Sista*. Die ersten Zeilen des Songs beinhalten eine sexuelle Konnotation: „I rose and fell/as he called my name“. Doch schon in den folgenden Zeilen verdüstert sich die Atmosphäre, indem auf die unausgewogene Beziehung der Partner hingewiesen wird: „I played his games/as […]/he came and came“. Im Rest dieser ersten Strophe ist eine Steigerung zu sehen, in der die Geschichte der Sprecherin schließlich in einer größeren Geschichte aufgeht, sie als ein metonymes Selbst ge-

zeigt wird, ein Selbst, das nicht nur unter einem einzigen Mann, sondern vielmehr unter patriarchalen und rassistischen Strukturen – bis hin zur Sklaverei – gelitten hat: „he changed my name/called my blackness untame/he […] put me in chains/then […] he changed my name/then […]/he changed my names […]" Obwohl die Sprecherin diese Geschichte als ihr Erbe anerkennt, ja sogar als Teil von sich, verhindert dies aus ihrer Sicht nicht selbstbestimmtes Denken und Verhalten. Nachdem diese erste Strophe mit klarer, aber zurückhaltender Stimme gesungen wird, nur hinterlegt mit etwas afrikanischer Percussion, ändern sich Musik, Stimme und Haltung. Die nächste Strophe wird nicht zurückhaltend gesungen, sondern selbstbewusst und klar gesprochen: „But now i will rewrite history". Der Rest des Liedes ist eine Hymne auf die schwarze Frau, ein Aufruf, sich nicht unterdrücken zu lassen, im Notfall sogar nicht vor Gewalt zurückzuschrecken: „Your mission is clear/fear is not even an option/with your son on that frontline/ there's no time/grab your tek9".

Dass sie den schwarzen Mann ebenfalls als Opfer von Rassismus sieht und nicht nur als Unterdrücker der Frau, hebt Rucker in ihrem Song „Brown Boy (featuring ovasoul7)" besonders eindringlich hervor. Das Lied beginnt mit einem von ihrem Kollegen ovasoul7 gesungenen Refrain, der auf ein gravierendes Problem in schwarzen Familien hinweist, nämlich die Abwesenheit der Väter: „little all shades of brown boy/daddy loves you/little all shades of brown boy/wonder why, daddy left you/to his life so wrong they do (2x)". Im Folgenden zählt Rucker in ihrem Sprechgesang eine lange Reihe von Gründen für diese Abwesenheit auf, angefangen bei der Sklaverei, über Lynchmorde, brutale Attentate auf Afroamerikaner, rassistischen Umgang mit Schwarzen in der Armee während des 2. Weltkrieg bis hin zu jener (unfreiwilligen oder uninformierten) Teilnahme an klinischen Experimenten zu Syphilis, die eng mit dem Namen des Tuskegee Institutes verbunden ist.[4]

In ihrer Aufzählung macht Rucker deutlich, dass für sie dieses an schwarzen Männern verübte Unrecht ähnlich schwer wiegt wie die Lynchmorde und die Sklaverei:

„Tuskeegee [sic] Airmen and experiment recruits/Strange fruits and Strangers in the Village/Recipients of palefaced pawing and pillage/Black not beautiful, black like oil spillage/Diminished to 3/5 of whole."[5]

4 Von 1932 bis 1972 wurde 399 Afroamerikanern die Behandlung von Syphilis verweigert. Sie wurden stattdessen vom United States Public Health Service ohne ausreichende Aufklärung in eine Studie des Tuskegee Institutes eingebunden, indem man sie angeblich wegen ‚schlechten Blutes' untersuchte.

5 Die zweite Zeile dieser Strophe spielt auf die von Billie Holiday und anderen Bluesfrauen gesungene Hymne „Strange Fruit" an, die den Opfern der Lynchmorde in den amerikanischen Südstaaten ein Denkmal setzte. Auch in anderer Hinsicht knüpft Rucker hier an musikalische Traditionen an. Bereits 1992 hat

Nun zeichnet sich Rucker aber gerade dadurch aus, dass sie zwar den Schatten der Vergangenheit, das historische Erbe, nicht leugnen, sondern offen legen will, dies aber immer nur tut, um darüber hinauszuweisen, um mit ihrer Musik eine andere, bessere Zukunft zu imaginieren. Und so bleibt sie nicht bei einem verständnisvollen Enumerieren von Gewalttaten gegenüber schwarzen Männern stehen, die deren Ausbrechen aus der Familie erklären und entschuldigen, sondern sie ruft zu Verantwortung auf:

„Receive the sovereign legacy of your history
Embrace past's misery […]
For the purpose of strengthening, not excusing
Ida B. fought for
Martin died for
Emmet Till paid a price
eyes have cried for […]
your life
What will you do with your life???
Be the kings you born to be
Be the fathers your brown boys need […]"

Geschichtsbewusstsein und die Erkenntnis, Teil eines Größeren zu sein, stehen bei Rucker nicht im Widerspruch zu Selbstbestimmung und Verantwortung. Anders als in „Supa Sista", in dem die Rolle der Frau im Vordergrund steht, wird in „Brown Boy" an die Verantwortung des schwarzen Mannes appelliert. Auf ihrem jüngsten Album, *Ma'at Mama*, benannt nach der altägyptische Gottheit Ma'at, Göttin der Erhaltung einer ewig währenden Balance und Wahrheit, widmet Rucker (mittlerweile Mutter von vier Söhnen) den Kindern einen Song, in dem sie auch direkt auf die sexuelle Selbstbestimmung von Mädchen bzw. auf deren Mangel eingeht. Hatte sie noch in „letter to a sister friend" ihre *sister* aufgefordert, ihren Körper zu ehren und zu behüten („Honor your house/fleshy and sacred/artcarved and curvy/Offer it […] never […] to those unworthy"), so ruft die Sprecherin von „Children's Poem" nun die Erwachsenen zum Schutz der Kinder auf: „You Better Get Out There and Go Pull Your Sweet/Little 12-Year Old Up Off Her Knees/Tell Her She Don't Have to Suck No Boy's Dick to/Keep Him". Diese Kritik an der sexuellen Unterwürfigkeit junger Mädchen bringt Rucker nicht nur in diesem Lied, sondern auch in einem Interview zum Ausdruck:

der schwarze Klarinettist Don Byron zu einem Gedicht des Musikers und Poeten Sadiq Bey ein Stück namens „Tuskegee Experiment" aufgenommen, das sogar Titelstück seines Albums wurde.

„In Amerika ist das eine Art Modeerscheinung: Es gibt diese After-School-Parties, wo sie alle Schwänze lutschen – im Ernst. […] Wenn sie sich sagen „Ich mag diesen Jungen und ich will, dass er das merkt", dann machen sie das, damit er nicht das Interesse verliert. Das soll ok sein? Ein zwölf jähriges [sic] Mädchen auf seinen Knien?"

Wie Rucker dann in „Rant (Hot in Here)" zeigt, lehnt sie ein Zuviel an Sex ab: „Not Enough Love, Too Much Sex/Pornography". Hiermit führt sie einen weiteren wichtigen Gesichtspunkt zur sexuellen Selbstbestimmung an: die Möglichkeit, sich *gegen* Sex zu entscheiden, sich gegen eine blinde Verherrlichung von Sex zu stellen, wie sie ihres Erachtens massgeblich durch die Medien vorangetrieben wird.

Es entspricht jedoch der Vielschichtigkeit von Ursula Rucker, dass sie trotz (oder gerade wegen) ihrer Kritik an der Sexualisierung der Gesellschaft ein explizit von Oralsex handelndes Stück auf *Ma'at Mama* verfasst hat. In dem Lied „Black Erotica" geht sie auf unterschiedliche Stereotype ein: Eine reifere Frau – und Mutter – kann sinnlich von erotischem Sex singen, obwohl diese Verknüpfung von Mutterschaft, Alter und Erotik selten in Massenmedien gezeigt wird. Eine Kritik an oberflächlichem und fremdbestimmtem Sex muss nicht notwendigerweise Abstinenz als einzige Reaktion zur Folge haben (wie von der *Uplift*-Ideologie proklamiert), schwarze Frauen können über Sex singen, ohne die immer wiederkehrenden Bilder von der Jezebel zur Video-Hoe zu benutzen; die Frau kann (im Gegensatz zu den Mädchen aus „Children's Poem") Subjekt ihres Begehrens sein.

Die Sprecherin von „Black Erotica" beginnt mit einer detaillierten Beschreibung des weiblichen Geschlechtsteils. Der Rezensent Matt Semansky hat dies zum Anlass genommen, dieses Lied folgendermassen einzuschätzen: „a clinical and cringe-worthy description of oral sex. Personal empowerment is a noble goal, but Rucker makes it sound like no fun at all." (Semansky 2006) Anders als Semansky behauptet, ist das Lied aber gerade keine klinische Beschreibung von Sex, ja, lehnt diese sogar ausdrücklich ab („Skip Scientific Specifics"). Es ist vielmehr eine sehr sinnliche, wenn auch explizite Darstellung. Im Text fragt die Sprecherin: „Obscene? Divine?", um letztlich beides zu bejahen und zu begrüßen. Der Song beginnt mit einem langsamen Bass und wird nach und nach von ebenfalls langsam gehaltenen Drums, einer Trompete und einem zurückhaltendem Klavier begleitet, die eine ruhige und entspannte, aber intensive Atmosphäre kreieren; dazu hört man Ruckers Sprechgesang: „Lips Kiss, Lips Tongue Lick Clit, Fingers Fondle Tits, Swift Deliberate Microscopic Movements Pheromones Sent ... To Frenzy, To Heaven, To Hell, To Comfort Zones". Der Text, der ohne Unterteilung in Zeilen oder Strophen zu fließen scheint, wird zunächst nur durch ein gesungenes „M-O-A-N, M-O-A-N" unterbrochen und fährt

dann fort: „Time Erase, Worry Dissipate, As […] Knees Frame Face, Knotty Dreads Cascade Over Thighs, Cry, Cry – For Jesus, Cry, Cry – For Jesus, As Pelvis Thrusts, Pubic Bones Jut, Hips Buck But, But, But Wait, But, But Wait, Hands Cup, Pillowy Ass Grab Bed Sheet". Der Song fließt weiter, dabei gibt es eine Zäsur, in der Sprechgesang zu einem leisen und langsamen Flüstern und Stöhnen reduziert wird („I, I Wait, Not Yet, I, I, Wait. Yeah, Right There, I, Wait, Wait, Hod On, Not Yet, I, Wait, Wait, Hhhmmmmm, Hhhmmmmm"). Die Instrumente als Gegenüber der Sprecherin scheinen auf sie zu hören und begeben sich gewissermaßen in eine wartende Haltung. Nach einer weiteren Zäsur endet das Lied mit einer wieder lauteren Stimme, die sich zufrieden und leicht amüsiert anhört: „There You Have It […] The Longest Minute in Cunnilingus History". Musikalisch fällt hier zweierlei auf. Erstens ist „Black Erotika" nicht nur das sexuell expliziteste Stück in Ruckers Werk, sondern auch das jazzigste. Zweitens beginnt es mit einem Knistern, wie man es sonst nur von alten Schellack- oder Vinylplatten etwa aus dem frühen Blues oder Jazz kennt. Ganz bewusst setzt sich Rucker in diesem Song schon rein musikalisch von der Rap Musik ab und stellt sich in die Tradition des Blues und Jazz, also in die Tradition der schwarzen Frauen, die als erste – und offensichtlich aus Ruckers Sicht am überzeugendsten – für eine selbstbewusste und selbstbestimmte Sexualität öffentlich eintraten. Somit ist das, was „Black Erotica" ‚schwarz' macht, nicht eine bestimmte Form von Körpern oder Sexualpraktiken, sondern vor allem die Rückbesinnung auf eine schwarze Musiktradition. Das heißt natürlich nicht, dass Rucker dem Rap den Rücken kehrt. Vielmehr vollzieht sie erneut einen Aufruf (mit musikalischen Mitteln), aus der Geschichte gestärkt hervorzugehen und auf ihrer Grundlage neue Bilder zu entwerfen und eine Vielheit von Optionen in einer begrenzten und rassistischen Gesellschaft zu schaffen, die nicht der Jezebel oder der unschuldigen schwarzen Frau entsprechen.

Ursula Rucker benutzt ihre Musik genau zu dem Zweck, den Tricia Rose in den 1990er Jahren in einem Grossteil von Texten junger Rapperinnen ausmacht:

„many women's rap lyrics challenge dominant notions of sexuality, heterosexual courtship, and aesthetic constructions of the body. Their visual presence in music videos and live performances displays exuberant communities of women occupying public space, sexual freedom, independence, and occasionally explicit domination over men." (Rose 1994b: 170)

Doch Roses Zitat belegt indirekt eine weitere Tatsache, nämlich das Ignorieren lesbischer Liebe und Sexualität. Obwohl Rapperinnen teilweise mu-

sikalisch, teilweise kulturell (etwa durch das *Signifying*[6]) an die Tradition der Frauen aus Blues und Jazz anknüpfen, stehen viele von ihnen in Bezug auf gleichgeschlechtlichen Sex nicht diesen Vorgängerinnen, sondern ihren derzeitigen männlichen Kollegen näher – bis hin zu homophoben Attacken. Diese Grenze im Rap zu sprengen, über *gay love* zu rappen, wird erst – und sehr sporadisch – durch einige wenige vorangetrieben.

Ein zunehmend bekannter Schauplatz, an dem dies mittlerweile geschieht und an dem Rapperinnen wie God-des, Jen-Ro und Protegeé zusammentreffen, ist das *PeaceOUT*-Festival, das seit 2001 jährlich in Oakland, California abgehalten wird.

Die erste Rapperin, die öffentlich zu ihrem lesbischen Begehren stand, war Queen Pen, deren 1997er Song „Girlfriend" auf ihrem Album *My Melody* allgemein als Durchbruch gesehen wird (vgl. Walters 1998: 60; Keyes 2004: 273). Die derzeit wohl bekannteste lesbische Rapperin ist allerdings God-des. Sie stand gemeinsam mit dem schwulen Deadlee im Zentrum des 2004 erschienen Dokumentarfilms *Hip Hop Homos*, der auch in *Logo*, einer MTV-Sendung für und über Schwule und Lesben, gezeigt wurde. Ein Auftritt des Duos God-des & She, und zwar in der letzten Episode der dritten Staffel in der populären Fernsehserie *The L Word*, zeugt von ihrem derzeitigem Erfolg und hat diesen sicherlich noch verstärkt.

Ähnlich wie Ursula Rucker, wenn auch nicht so differenziert, kritisiert God-des den HipHop-Mainstream:

„I think a lot of the Hip-Hop out today is horrible [...] It has the same beats, same songs, and same messages. The bling bling and the booty are out done. They are too scared of things that don't fit into their little box. People like what they are familiar with, but that doesn't mean that is what they would choose if they had a lot of differenct options and different sounding styles. There are no options in mainstream Hip-Hop." (God-des 2005)

Auf ihrem Debut-Album versuchen God-des & She daher, musikalisch, visuell und inhaltlich Neuland zu betreten. Das Cover ist in schwarz-weiss gehalten, God-des hat einen kahl geschorenen Kopf, und das Duo inszeniert sich nicht etwa mit einem teuren Auto, Goldschmuck oder in imposanter oder sexualisierter Pose, sondern mit einem kleinen Fahrrad.

Oft sind God-des & She bewusst humorvoll, z.B. in ihrem bekanntesten Stück (mit dem sie auch bei *The L Word* auftreten), „Lick it". Diesen Rap-

6 An prominentester Stelle wurde das Signifying von Henry Louis Gates analysiert. Er beschreibt es als eine Form der Wiederholung, allerdings ist es immer eine Wiederholung „with a signal difference" (Gates 1988: xxiv). Als Praktiken des Signifying nennt er „making fun of, boasting, playing with language, using wit and irony, often giving an obscene or ridiculing message by indiraction aimed at reconstituting a subject or at demystifying a subject." (Gates 1988: 70)

song beginnt God-des im Tonfall einer sachlichen Lehrerin, die ihre Klasse begrüßt. Thema der Sitzung ist allerdings nichts anderes als Oralverkehr, und so lauten die ersten Zeilen des Liedes: „Good evening class/I would like to welcome you to Pussy Eating one on one./Pay close attention now." Im Laufe des Songs rappt God-des dann über die Kunst des Cunnilingus. God-des gibt sich sowohl in ihren Liedern als auch in Interviews selbstbewußt und steht öffentlich zu ihrer sexuellen Orientierung. In ihrem Stück „She does it Best" von ihrem 2004 produzierten Soloalbum *Reality* singt sie frei heraus: „I'm so damn gay."

In einem ihrer jüngeren Videos bringt God-des dieses Selbstbewusstsein auf einen höheren Level. Das Video zu „Love you Better" beginnt mit Bildern aus einem amerikanischen Diner. God-des, wie immer mit kahlem Kopf, ist die Protagonistin des Videos, die zunächst alleine an einer Theke sitzt. Im Diner beobachtet sie ein heterosexuelles Paar, deren männlicher Part God-des sogar ähnlich sieht. Das Paar versteht sich zunächst gut, es isst miteinander, redet und tanzt, was God-des – dem Gesichtsausdruck nach zu urteilen – missfällt. Sie rappt über ihre Tagträume mit der Frau: „Some day you will be mine [...] I can love you better." Als das Paar Differenzen zu haben scheint, huscht ein Lächeln über God-des' Gesicht. Selbstbewusst rappt sie, „I don't want to be conceited/but I know I treat you better." Schließlich wird aus dem Tagtraum Wirklichkeit: Das Video endet mit einem tanzendem Paar, doch diesmal ist es God-des, die mit der hübschen Frau tanzt. Erst an diesem Punkt enthüllt das Video seine subversive Strategie, denn bis zu diesem Punkt war es in seiner Inszenierung durchaus klassisch und wirkte (geradezu erschreckend) heteronormativ. Aber beim Tanz erreicht das Video mit einem Kuss der zwei Frauen nicht nur die Kehrtwende, sondern auch seinen Höhepunkt.

Das chauvinistische Klischee, dass lesbische Frauen nur noch nicht richtig guten Sex mit einem Mann hatten und dieser sie umstimmen würde, wird hier umgekehrt: Es sind die Frauen, die besser lieben können („baby, I can love you better") und mit Frauen liebevoller umgehen können („I know I treat you better"). God-des & She haben es durchaus geschafft, einen guten Song zu produzieren – God-des' Rap und Shes Soulstimme ergänzen sich auf wunderbare Weise. Und es ist ein Song, der so gar nicht in den homophoben HipHop-*Mainstream* passt.

Allerdings lassen Song und Video den Humor von „Lick it" vermissen und die Umkehrung eines alten Klischees bewahrt den Song nicht davor, trotz seiner innovativen Tendenzen letztlich selbst chauvinistisch (nur eben lesbisch-chauvinistisch) zu erscheinen. Allerdings hat dies zumindest zur Folge, dass die beiden Frauen nur schwerlich zum lesbischen ‚Spektakel' des oft von Feministinnen kritisierten *male gaze* werden können.

Mit dieser kritischen Bemerkung soll der Beitrag von God-des & She nicht geschmälert werden. Beide leisten einen wichtigen und notwendigen Beitrag innerhalb der HipHop-Szene und der Musikszene insgesamt.

Was jedoch auffällt, wenn man sich die Fan-Seiten von God-des ansieht: Der Zuspruch kommt vor allem von lesbischen Frauen. God-des, die sich auf ihrer Homepage als „white dyke Jew from Wisconsin" beschreibt, hat sich für ihre Musik einen ‚schwarzen' Stil, den Rap, die Lyrik für Marginalisierte, zueigen gemacht. Die Herzen der (weitgehend immer noch homophoben) HipHop-Kultur hat sie noch nicht gewonnen, aber wahrscheinlich denkt sie sich auch in diesem Punkt, „some day you will be mine" und setzt sich weiterhin wie ihre schwarzen Kolleginnen für die sexuelle Selbstbestimmung im und mit Rap ein, bekämpft Homophobie innerhalb und außerhalb der HipHop-Szene und bemüht sich um das, was Ursula Rucker in „Supa Sista" zelebriert: „gaining momentum/as you deconstruct their preconceived mis-conceptions".

Wie bereits einführend erwähnt wurde, gibt es im Mainstream-Rap deutliche sexistische und homophobe Tendenzen. Wie jedoch durch die hier vorgestellten Analysen ebenfalls deutlich geworden sein sollte, gibt es innerhalb des Rap durchaus kritische bzw. selbstkritische Strömungen, die subversive Richtungen einschlagen. Als Kronzeuge hierfür mag Cornel West dienen.

Zwar ist er mittlerweile von seinem Credo aus den 1980er Jahren abgerückt, das den Rap in der subversiven Tradition schwarzer Musik sah und ihm daher fast immer kritische Impulse zusprach.[7] Trotz der Kommerzialisierung des Rap, trotz seines zunehmenden Mangels an Vision und Reflexion sieht West in dieser Musik vereinzelt auch heute noch ein politisches Potential.

In diesem Sinne lassen sich auch die hier diskutierten Rapperinnen wie Ursula Rucker und God-des als Teil einer kritischen Strömung gegen den Mainstream verstehen, die sich für eine selbstbestimmte und gleichberechtigte Lebensweise einsetzen. Wie bereits an ihnen deutlich wird, artikuliert sich diese Kritik in allen für den HipHop relevanten Medien: in den *lyrics*, der Musik, dem Video und der Präsenz in weiteren visuellen Medien wie etwa der Fernsehserie. Und was dieser Kritik besonderes Gewicht verschafft: Sie wird von innen heraus, also aus der HipHop-Culture selbst hervorgebracht.

7 Vgl. vor allem Cornel Wests Aufsatz „On Afro-American Music: From Bebop To Rap", der ursprünglich 1982 in der Zeitschrift *Semiotexte* erschienen ist. Hier sagt er, „the celebratory form of black rap music, especially its upbeat African rhythms, contains utopian aspirations." (West 1999: 483)

Literaturverzeichnis

Anderson, Adrienne (2003): *Word. Rap, politics and feminism*. New York: Writers Club Press.

Bost, Suzanne (2001): „‚Be deceived if you wanna be foolish' (Re)constructing Body, Genre, and Gender in Feminist Rap". In: *Postmodern Culture* 12 (1), <http://www3.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.901/12.1bost.txt> (Zugriff: 01. August 2007).

Cole, Johnnatta Betsch/Beverly, Guy-Sheftall (2003): *Gender Talk. The Struggle for Women's Equality in African American Communities*. New York: Ballantine Books.

Gaines, Kevin K. (1996): *Uplifting the Race. Black Leadership, Politics, and Culture in the Twentieth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Gates, Jr., Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.

God-des. Homepage: <http://www.god-des.com/splash.html> (Zugriff: 15. Februar 2006).

Hill Collins, Patricia (2006): *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism.* Philadelphia: Temple University Press.

hooks, bell (1992): *Black Looks. Race and Representation.* Boston: South End Press.

Keyes, Cheryl L. (2004): „Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces". In: Murray Forman/Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York/London: Routledge, 265-276.

Morgan, Joan (1999): *When Chickenheads Come Home to Roost. My Life as a Hip-Hop Feminist*. New York: Simon and Schuster.

Perlaki, Mark (2006): Review „Ursula Rucker: ‚Ma'at Mama' (K7)" <http://www.gigwise.com/contents.asp?contentid_=12470> (Zugriff: 30. Juli 2007).

Perry, Imani (2003): „Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip-Hop". In: Gail Dines/Jean M. Humez (Hg.): *Gender, Race, and Class in Media. A Text-Reader*. London: Sage, 136-148.

Rose, Tricia (1994a): *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England.

Rose, Tricia (1994b): „A Style Nobody Can Deal With. Politics, Stlye and the Postindustrial City in Hip Hop". In: Andrew Ross/Tricia Rose (Hg.): *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture*. New York: Routledge, 71-88.

Rose, Tricia (1998): „‚Sechs oder sechzig Zentimeter'. Zur Zensur sexueller Artikulation schwarzer Frauen". In: Anette Baldauf/Katharina Weingartner (Hg.): *Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus.* Wien/Bozen: folio, 108-111.

Rucker, Ursula (2006): *Audiointerview*. <http://www.ursula-rucker.com/maat.html> (Zugriff: 23. April 2006).

Rucker, Ursula (2006): *Interview mit Rap.de.* <http://rap.de/features/543/t1> (Zugriff: 31. Januar 2006).

Semansky, Matt (2006): <http://www.chartattack.com/damn/2006/02/07 01.cfm> (Zugriff: 07. Februar 2006).

Sharpley-Whiting/T. Denean (2007): *Pimps Up, Ho's Dow: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. New York und London: New York University Press.

Walters, Barry (1998): „My Melody – A Review". In: *Advocate* 755, 17. März 1998, 59-60.

West, Cornel (1999): „On Afro-American Music. From Bebop To Rap". In: *The Cornel West Reader*, New York: Basic Civitas Books, 474-484.

White, Deborah Gray (1985): *Ar'n't I a Woman? Female Slaves in the Plantation South,* New York: W.W. Norton & Company.