GENDER OPEN REPOSITORIUM

'Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop

Riggert, Mirja

2019

https://doi.org/10.25595/2392

Veröffentlichungsversion / published version
Working Paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riggert, Mirja: *'Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop*. Göttingen: Gender(ed) Thoughts - Working Paper Series, 2019. DOI: https://doi.org/10.25595/2392.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://dx.doi. org/10.3249/2509-8179-gtg-8

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

gender<ed> thoughts

New Perspectives in Gender Research

Working Paper Series
2019, Volume 1

Mirja Riggert

‚Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop

SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats

With a comment by Eva-Maria van Straaten

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

GÖTTINGER CENTRUM FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR GENDER STUDIES

gender<ed> thoughts
New Perspectives in Gender Research
Working Paper Series 2019, Volume 1
DOI: 10.3249/2509-8179-gtg-8

‚Weiblicher Phallizismus' im deutschen Hip Hop

SXTNs *FTZN IM CLB* zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats

Mirja Riggert
Universität Göttingen, mirja_riggert@yahoo.de

Zusammenfassung

Das Berliner Hip Hop-Duo SXTN ist vor allem wegen seiner provokanten Texte bekannt, die der männlich geprägten Rhetorik des Battle- und Gangsta-Rap entlehnt sind. Der vorliegende Beitrag analysiert ihr 2016 veröffentlichtes Musikvideo *FTZN IM CLB* hinsichtlich des emanzipatorischen Potentials, das den beiden Rapperinnen in der medialen Betrachtung vielfach attestiert wird. In einer konfigurativen Bild-Text-Ton-Analyse werden gendertheoretische Annahmen auf das Musikstück bezogen. Es wird gezeigt, dass über die Inszenierung aggressiver Schwesternschaft in *FTZN IM CLB* phallogozentrische Weiblichkeitsbilder dekonstruiert werden, indem feminine Topoi mit männlich konnotierten Verhaltensweisen verflochten werden. Zugleich zeigt sich aber auch, dass über die mimetische Adaption eines männlichen Habitus ein derivativer Status der weiblichen Position re-zementiert wird. Dafür ist besonders das von Angela McRobbie eingeführte Konzept des ‚weiblichen Phallizismus' (2009) bedeutsam, das in der phallischen Frau eine Re-Stabilisierung der Geschlechterhierarchie sieht. In SXTNs Rhetorik der Selbstbehauptung wird deutlich, wie sich dieses Konzept unter dem Deckmantel einer weiblichen Ermächtigung manifestiert.

Schlagworte
SXTN, Misogynie Hip Hop, weibliche Ermächtigung, Geschlechterhierarchie, Feminismus, Rhetorik Battle-Rap, Gangsta-Rap

‘Female Phallicism‘ in German Hip Hop

FTZN IM CLB by SXTN in between Female Empowerment and Reconstitution of Patriarchy

Abstract

The Berlin Hip Hop duo SXTN is famous for its provocative lyrics borrowed from the male-dominated rhetoric of battle and gangsta rap. The present article analyses the music video *FTZN IM CLB* of 2016 regarding its emancipatory potential, which the media frequently attributes to the female rappers. A configurative analysis of visual, textual and tonal elements applies assumptions of gender theory to the

video. Thus, it becomes obvious that performing an aggressive sisterhood in *FTZN IM CLB* results in deconstructing phallogocentric images of femininity because feminine topoi are intertwined with male connoted behavior. At the same time, the mimetic adaptation of a male habit reinforces the female position as a derivative of the male. This is conceptualized in the idea of "female phallicism" by Angela McRobbie (2009), which considers the "phallic girl" a re-stabilization of gender hierarchy. In the self-assertive rhetoric of SXTN it becomes evident how this concept manifests itself under the guise of female empowerment.

Keywords
SXTN, misogyny hip hop, female empowerment, gender hierarchy, feminism, rhetoric battle rap, gangsta rap

SXTNs Battle-Rap: Strategie weiblicher Ermächtigung oder Anpassung?

Ob nackte Tänzerinnen in den Musikvideos, Pöbeleien bei öffentlichen Konzerten oder provokante Texte wie „Du bist out, Bitch, ich bin weiblich, doch missbrauch' dich"[1] – das Berliner Hip Hop-Duo SXTN[2] hat die deutsche Hip Hop-Szene in den letzten Jahren aufgewirbelt und neue Fragen über Misogynie und Feminismus in einem männlich dominierten Genre aufgeworfen. Neben der Betonung des eigenen Weiblichkeitsstatus rappen Nura und Juju über genretypische Topoi wie das Aufwachsen als großstädtisches Migranten- und Unterschichtskind. Ihre Songs zeigen damit Verzahnungen der Strukturkategorien Geschlecht, Klasse und Ethnizität, die im Battle- und Gangsta-Rap eine lange Traditionslinie aufweisen (Dietrich/Seeliger 2013: 130). Mit ihren ungehemmten und skrupellosen Performances personifizieren die Künstlerinnen den lauten Einzug weiblicher Acts in den deutschen Hip Hop-Mainstream. Dies spiegelt sich in der positiven Resonanz seitens der Fans und im kommerziellen Erfolg von SXTN wider: Ihr Debütalbum *Leben am Limit* (2017) gelangte auf Anhieb in die Top Ten der deutschen Charts, bei ihrer Deutschlandtournee spielten sie auf sämtlichen großen Festivals und ihre Live-Auftritte waren regelmäßig ausverkauft.

In der feuilletonistischen Presse werden die beiden Rapperinnen als „protofeministisch" (Sommer 2016) bezeichnet oder ihnen wird ein emanzipatorischer „Befreiungswille" (Baum 2016) attestiert, da sie mit ihrer Musik als weibliches Ermächtigungsvorbild fungierten – die Kunstform des Battle-Rap stünde schließlich auch Frauen zu (Lorenz 2016). Gleichzeitig wird ihre Reproduktion misogyner Rhetorik von subkulturellen Vertreter*innen der Szene wie der queer-feministischen Rapperin Sookee als „Entsolidarisierung" (Rietzschel 2017) empfunden oder es wird auf die „menschenverachtende Provokationslust" (Lange 2017) hinter ihrem sexistischen und zynischen Textgehalt verwiesen. So bergen Lieder wie *Hass Frau* ambigues Potenzial, als parodistische Aneignung sexistischer Klischees (Piegsa 2016) oder als reine Reproduktion sexualisierter Gewaltfantasien im Porno-Rap gelesen zu werden (Rietzschel 2017).[3] Auch die gemeinsame Tour

1 Aus dem Song *Ständer*, der auf dem Album *Leben am Limit* (2017) erschienen ist.

2 Anfang November 2018 gab das Duo seine Trennung bekannt.

3 Das Lied gibt mit der gesampelten Stimme Alice Schwarzers den vollständigen Text des Songs *Hass Frau* des Porno-Rappers King Orgasmus One wieder und enthält Zeilen wie „Hass Frau, du nichts, ich Mann / Blase, bis du kotzt, aber kotz' auf meinen Schwanz". (Alice Schwarzer hatte am 10.04.2007 als Moderatorin eine Sendung von *Menschen bei Maischberger* übernommen, in der sie den Porno-Rapper mit seinen Texten konfrontierte, indem sie sie laut rezitierte.)

SXTNs mit der Porno-Rap-Legende Frauenarzt, welcher in früheren Liedern wie *Drecksnutte* (2005) oder *Teilen macht Spaß* (2003) frauenverachtende Vergewaltigungsszenarien beschwört,[4] wirft Fragen über opportunistische Versuche der weiblichen Selbstpositionierung in einem männlich dominierten Feld auf.

Vor dem Hintergrund dieser medialen Kontroverse um SXTN soll in diesem Beitrag das 2016 veröffentlichte Musikvideo *FTZN IM CLB* aus der EP *Asozialisierungsprogramm* aus einer gendertheoretischen Perspektive analysiert werden. Dazu werden postfeministische Ansätze herangezogen, die feministische Bestrebungen innerhalb der Popkultur untersuchen und dabei antithetische Positionen zu bisherigen feministischen Ideen ausmachen. Die britische Kulturtheoretikerin Angela McRobbie bezieht sich in ihren Untersuchungen auf solche ‚antifeministischen' Tendenzen innerhalb der medialen Verflechtungen des Postfeminismus (McRobbie 2009). Ebenso werden Analysen zu subversiven Praktiken und ‚realness'-Inszenierungen im Hip Hop in die Untersuchung einfließen (Klein/Friedrich 2003).

Anhand dieser theoretischen Bezugnahmen und mittels einer konfigurativen Bild-Text-Ton-Analyse wird gezeigt, dass in *FTZN IM CLB* zwar einerseits phallogozentrische[5] Weiblichkeitsbilder dekonstruiert werden, indem feminine Topoi mit männlich kodierten Verhaltensweisen verflochten werden und die manichäistische Einteilung der Frauen in Heilige oder Hure durchbrochen wird. Andererseits zeigt sich in der Ästhetik des Videoclips, dass die mimetische Adaption des männlichen Habitus für das Weibliche nur eine Leerstelle übrig lässt, die unbesetzt bleibt. Damit wird das Weibliche als Derivat eines männlichen Normgefüges festgeschrieben. Vorab werden einige methodologische und gendertheoretische Überlegungen vorangestellt, die für die Analyse bedeutsam werden.

1. Methodische und gendertheoretische Grundlagen

Als eigenständige Mediengattung richtet sich das Musikvideo nach eigenen Gestaltungsmaßstäben. Das Besondere am Musikvideo liegt dabei in der Verschränkung textlicher, tonaler und visueller Komponenten (Jost et al. 2013: 8). Je nach formaler und semantischer Kohärenz zwischen auditiver und visueller Ebene lassen sich zwei basale Typologien unterscheiden: Performance-Clips und Konzept-Clips (Jost et al. 2013: 21). Performance-Clips zeigen als synchrone Visualisierung eine gesamte musikalische Darbietung bei Homogenität von Zeit, Handlung und Ort. Bei Konzept-Clips löst sich diese Verknüpfung zwischen auditiver und visueller Ebene auf, indem sich die Bilder in unterschiedlicher Graduation von der Performance entfernen. Einzelne Bildereignisse können dabei assoziative Relationen zu den musikalischen Elementen aufweisen oder eine autonome Symbolik auf visueller Ebene entwickeln (Jost et al. 2013: 14).

Audiovisuelle Perzeption stellt immer einen komplexen Vorgang dar, der sich aus den Qualitäten natürlicher, kombinatorischer und synästhetischer Wahrnehmungserfahrung speist. Bei der Analyse sind die einzelnen Ebenen – Liedtext, Musik, Bild – sowohl separat als auch in ihrer Interaktion zu betrachten (Petras 2011: 78).

4 Der Porno-Rapper Frauenarzt wurde für den sexistischen und pornografischen Gehalt seiner Texte bereits mehrfach von der Bundesprüfstelle als jugendgefährdend eingestuft.

5 Der von Derrida geprägte Begriff ‚Phallogozentrismus' verweist auf die historische Verwandtschaft zwischen Phallozentrismus und Logozentrismus. Er bezeichnet eine phallisch geprägte, also symbolisch männlich kodierte Denkweise, die den Logos als rationalistisches Prinzip über andere Wissens- und Erfahrungsformen stellt. Die Figur des Vaters und die patriarchale Begehrensökonomie bestimmen die symbolischen Machtstrukturen im phallogozentrischen Denksystem (Derrida 1992).

Das Sub-Genre Gangsta-Rap gilt als Ort der ständigen Aushandlung und Darstellung hegemonialer Männlichkeit (Goßmann/Seeliger 2013). Dies schlägt sich in der Anzahl seiner männlichen Protagonisten ebenso nieder wie in den textlich und visuell performten Geschlechterentwürfen. Gleichwohl die Zahl weiblicher MCs immer noch unterrepräsentiert ist, fand und findet weibliches Empowerment innerhalb der männlich dominierten Musikszene seit jeher statt (Bifulco/Reuter 2017: 68). Im deutschsprachigen Raum inszeniert zum Beispiel die Porno-Rapperin Lady Bitch Ray mit hypersexualisierten Performances eine sexuelle Selbstbestimmung der Frau. Sie stellt als radikale Kunstfigur jedoch eher ein Randphänomen in der Branche dar. Vielfältigere Beachtung findet die für authentisch erklärte Gangsta-Rapperin Schwesta Ewa.[6] Sie wird als Störfaktor für Männlichkeitskonstruktionen im Hip Hop gelesen, da sie genretypische Männlichkeitstopoi wie Zuhälterei oder Gewalttätigkeit in der Selbstinszenierung als ehemalige Sexarbeiterin nun weiblich figuriere (Goßmann/Seeliger 2013). Zugleich werden mit der Figur Schwesta Ewa jedoch auch die männlich geprägten Mechanismen des Gangsta-Rap aktualisiert: Die Performances sind von sexistischen Vorstellungen und Überlegenheitspostulaten gegenüber anderen Frauen durchzogen. Darin und in ihrer Privatbiografie zeigt sich die Paradoxie ihres Erfolgs als Rap-Künstlerin: Im Jahr 2017 wurde sie unter anderem wegen Körperverletzung und sexueller Verführung Minderjähriger zu einer zweieinhalbjährigen Haftstrafe verurteilt. Ihr Einzug in den Hip Hop-Mainstream scheint mit der Perpetuierung patriarchaler Herrschaftsmuster einherzugehen oder von diesen sogar bedingt zu sein. Am Beispiel Ewas lässt sich eine Integration ins neoliberale Geschlechterregime erkennen: eine brutale Geschäftsfrau, die andere Frauen ausbeutet und sich derselben habituellen Muster bedient wie ihre männlichen Kollegen (Bifulco/Reuter 2017: 84).

Dies führt zu der wesentlichen theoretischen Bezugsgröße dieses Artikels, Angela McRobbie und den von ihr ausgearbeiteten antifeministischen Tendenzen in der neoliberalen Gesellschaft. In einer neuen Grammatik des aggressiven Individualismus und der Meritokratie würde die strukturelle Benachteiligung von Frauen negiert, da das postfeministische weibliche Subjekt autonom und damit selbst für sein Glück verantwortlich sei (McRobbie 2009: 54). Der Fokus liege damit auf individueller Selbstverwirklichung, sodass feministische Elemente wie Empowerment oder Wahlfreiheit in den Neoliberalismus übertragen und gesellschaftliche Ungleichheiten nicht mehr auf die Kategorie Geschlecht bezogen würden. Über einen weiblichen ‚Phallizismus' eigne sich die postfeministische Frau männliche (sexuelle) Verhaltensmuster an und glaube dabei, in Geschlechtergleichheit zu leben (McRobbie 2009: 84). In ihrer Teilhabe an der kapitalistischen Konsumkultur zeige sich aber die Fortführung patriarchaler Autorität, durch die Weiblichkeit stets nur den sexuellen Interessen des Mannes diene. Indem Rapperinnen wie Schwesta Ewa oder Juju und Nura von SXTN weiterhin die sexistischen Kodizes ihres Genres übernehmen, verkörpern sie genau jene ‚postfeministische Maskerade', die von McRobbie als Zeichen eines auflebenden Patriarchats gesehen wird (2009: 85).

Marc Dietrich und Martin Seeliger gehen in ihrer Studie der Subjektkultur des Gangsta-Rap und ihrer Bedeutung für die künstlerische Person nach. Symbolische Repräsentationen fügen sich demnach in das vorherrschende Kulturfeld des Hip Hop ein, werden aber in dynamischen Prozessen stetig neu ausgehandelt (2013: 119). Gangsta-Rapper*innen beispielsweise werden als solche nur klassifiziert, wenn sie auf die subkulturellen Symbole und Handlungen des

6 Die auf YouTube veröffentlichten Musikvideos zu den bekanntesten Liedern Ewas wie *Schwätza* oder *Schwesta Schwesta* weisen über 7 Mio. Klicks auf, während die Videos zu den Songs Lady Bitch Rays meist unter 50.000 Klicks bleiben.

Genres rekurrieren und sie mit subjektiven Kodierungen anreichern. Gabriele Klein und Malte Friedrich gehen in ihrem Buch *Is this real?* (2003) diesen genreinhärenten Inszenierungsformen nach, die das Hip Hop-Feld bestimmen. Innerhalb des Hip Hop funktioniert ein performativer Akt demnach, wenn er von den Rezipient*innen bestätigt, die Inszenierung für authentisch und ‚real' gehalten wird. Einerseits müssten also die Spielregeln des Hip Hop von den Akteur*innen akzeptiert werden, andererseits sollten die szenebedingten Stilkodizes individuell performt werden (2003: 199). Als Rapper*in knüpft man also immer inszenatorisch an den bisherigen Diskurs an.

Im Folgenden soll anhand der Analyse von *FTZN IM CLB* gezeigt werden, dass in SXTNs Performance diese Verschränkung diskursiv bestimmter Kategorien wie Gender oder Ethnizität mit einem individuellen „Inszenierungsprogramm" (Dietrich/Seeliger 2013: 120), das den subjektiven Spielraum kreativ gestaltet, letztlich nicht gelingt.

2. FTZN IM CLB als inszenierte Eroberung eines männlich kodierten Raums

Im Musikvideo *FTZN IM CLB* des Hip Hop-Duos SXTN wird eine aggressive Schwesternschaft inszeniert, über die sich die weiblichen Protagonistinnen im männlich dominierten Hip Hop-Genre behaupten.[7] Das Lied zeichnet sich durch schnelle Rhythmik und eine dominante Basslinie aus, die die gerappten Strophen begleitet. Zugleich sorgen synthetisierte Melodien und klackernde Beats im Refrain für harmonische Klänge, die Hip Hop und Pop verschmelzen. Der konzeptuell gestaltete Musikclip zeigt in assoziativen Reihungen Bilder oder Bildfragmente, die das Gesungene illustrieren: Während auf textlicher Ebene erzählt wird, wie das Ich mit seinen Freundinnen feiern geht, erscheinen in visueller Begleitung einzelne Bilder oder Bildreihungen wilder Partynächte der Rapperinnen Nura und Juju von SXTN. Verwüstung, Pöbelei und Eskalation bestimmen den collagenartigen Zusammenschnitt des Videos und vervollständigen damit das evozierte Bild des Songs: Der weibliche Verbund um die beiden Rapperinnen erobert hemmungslos die nächtliche Partyszenerie und verdeutlicht damit zugleich den prestigevollen Einzug SXTNs in die deutsche Hip Hop-Szene. Mit der mimetischen Aneignung männlich kodierter Verhaltensweisen performen die Protagonistinnen eine ‚phallische' Weiblichkeit, über die also (1) einerseits phallogozentrische Weiblichkeitsbilder dekonstruiert werden, (2) andererseits aber der männliche Kodex als Norm und die weibliche Position als Abweichung festgeschrieben werden.

2.1 Dekonstruktion phallogozentrischer Weiblichkeitsbilder

Zunächst wird im Text ein Weiblichkeitsentwurf dargelegt, der in konträrer Position zu diskursiv normierten Schönheitsidealen von Frauen steht: Die Sprechinstanz beschreibt in der ersten Strophe, wie sie sich zum Ausgehen herrichtet:

Vom Donnerstagssuff noch die Reste zwitschern
Make-up raufklatschen bis die Fresse glitzert Einen reindübeln, weil im Club ist zu teuer
Freitag ist Hightag, gib mal Feuer
Genau zwei Pobacken – alles, was man braucht
Und die kann man auch shaken ohne Kleidchen und hohe Hacken
Wir tragen Nikes und so 'ne Sachen
Trinken Weinchen zum Einstieg, bereit für 'ne große Nacht
[…]
Jetzt erstmal zu Späti, dann saufen wir Bier
Die Straßen sind voll, genauso wie wir
Im Bus werden Jungs ohne Grund vermöbelt
Was pöbeln, du Hund? Deine Mutter pöbelts

Das Ich entspricht mit dem Auftragen von Schminke einem topischen Weiblichkeitsbild,

7 Der Videoclip ist zu finden unter: https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRlyos80 [letzter Zugriff: 06.11.2018].

8 Der gesamte Songtext ist zu finden unter: https://genius.com/Sxtn-fotzen-im-club-lyrics [letzter Zugriff: 06.11.2018].

übertreibt diese Selbstverschönerung jedoch „bis die Fresse glitzert" und parodiert damit das weibliche Schönheitsideal. Zudem verweigert es eine aufreizende Ausgehrobe und zieht sich betont sportlich an, wodurch es sich in den vestimentären Stilkodex des Hip Hop einreiht. Dies hindert es jedoch nicht daran, „Weinchen" zu trinken und damit – was die diminutive Verwendung verstärkt – feminisierte habituelle Muster aufzugreifen. Das Ich verortet sich in einem Wir, für das ausgelassenes Trinken und Tanzen im Vordergrund stehen, unabhängig von fremder Begutachtung und Bewertung. Das kollektive Wir wird durch eine milieuspezifische Lexik markiert, die starke slang- und vulgärsprachliche Züge trägt. Zudem gibt die elliptische Syntax den Eindruck klar positionierter Aussagen, die den selbstbewussten Standpunkt der Wir-Gruppe übermitteln.

Das Reimschema zeigt sich dabei komplex und unregelmäßig: Auf mehrsilbige Endreime (Vers 1+2) folgen Binnenreime („Freitag ist Hightag"), Mittenreime („Pobacken" – „hohe Hacken") und assonantische Reime („Hacken" – „Sachen"). Das in den letzten Versen beschriebene aggressive Verhalten der Frauen-Gang wird in den mehrfachen Binnenreimen („Bus" – „Jungs" – „Grund") sowie im übergehenden chiastischen Reim („ohne Grund vermöbelt" – „was pöbeln, du Hund") rhythmisch und akustisch übertragen: Hier wird ein harter Klang erzeugt, der im gemeinsamen Echo von weiblichen Stimmen um die Singstimme Jujus endet: „deine Mutter pöbelt". Das komplexe und irreguläre Reimschema dynamisiert die beschriebene Eskalation und verstärkt den nonkonformistischen Charakter des Geschehens.

Musikalisch wird eine ähnliche Dynamik gestaltet: Ein synthetisierter Bass steigt in großen Tonsprüngen aufwärts und vermittelt eine freudige Erwartungshaltung (0:00-0:08). Neben Vorfreude (textsemantisch auf den Abend, musikalisch auf den Refrain) wird Spannung suggeriert, die auf einen Hochpunkt zuzustreben scheint und sich mit dem Einsetzen der Singstimme auflöst (0:08). Das schnelle Metrum des klackernden Beats (ab 0:16) entspricht der provokativen Haltung und offensiven Stimmung des Frauenverbunds. Ein synthetisierter Ton klingt immer wieder zwischen den Zählzeiten des Metrums auf (0:11-0:24) und setzt so Nebenakzente zum Taktschema, die die Norm bewusst durchbrechen. Auch in der Singstimme Jujus der ersten Strophe zeigt sich die antinormative und indifferente Haltung der Wir-Sprecherinnen: Die wechselhafte Betonung und variierende Intonation orientieren sich nicht an einer festen Versmetrik, sondern am natürlichen Wortakzent und übertragen damit die regelwidrige Gleichgültigkeit akustisch. Das heisere, dunkle Timbre der gerappten Strophen Jujus und Nuras nimmt die antifeminine Selbstverortung auf. Zugleich wird im Refrain in höherer Stimmlage zur hellen Klaviermelodie gesungen, sodass ein weicher und damit weiblich konnotierter Klang entsteht (0:56-1:10), der jedoch mit dem Einsetzen des dominanten Bass sofort wieder gebrochen wird (1:11). Auch musikalisch entsteht also ein ständiger Wechsel zwischen weichen und harten, also feminin und maskulin assoziierten Beats und Klängen. Jede kategoriale Einordnung in ein männlich oder weiblich normiertes Raster wird damit untersagt.

Visuell werden die textlichen Elemente aufgegriffen und illustriert.

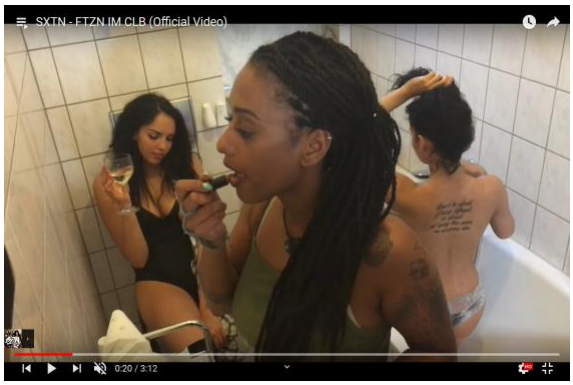


Abbildung 1: Gemeinsames Schminken als Ausdruck weiblicher Selbstbestimmtheit

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRJyos80

In Form von collagenartigen Zusammenschnitten verschiedenster Partynächte wird die Freundinnengruppe um Juju und Nura gezeigt, wie sie trinken (0:12), sich im Bad schminken (0:20) (Abb. 1) oder in der Frauen-Gang den

Mittelfinger in die Kamera strecken (0:23) (Abb. 2).



Abbildung 2: Vereintes Frauenkollektiv

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRIyos80

Die Bildkaskaden vermitteln dabei den Eindruck, aus privaten Handyaufnahmen der Rapperinnen zu stammen. Die Mitschnitte sind zum Teil bearbeitet und weisen zusätzliche Bebilderungen auf (z.B. 0:10, 0:19), die den textuell beschriebenen energetischen und vorfreudigen Anklang auf den Abend verstärken. Teilweise erscheinen die Bilder auch dreifach nebeneinander (0:12) und simulieren damit eine alkoholisierte Wahrnehmung. Dies wird auch über die Perspektive der subjektiven Kamera (0:14) aufgegriffen, die das Geschehen in wackeliger Aufnahme filmt und dabei von Laienhand geführt zu werden scheint. In der unruhigen Kameraführung zeigt sich zudem die Abweichung von konventioneller Kameratechnik. Laut Knut Hickethier wird im Film unsere realweltliche Raumkonstitution bestätigt, sodass Abweichungen inhaltlich motiviert sein müssen und als Aufbrechen der Normalität eine besondere Aufmerksamkeit erfahren (2001: 71). In *FTZN IM CLB* wird damit der Ausbruch aus gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensweisen emphatisiert.

Der authentische Charakter des Videomaterials wird dabei vor allem durch Aufnahmen der Rapperinnen in intimen Räumen wie dem Badezimmer (0:20) oder durch visuelle Zensuren von Gesichtern (0:33) erzeugt. Damit scheinen die situativen Mitschnitte der feiernden Clique um Juju und Nura aus der direkten Lebenswelt der Rapperinnen zu stammen und ihre ‚street credibility' zu verifizieren. Das verkörperte Weiblichkeitsbild ist dabei in seiner homosozialen Vereinigung von absoluter Selbstbestimmtheit gekennzeichnet: Zum einen werden expressive Reize wie knappe Bekleidung (0:21), feminisierte Outfits und Frisuren (0:29) und sexualisierte Bewegungen (0:37) in Szene gesetzt, zum anderen bedienen sich die Frauen innerhalb des Hip Hop-Genres männlich konnotierter Verhaltensweisen, die in grundloser Aggression, Vandalismus (0:36) und Alkoholismus liegen.

Im Refrain erfährt die Schilderung des provokativen und regelwidrigen Gebarens eine Fortführung, wenn es heißt:

Scheiß auf die Arbeit, scheiß auf dein'n Chef
Wir gehen feiern, brauchen kein Cash
Gib mir 'ne Kippe, gib mir dein Bier
Die Nacht ist jung, denn es ist grad mal um vier
Ich geh' heut mit meinen Fotzen in'n Club
Wir kommen rein und jedes Opfer hier guckt […]

Die Autonomie der Sprecherinnengruppe wird deutlich, da sie weder von Arbeit noch von Geld abhängig ist und sich alles einfach nimmt. Der Begriff ‚Fotze' wird semantisch rekodiert: Statt der etablierten Polemik von misogyner Diffamierung werden hier die besten Freundinnen als „Fotzen" bezeichnet – ein exklusiver Kreis aus dominant auftretenden Frauen, die ihren Spaß ausleben und dabei keine Rücksicht auf andere nehmen. Darin zeigt sich eine analoge Rhetorik zu feministischen Bewegungen im US-amerikanischen Hip Hop der 1990er Jahre, in denen Rapperinnen wie Lil' Kim oder Missy Elliott sich das Wort ‚Bitch' selbst zuschrieben und es dadurch mit neuen Semantiken und Konnotationen versahen. Das Wort wurde damit der „patriarchalisch-männliche[n] Kategorisierungsmacht" (Leibnitz 2007: 164) entzogen, um die etablierten Gender- und Sexualitätsdiskurse im männlich geprägten Hip Hop zu subvertieren.

Der reiche Reim zwischen „Fotzen in Club" und „Opfer hier guckt" stellt die exkludierten „Opfer" den „Fotzen" gegenüber und verstärkt die dichotome Rangordnung. Im Refrain wird die verzerrte Phrase „F-F-F-Fotzen im Club" dann mehrfach wiederholt, womit sich

die hierarchische Überordnung und positive Umdeutung des Begriffs ‚Fotzen' in ein autonomes Frauenkollektiv manifestieren. Verdoppelte Dur-Akkorde einer Klaviermelodie erzeugen einen fröhlichen Klang, der den Hedonismus der Partynacht akustisch wahrnehmbar werden lässt. Über hintergründige Anfeuerungsrufe (1:14) wird eine positive Resonanz seitens der Fans antizipiert, die sich auch im Visuellen zeigt. In einer kurzen Sequenz wird eine den Rapperinnen zujubelnde Menschenmenge gezeigt (1:13), womit eine öffentliche Anerkennung der postulierten Überlegenheit inszeniert wird: Die Inszenierung wird also als authentische Hip Hop-Performance aufgenommen (Klein/Friedrich 2003: 199). Größtenteils sind in den situativen Aufnahmen jedoch Frauen und keine Männer zu sehen. Die ausschließlich weibliche Besetzung des Videos verdeutlicht, dass in der homosozialen Vereinigung für männliche Subjekte kein Platz ist.

Die selbstaufgefasste Überlegenheit der Wir-Gruppe richtet sich dabei aber im Textlichen gegen jegliche anwesende Personen, die dem Kollektiv in die Quere kommen:

Ihr seid Opfer, deshalb kokst ihr auch so viel
Du wirst langsam wieder hässlich, also hol' ick noch'n Bier
Bei der Barfotze
Sie ist voll am Start, trotzdem
Ist sie nicht begeistert, dass ihr Nura vor die Bar kotzt
Yabadaba, du hast'n Arsch wie 'ne Kuh
[…] Du willst ihn über drei Ecken reinstecken?
Nein, lass mal sein, wir sind high, ey

Das stilistische Repertoire entstammt dem männlich dominierten Genre des Battle-Rap und besteht in der symbolischen Demütigung des angesprochenen Gegenübers durch verbale Attacken. Die Sprache ist von Emphasen, Regiolekten und vulgärsprachlichen Wendungen geprägt. Die Aneignung des männlichen Habitus aus der Rapmusik geschieht im Video auf drei Ebenen: erstens über die sprachliche Stilistik, zweitens über das beschriebene Verhalten der Sprecherinnen und drittens über die visuellen Elemente. Als Beleg für die Synchronie aller drei Ebenen kann die über Enjambements verbundene Phrase „Bei der Barfotze / Sie ist voll am Start, trotzdem / Ist sie nicht begeistert, dass ihr Nura vor die Bar kotzt" dienen. Der rekodierte Terminus der ‚Fotze' wird erneut aufgegriffen und nun auch für andere Frauen mit aufwertender Bedeutung benutzt. Gleichzeitig wird das textliche Material visuell unterstützt, indem eine sich übergebende Nura gezeigt wird (1:42). Über die dreifache Inszenierung einer aggressiven Schwesternschaft wird das evozierte Frauenbild im Effekt noch gesteigert.

Das Frauenbild, das hier transportiert wird, entspringt nicht der dualistischen Einteilung in Heilige oder Hure, sondern offenbart neue Kategorien für Weiblichkeit: eine Frau, die durch feminisierte Outfits selbstexpressive Weiblichkeitsmerkmale aufweist, zugleich aber jede Begierde-Stimulanz durch unerotisches Verhalten konterkariert.



Abbildung 3: Objektifizierung auf der einen Seite

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRlyos80

Auf sexualisierte Posen (1:33) (Abb. 3) folgen kontrastive Aufnahmen einer sich übergebenden (1:42) oder blutenden Nura (2:49) (Abb. 4). Damit zeigt sich, dass die körperbetonte Kleidung sowie die erotischen Posen lediglich der eigenen Freude dienen und keine fremden Interessen bedienen.



Abbildung 4: Anti-Erotik auf der anderen Seite

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRIyos80

Die Bilderfolgen, schnellen Jump Cuts, flackernden Lichter der Bühnenshow, sich zum Teil überlagernden oder multiplizierten Fotoserien und blinkenden Animationen verhindern jeden kontrollierenden Zuschauer*innenblick. Dies lässt sich auch akustisch wahrnehmen: Die verdoppelten Klavierakkorde des Refrains werden von harten Beatschlägen arhythmisch unterbrochen (1:04-1:10). Das Taktschema des Refrains verweigert also ebenso wie die hektische Bildfolge jede kontrollierende Rezeption. Die textlich beschriebene Eskalation potenziert sich in der visuellen Darbietung und wird von den musikalischen Ereignissen gestützt. Damit wird jede ‚male gaze'-Betrachtung, die das selbstexpressive Frauenkollektiv durch sexualisierte Blicke objektivieren könnte, verweigert. Vielmehr verstärken die subjektive Kamera und explosive Bilderfolge die textlich evozierte Einschüchterung aller, die außerhalb der Frauengruppe stehen – und damit auch der Zuschauenden.

Eine ähnliche Aneignung und Entwendung misogyner Rhetorikmuster des Hip Hop wird in *FTZN IM CLB* in der gesampelten Wiedergabe eines männlichen Anmachspruches vokal performt: „Sag mal, kennen wir uns nicht?" (1:52) mit der darauffolgenden Reaktion der Singstimme: „Du willst ihn über drei Ecken reinstecken? / Nein, lass mal sein, wir sind high, ey". Die Rhetorik männlicher Machtfantasie über ein weibliches Objekt wird parodistisch (in Form der gesampelten Männerstimme) rekonstruiert. Zudem eignet sich die weibliche Singstimme den misogynen Spruch an, indem sie ihn als Frage paraphrasiert. Damit kehrt sich der Zynismus in eine parodistische Abwehr, die emotionale Indifferenz nahelegt. Dies wird auch semantisch übertragen, indem als Abweisung lediglich der eigene Status fehlender Zurechnungsfähigkeit und nicht etwa betroffener Empörung dient.
Wie Klein und Friedrich anführen, entlädt sich das subversive Potential gegenüber patriarchalen Strukturen im Hip Hop erst in einer Inszenierungspraxis, die mit Verfremdung, Parodierung und Ironisierung herkömmlicher männlich definierter Weiblichkeitsnormen arbeitet (2003: 208). Indem sich die mimetische Aneignung der konservativen Industriesymbole und -codes als ein Akt der konstruktiven Neu-Bildung verstehe, geschehe eine „theatrale Herstellung des Fremden im Eigenen" (Klein/Friedrich 2003: 195). Damit werde die fremde Welt nicht nur nachgeahmt, sondern es werde durch leibliche Einschreibung eine neue Wirklichkeit konstruiert und dargestellt. Dieser Prozess der produktiven Aneignung wird mit Klein und Friedrich als „mimetische Identifikation" (Klein/Friedrich 2003: 195) beschrieben. Das transformatorische Potenzial entfalte sich im Hip Hop zudem, wenn „die Inszenierung der weiblichen Parodie […] als authentisch geglaubt wird" (Klein/Friedrich 2003: 209). Durch die collagenartigen Zusammenschnitte von privaten Party- und Konzertaufnahmen der Rapperinnen zu Bildkaskaden, die die Textelemente visuell stützen, werden die geschilderten Verhaltensweisen authentifiziert. Diese ‚realness'-Bekundung negiert jeglichen Kunstcharakter der gesamten Darbietung und simuliert realweltliche Bezüge zum Leben von Juju und Nura. Damit inszenieren sich die Rapperinnen in *FTZN IM CLB* gezielt als echt und verorten sich selbst in einer eigens erschaffenen Welt innerhalb des Genres.

Durch diese mimetische Identifikation wird also die „Aneignung einer fremden Welt" (Klein /Friedrich 2003: 196) vollzogen, indem sich zwei Frauen in Selbstermächtigung und inszenierter ‚realness' über die Aneignung eines männlichen Habitus im Hip Hop behaupten. Das neu entstehende Frauenkollektiv ergreift in Eigenregie

die Machtposition, indem es sich stereotype Weiblichkeitsbilder aneignet, sie persifliert und damit als angreifende Instrumente entschärft. Doch das von Klein und Friedrich postulierte Neue, was in der aneignenden Nachahmung von Körper-, Stil- und Sprachcodes entstehe, also die leibliche Einschreibung des Fremden, bleibt in der Performance von SXTN aus. Mit der Kopie männlich habitueller Muster werden diese vielmehr als Vorlage etabliert, während das Weibliche als Leerstelle verhaften bleibt und damit als derivativer Status zementiert wird. Die Reproduktion und Aktualisierung eines männlichen Normgefüges geschehen nur auf Kosten des Eigenen, Weiblichen.

2.2 Weiblichkeit als Derivation

Mit der Inszenierung eines nonkonformistischen Verhaltens, das in aggressiver Pöbelei, eskalativem Betrinken und exzessivem Hedonismus besteht, werden männliche Performancekodizes aus dem Hip Hop von den weiblichen Subjekten übernommen. McRobbie sieht in der Adaption männlich konnotierten Verhaltens eine Strategie der Aneignung des männlichen Phallus, eine Performance „of licensed mimicry" (2009: 85) der männlichen Pendants. Diese Aneignung „means drinking to excess, getting into fights, throwing up in public spaces, swearing and being abusive, wearing very short skirts" (McRobbie 2009: 85). Allerdings werde mit der Täuschung von Gleichheit eine grundlegende Neuformung der Geschlechterhierarchie verhindert. McRobbie argumentiert, dass die phallische Frau für die männliche Wahrnehmung noch begehrenswerter werde, da ihre Promiskuität und ihr sexuelles Interesse am Mann der männlichen Begierde entsprächen. Während die phallische Frau also Männlichkeit performe, bleibe ihre Weiblichkeit als nicht abzulegende Größe dahinter sichtbar und daher für den ‚male gaze' umso begehrenswerter. Die männliche Hegemonie werde mit der Aneignung des Phallus also nicht kritisiert, sondern restabilisiert (McRobbie 2009: 85f.).

Mit der phallischen Frau wird ein grundlegender Wesenszug in der selbstreferentiellen Rhetorik von SXTN angesprochen: Die weibliche Selbstbestimmung, die über die Übernahme männlich geprägter Stilmittel aus dem Hip Hop inszeniert wird, gelingt nur bei gleichzeitiger Wahrung heterosexistischer Begehrensstrukturen. In ihren genrespezifischen Performancekodizes figurieren die Rapperinnen jugendliche Weiblichkeit, indem sie in hypersexualisierten Posen und Bildern erscheinen (Abb. 5).



Abbildung 5: Juju im lasziven Close-Up

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRhyos80

Klein und Friedrich erkennen in solchen Inszenierungsstrategien die patriarchalen Züge im Hip Hop:

Das ‚Subjekt Frau' kann sich demzufolge in der Welt des HipHop nur über die mimetische Angleichung an eine männliche Bilderwelt herstellen. Es muß sich dabei am Spektrum männlich produzierter Weiblichkeitsbilder orientieren, die der Kategorie ‚Sexualität' entstammen (Klein/Friedrich 2003: 206).

Mit der Aneignung der misogynen Semantik werde diese nicht überwunden, da die Frauen sich derselben rhetorischen Praxis der männlich beherrschten Hip Hop-Branche bedienen und deren patriarchalische Wertmuster übernehmen (Leibnitz 2007: 164). Der Begriff ‚Bitch' oder ‚Fotze' werde so zwar von seiner Bedeutung einer moralisch degenerierten Frauengestalt enthoben, stereotype und heterosexistische Weiblichkeitsbilder würden aber dennoch beibehalten, weil sie innerhalb des „dualistischen Prinzips männlicher Zuschreibungen" (Klein/Friedrich 2003: 207) fortwähren. Die männlich definierte, sexualisierte Weiblichkeitsfantasie wird im Lied fortgesetzt: Der Dualismus von

Heiliger und Hure wird zwar semantisch gebrochen, stilistisch aber weiter eingesetzt. Mit der fehlenden Hervorbringung eines spezifisch weiblichen Habitus wird der männliche Normenkodex nicht transformiert, sondern lediglich rekonstruiert.

In *FTZN IM CLB* zeigt sich diese Orientierung an einer männlichen Norm vor allem in der wiederkehrenden Nachahmung von Masturbationsgesten an phallischen Objekten (0:13, 0:43, 1:53) (Abb. 6).
Hier wird männliches Sexualverhalten imitiert und performt, während die weibliche Verkörperung unkommentiert bleibt.

Aus dieser Fokussierung auf phallizistische Gesten lässt sich eine Variante des Phallusneids herauslesen. Der Begriff ‚Phallusneid' stellt eine von feministischen Psychoanalytikerinnen modifizierte Variante des ‚Penisneids'[9] dar. Der Phallusneid bezieht sich auf ein weibliches Unterlegenheitsgefühl, das angesichts einer sozialgesellschaftlichen Vormachtstellung des Männlichen entstehe. Luce Irigaray beschreibt dazu eine Ortlosigkeit der Frau im patriarchalen Diskurs. Der Ort der Frau wird nach Irigaray von Fixierungen gebildet, die männlichen Definitionen über das Weibliche entstammen (Irigaray 1980: 145). Daher sei es der Frau nicht möglich, einen Bezug zum eigenen Körper und weiblichen Geschlecht herzustellen. Ohne sich selbst und die eigene Körperlichkeit zu kennen, habe die Frau keine andere Wahl, als für den Mann ein begehrenswertes Objekt zu werden (Irigaray 1980: 146).



Abbildung 6: Imitation männlicher Masturbation als Ausdruck von Phallusneid

SXTN (2016): FTZN IM CLB
https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRlyos80

Indem die Protagonistinnen in *FTZN IM CLB* männliche Geschlechtsmerkmale und männliches Gebaren imitieren, fixieren sie eine Geschlechterdifferenz, die für das weibliche Subjekt nur eine Leerstelle bereithält: Das weibliche Genital und sein erotisches Potenzial werden nicht repräsentiert. Damit werden geschlechtliche Machthierarchien reproduziert. McRobbie sieht im weiblichen Phallizismus letztlich auch „a provocation to feminism, a triumphant gesture on the part of resurgent patriarchy" (McRobbie 2009: 85). Zuvor wurde der in der Rap-Rhetorik reduktionistisch und misogyn verwendete ‚Fotzen'-Begriff als Selbstzuschreibung eines ermächtigten und aktiven weiblichen Subjekts resignifiziert. Mit der fehlenden Repräsentanz weiblicher Anatomie und Erotik wird nun aber die in den Ursprüngen der Psychoanalyse paradigmatisch angelegte Leerstelle des Weiblichen im Video perpetuiert. Die inszenierte Handlungsmacht der Akteurinnen ist also rein imaginativ: Stattdessen wird ein veralteter Topos von Weiblichkeit hervorgerufen, der weibliches Begehren in eine passive und damit bedeutungslose Position bringt.

Die scheinbare Freiheit der phallischen Frau erlaube nach McRobbie auch eine bestimmte

9 Das Konzept des Penisneids entstammt der von Sigmund Freud geprägten Triebtheorie. Laut Freud entsteht der Penisneid als unbewusste Phantasie kleiner Mädchen, die im Laufe ihrer kindlichen Entwicklung den anatomischen Geschlechtsunterschied bemerken und das eigene Geschlechtsteil für mangelhaft befinden. Als kompensatorische Reaktion auf den Neid folge neben besitzergreifenden und inzestuösen Wünschen eine Verleugnung der eigenen Penislosigkeit, indem männlich konnotierte Verhaltensmuster adaptiert würden (Freud 1905: 83f.).

Version lesbischen Begehrens, da die maskulinisierte Ausrüstung das Interesse an Frauen einschließe. Dieser Raum werde aber nur eröffnet, solange er innerhalb der visuellen Kodizes des herrschenden Mode- und Schönheitssystems agiere, die wiederum von männlicher Hegemonie geprägt seien (McRobbie 2009: 84). Differenzmarkierungen zwischen heterosexuellen und lesbischen Frauen würden durch die wahrgenommene Gefahr des Zusammenbruchs dieser Differenzen rekonstituiert, denn „the 'real lesbian' is reviled in much the same way as the repudiated feminist" (McRobbie 2009: 86). Indem die phallischen Frauen also innerhalb der dominanten Geschlechtermatrix agierten und diese damit bestätigten, würden queere Räume deutliche Abgrenzungen erfordern, die sie erneut in eine deviante Rolle drückten (McRobbie 1980: 86f.).

Diese Grenzziehung zeigt sich bei SXTN vor allem in anderen Liedern, wie zum Beispiel *Deine Mutter*, in dem es heißt: „Deine Olle wird zur Lesbe, sie will Sex mit mir".[10] In der polemischen Degradierung der anderen Frau als „Olle" bei gleichzeitiger verbaler Ausrichtung an den Mann wird die genrestilistische Objektifizierung der Frau fortgeführt. Weibliche Begehrensmuster dienen nur der Selbstfiguration als erotisierendes Subjekt, das jedoch – in McRobbies Worten – nur innerhalb von „the presiding realm of Symbolic authority" (2009: 84) agiert. In der Übernahme männlich geprägter Rhetorik aus dem Hip Hop fehlt die Einschreibung einer weiblichen Perspektive. Wenn SXTN in der Hookline von *Deine Mutter* „Ich ficke deine Mutter ohne Schwanz" oder in *Ständer* „Ich kriege sowas wie'n Ständer"[11] rappt, liegt hier keine weibliche Ermächtigungsgeste vor, sondern eine genreinhärente Fortschreibung männlich geprägter Rhetorik des Battle-Rap. Die weibliche Potenz misst sich darin nur über die Orientierung an männlich definierter Machtsymbolik; sie beinhaltet kein eigenständiges Begehren.

3 Fazit

Die dualistische Einteilung der Frauen in Heilige oder Hure wird durch die visuell und textlich dargelegten Weiblichkeitsbilder, die feminine Topoi mit männlich konnotierten Verhaltensweisen verflechten, einerseits durchbrochen. Diese Verschränkung wird im Musikalischen durch harte Beats und antifeminine Timbres in den Strophen sowie helle und sanfte Klänge im Refrain aufgenommen. Misogyne Rhetorikmuster des Hip Hop wie der ‚Fotzen'-Begriff werden durch eine semantische Rekodierung aufgelöst und entwaffnet. Es wird eine autonome, homosoziale Vereinigung von Frauen zelebriert, die sich allem gegenüber – Männern, anderen Frauen, Gesellschaftsnormen und Arbeitszwängen – verweigert und überordnet. Mit der inszenierten ‚realness' des visuellen Materials und über parodistische Elemente eignen sich die Rapperinnen den männlichen Habitus des Hip Hop in mimetischer Identifikation an.

Andererseits geschieht diese Aneignung nur über eine Orientierung an der männlichen Norm. Mit der Übernahme der männlich geprägten Stilkodizes des Hip Hop reproduziert SXTN sexualisierte Definitionen von Weiblichkeit, sodass die Darbietung insgesamt auf den weiblichen Körper und den männlichen Blick darauf bezogen bleibt. In der Performance der Rapperinnen werden phallizistische Gebaren gemimt, die weibliche Erotik vollständig ausklammern. Für das weibliche Subjekt bleibt im männlichen Normgefüge nur eine Leerstelle übrig, eine absolute Negation des eigenen Begehrens. In SXTNs Rhetorik klingt das so: „Ich bin zu für dich".[12] So bestätigt die

10 Der gesamte Songtext ist zu finden unter: https://genius.com/8306678 [letzter Zugriff: 06.11.2018].

11 Der gesamte Songtext ist zu finden unter: https://genius.com/Sxtn-stander-lyrics [letzter Zugriff: 09.01.2019].

12 Aus dem Lied *Er will Sex*. Der vollständige Songtext ist zu finden unter: https://genius.com/Sxtn-er-will-sex-lyrics [letzter Zugriff: 08.11.2018].

unbesetzte Weiblichkeit in ihrem derivativen Status letztlich die männliche Hegemonie.

In individueller Hinsicht konnten sich die Rapperinnen zwar im Genre behaupten: Sie kollaborierten neben Frauenarzt bereits mit vielen anderen bekannten Künstlern aus der Szene wie Ali As, Capital Bra oder BonezMC. Dennoch zeigt sich auf struktureller Ebene, dass SXTN auch nach ihren beiden erfolgreich verkauften Alben und Tourneen an das Genre Hip Hop und seinen männlichen Bezugsrahmen gebunden sind. Sie haben sich eine Position im Feld erkämpft und sich dort als weibliche Marke etabliert, allerdings nur unter Strategien der Anpassung an die diskursspezifischen Feldregeln. Juju und Nura haben die Möglichkeit der individuellen Subjektkonstitution und ihre „implizierte Inszenierungsmacht" (Dietrich/See liger 2013: 121) nicht wahrgenommen. Als Indiz für SXTNs Integration in den Hip Hop-Mainstream mag die Zusammenarbeit mit der eingangs erwähnten Rapperin Schwesta Ewa dienen, aus der das Lied *Tabledance* (2018) hervorging. In der Kooperation mit einer weiblichen Szenegröße, die ebenfalls männliche habituelle Muster für die eigene künstlerische Performance anlegt, bestätigen Juju und Nura vollends ihre Assimilation an einen männlich definierten Normenkodex, auch wenn der Text nun heißt: „Bitches, sie tanzen jetzt nach meiner Nase / Weil ich sie bezahle".[13]

Auf der Spitze ihres Erfolgs im Sommer 2018 begannen die Rapperinnen jedoch vermehrt mit Einzelprojekten, die schließlich zur offiziellen Trennung führten. Hierin findet sich womöglich die endgültige Bestätigung der von McRobbie beobachteten ‚postfeministischen Maskerade': die Beugung vor einer kommerzialisierten Unterhaltungsindustrie, die unter den Vorzeichen der neoliberalen und patriarchalen Gesellschaft eine radikale Individualisierung bewirkt, bei der am Ende jede für sich selbst kämpft.

13 Aus dem Lied *Tabledance*. Der vollständige Songtext ist zu finden unter: https://genius.com/Schwesta-ewa-tabledance-lyrics [letzter Zugriff: 09.01.2019].

Literatur

Untersuchte Primärquellen:

Musikvideo SXTN: *FTZN IM CLB*. Veröffentlicht am 20.07.2016 auf der Video-Plattform YouTube. Letzter Zugriff am 06.11.2018. https://www.youtube.com/watch?v=NH9HRlyos80.

Songtext SXTN: *FTZN IM CLB*. In: *Asozialisierungsprogramm*, 2016. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 06.11.2018. https://genius.com/Sxtn-fotzen-im-club-lyrics.

Songtext SXTN: *Deine Mutter*. In: *Asozialisierungsprogramm*, 2016. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 06.11.2018. https://genius.com/8306678.

Songtext SXTN: *Er will Sex*. In: *Leben am Limit*, 2017. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 08.11.2018. https://genius.com/Sxtn-er-will-sex-lyrics

Songtext SXTN: *Hass Frau*. In: *Asozialisierungsprogramm*, 2016. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 04.01.2019. https://genius.com/Sxtn-hass-frau-lyrics

Songtext SXTN: *Ständer*. In: *Leben am Limit*, 2017. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 09.01.2019. https://genius.com/Sxtn-stander-lyrics

Songtext Schwesta Ewa feat. SXTN: *Tabledance*. In: *Aywa*, 2018. Veröffentlicht auf Genius.com. Letzter Zugriff am 09.01.2019. https://genius.com/Schwesta-ewa-tabledance-lyrics

Forschungsquellen:

Baum, Antonia: „Berliner Rapperinnen SXTN: Entfesselt, laut und unverschämt." *FAZ net*, 12.03.2016. Letzter Zugriff am 07.11.2018. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/berliner-rapperinnen-sxtn-entfesselt-laut-und-unverschaemt-14107847.html

Bifulco, Tina/Reuter, Julia. 2017. Schwesta Ewa – Eine Straßen-Rapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit und gegen soziale Diskriminierung? In: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hg.) *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*: 61-87. Bielefeld: transcript.

Derrida, Jacques. 1992 [1967]. *Die Schrift und die Differenz*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin. 2013. „Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur." In: *Psychologie und Gesellschaftskritik 37(3/4):* 113-135. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56589-3

Freud, Sigmund. 2015. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905),* hg. von Philippe von Haute/Christian Huber/Herman Westerink. Göttingen: V&R Univ. Press.

Goßmann, Malte/Seeliger, Martin: „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!" Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap. *pop-zeitschrift.de*, 13.05.2013. Letzter Zugriff am 09.01.2019. http://www.pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/

Hickethier, Knut. 2001. *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler.

Irigaray, Luce. 1980 [1974]. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jost, Christofer/Klug, Daniel/Schmidt, Axel/Reautschnig, Armin/Neumann-Braun, Klaus (Hg.). 2013. *Computergestützte Analyse von audiovisuellen Medienprodukten.* Wiesbaden: Springer VS.

Klein, Gabriele/Friedrich, Malte. 2003. *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lange, Nadine: „SXTN live in Berlin: ‚Stell dich nich' so an, denn ich bin hier der Mann'." *Der Tagesspiegel online*, 30.10.2017. Letzter Zugriff am 07.11.2018. https://www.tagesspiegel.de/kultur/sxtn-

live-in-berlin-stell-dich-nich-so-an-denn-ich-bin-hier-der-mann/20521818.html
Leibnitz, Kimiko. 2007. „Die *Bitch* als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop." In: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süss (Hg.) *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens:* 157-170. Bielefeld: transcript.
Lorenz, Julia: „Berliner Rap-Duo SXTN: Auf die Kacke hauen." *taz.de*, 20.09.2016. Letzter Zugriff am 07.01.2019. http://www.taz.de/!5342093/
McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change.* Los Angeles/Calif.: SAGE.
Piegsa, Oskar: „Die neue Generation des Porno-Rap ist weiblich – feat. Alice Schwarzer." *piqd.de*, 20.07.2016. Letzter Zugriff am 04.01.2019. https://www.piqd.de/pop-kultur/die-neue-generation-des-porno-rap-ist-weiblich-feat-alice-schwarzer
Petras, Ole. 2011. *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung.* Bielefeld: transcript.
Rietzschel, Antonie: „Männlichkeit in der Krise. Sookee über Rape-Culture im Schlager." *SZ.de*, 18.06.2017. Letzter Zugriff am 06.11.2018. https://www.sueddeutsche.de/kultur/maennlichkeit-in-der-krise-cro-den-wuerde-ich-auch-fruehstuecken-dieses-buerschlein-1.3547350
Sommer, Stefan: „Pop: Ausgestellt." *SZ.de*, 16.12.2016. Letzter Zugriff am 07.11.2018. https://www.sueddeutsche.de/kultur/pop-ausgestellt-1.3297985

Kommentar

Dr. Eva-Maria van Straaten
Universität Göttingen, Eva-Maria.van-Straaten@phil.uni-goettingen.de

While the musical genre of hip hop might not immediately evoke associations with feminism, hip hop's role in constructions and negotiations of ideologies and practices of gender has been discussed in depth by hip hop scholars such as Joan Morgan (1999), Gwendolyn D. Pough (2004), and Tricia Rose (2008). This article adds to these critical discourses, with an in-depth analysis of SXTN's FTZN IM CLB (2016). This track and the Berlin-based female rap-duo that produced it, are both praised for its feminist and emancipatory content as well as critiqued for, among others, its reproduction of female-degrading clichés borrowed from male dominated porn- and gangsta-rap. Borrowing McRobbie's theoretical concept of "female phallicism" (2009), a feminist critique of the use of male connoted tropes to question gender hierarchies, Mirja Riggert critically explores the interplay between visual, audio, textual, and narrative elements in the videoclip as available on YouTube.

It is exactly the nuanced interplay between these elements, that makes FTZN IM CLB such an interesting, conflicting, and rewarding case study. As Riggert convincingly illustrates, the revolving use of female-degrading concepts such as FTZN in its lyrics, the contrasting of what Riggert argues to be male connoted musical elements such as beat with female connoted timbre and vocal techniques, the use of visual elements such as the repetitive display of masturbation with phallic objects seemingly extending the female body, clearly enact and/or play with female subjectivities outside of the social norm. However, the strategies the artists use to perform such alternative "Weiblichkeiten", such as drinking, swearing, abuse, and overt display of sexuality, are all male-connoted. While deviating from and thereby seemingly questioning socially accepted gender norms, such "licensed mimicry" (McRobbie 2009: 85) of male-connoted notions of gender, Riggert argues, derives its critique from and builds on the authority of the male as the unmarked norm, thereby reproducing rather than questioning or deconstructing this normative hierarchy.

Through this case study, the importance of critiquing not only male connoted strategies, but also the male connoted visuality as privileged signifier of subjectivity, becomes apparent. A range of feminist scholars influenced by, among others, Laura Mulvey (1975), have challenged the dominance of the male gaze over the female body that is left as a passive looked-at object. This mode of critique suggests the domain of the visual to always already be male-dominated, which in turn strongly influences the disruptive (epistemological) potential of visual analysis. In this context, it might be necessary to take Riggert's argument one step further, and ask whether a(n analysis of a) video-clip, any video-clip, might not always already reproduce hegemonic gender hierarchies, as its epistemological foundation is always already male dominated? Perhaps, the potential disruptive power of female rap might lie within the acoustic, within a, as Brandon LaBelle has called it, "'dirty listening,' … a listening contoured by the radically heterogeneous force of sound … a means to harness … sound's potentiality to connect and integrate precisely those things or bodies that intrude upon the scene, that interrupt and lead me away from what I know" (2015: 298). Such a listening out for (the presence of) those sonic elements that disrupt, for example a play with texture and timbre that might offer the listener a very physical experience of womanhood alternative to those ultimately designed by and for the male gaze, might allow an epistemic move beyond the "female phallicism" ultimately re-stabilizing rather than questioning the hegemonic gender hierarchies reproduced by FTZN IM CLB.

Bibliography

LaBelle, Brandon. 2015. "Appendix: Peripheries–Subnature, Phantom Memory, and Dirty Listening." In: *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. London & New York: Bloomsbury, Pp. 296 – 330.

Morgan, Joan. 1999. *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*. New York: Simon & Schuster.

Pough, Gwendolyn, D. 2004. *Check it while I wreck it; Black Womanhood, Hip Hop Culture, and the Public Sphere*. Lebanon: Northeastern University Press.

Rose, Tricia. 2008. *Hip Hop wars; What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters*. New York: Basic Books.