

»This is how we purpleize Hip Hop«

Sprachliche Innovation und Literarizität bei Ebow und Sookee als ästhetische Subversion im queeren Deutschraps

Mirja Riggert

Queer*Fem*Rap hat sich Mitte der 2020er Jahre als festes Sub-Genre innerhalb des cis-männlich geprägten Hip-Hop-Mainstreams etabliert. 2021 haben die beiden Rapper*innen Gazal (mittlerweile: Der Kuseng) und Sookee den Sammelband *Awesome Hip Hop Humans* herausgegeben, in dem sie queerfeministische Stimmen der 2010er und 2020er Jahre in Form von Porträts, Interviews, Songanalysen, Collagen und Briefwechsel versammeln. Auch intersektionale Perspektiven, bei denen etwa queere mit postmigrantischen oder klassenspezifischen Ansätzen musikalisch verbunden werden, sind Mitte der 2020er Jahre ein fester Bestandteil von Deutschraps. In den meisten, vorrangig kulturwissenschaftlichen Ausarbeitungen zum queeren Hip Hop wird oftmals der literarische Gehalt der Texte zugunsten von politischer Wirkung, subkulturellen Rezeptionsräumen oder künstlerischer Performance vernachlässigt. Im vorliegenden Aufsatz werde ich dieser Forschungslücke begegnen, indem ich mich explizit der Literarizität queeren Deutschraps widme und dessen eigenen Stil mitsamt seiner politischen Kraft in den Blick nehme. Denn in der queeren Rap-Ästhetik offenbart sich eine gegendiskursive Erzählung, die auf eigene Weise literarische Techniken des Hip Hop wie kreative Reimschemata, bildmächtige Tropen oder soziolektale Färbungen mit anti-patriarchalen Inhalten verschränkt.

Zur näheren literaturwissenschaftlichen Betrachtung des queeren Deutschraps werde ich im Folgenden verschiedene Songtexte der Rapperinnen Sookee und Ebow lyrikologisch analysieren. Sowohl Sookee als auch Ebow zählen zu bekannten Vertreterinnen der queeren Hip-Hop-Szene. Insbesondere die Berliner Rapperin Sookee gilt durch ihre musikalische Tätigkeit seit den 2000er Jahren, aber auch durch ihr aktivistisches Engagement als Gründungsfigur des queeren Deutschraps. Ende 2019 gab Sookee das Ende der Rap-Karriere bekannt, um fortan als Sukini ausschließlich Musik für Kinder zu produzieren. Den Schritt begründete Sookee mit

der kapitalistisch durchdrungenen Musikindustrie, die ihr als queerfeministischer Musikerin zu viele Selbstbehauptungskämpfe abverlange.¹

Ebow wiederum ist eine aus München stammende alevitische Rapperin mit kurdischer Herkunft, die seit den 2010er Jahren größere Bekanntheit erlangte. Auch Ebows Songtexte sind von politischen Themen wie Queerfeminismus, Antirassismus und Kapitalismuskritik oder dem kurdischen Widerstand geprägt. Mit ihrer sozialkritischen Ausrichtung lassen sich sowohl Sookees als auch Ebows Songs im Conscious-Rap verorten. Das politische Potential ihres künstlerischen Wirkens entfaltet sich jedoch nicht nur auf semantischer Ebene der Songtexte, sondern eben auch speziell in deren literarischem Stil. Songübergreifend stellt die folgende Analyse übergeordnete Motive und Stiltechniken heraus, welche die Ausdrucksweise beider Künstlerinnen prägen und damit Queerness ästhetisieren.

Verschränkte Perspektiven

In vielen Texten Ebows findet sich eine intersektionale Perspektive, die sowohl stilistisch als auch inhaltlich gestaltet ist. Mit ihrer Identität als queere, kurdisch-alevitische Migrantin vereint Ebow intersektionale Diskriminierungskategorien aufgrund von Geschlecht, Sexualität, Herkunft, Religion und Klasse. So sind viele ihrer Lyrics von der komplexen, widerständigen Identitätsperspektive auf die Gesellschaft oder im Speziellen den Deutschrapp gekennzeichnet. *Schmeck mein Blut* (2019) etwa zeigt eine feministische Metaphorik, wenn das Ich ein als »Junge« angesprochenes Du direktiv dazu auffordert, vom Blut des Ichs zu kosten und dabei dessen wütende Kraft zu spüren: »Schmeck mein Blut, Junge / Schmeck mein Blut / Jeden Tropfen meiner Wut / Ertrink in meiner Flut«². Das Blut versinnbildlicht die Wut am Patriarchat und tritt in allegorischer und wörtlicher Bedeutung aus der wütenden Frau aus, wie die Verse in der Bridge verdeutlichen: »Mein Blut in den Wässern von Kurdistan / Mein Blut aus der Vagina am achten Tag / Mein Blut im Mund als ich die Sprache vergaß / Mein Blut auf den Takt mit 16 Bars«. Das Blutschmecken gewinnt einerseits eine realweltliche Bedeutung von Cunnilingus, welche die im Hip Hop gängige maskulinistische Aufforderung zum Oralverkehr umcodiert in eine Geste weiblicher Dominanz. Diese weiblich markierte Neubesetzung eines Topos wird mit dem Verweis auf das bekannte Hip Hop-Magazin *16 Bars* sowie auf die klassische Rapstrophen-Struktur mit jeweils 16 Versen offensiv in den Hip Hop integriert. Das vaginale Blut des achten Tages geht jedoch über eine klassische weibliche Menstruationsdauer hinaus und erweitert somit die wörtliche Bedeutung: Als Wut auf das Patriarchat fließt das allegorische Blut aus der Frau dauerhaft heraus und symbolisiert damit

1 Vgl. Lorenz: Feminismus wurde ein Business.

2 Ebow: *Schmeck mein Blut*. Auf: Dies.: K4L. Alle Transkriptionen M. R.

eine nicht heilende, grundsätzliche Wunde. Zudem spielt der achte Tag auf die Tradition des achten März an: den internationalen feministischen Kampftag.

Mit der Referenz auf den kurdischen Widerstandskampf in Vorderasien wird deutlich, dass es nicht (nur) um generelle patriarchale Gewalt geht, die weibliches Leiden in der Welt hervorbringt, sondern auch ganz spezifisch um den jahrelangen, bewaffneten Widerstand der Kurd*innen gegen islamistische Truppen und staatliche Unterdrückung. Die in Kurdistan kämpfende militärische Frauenverteidigungseinheit YPJ³ sieht sich selbst als »Fortsetzung des Erbes, das aus den Kämpfen der Frauen weltweit und der kurdischen Frauen«⁴ hervorgegangen ist. Diese Verschränkung von weiblicher und kurdischer Identität kulminiert bei Ebow in die Allegorie des Bluts, das sowohl als wörtliches Menstruationsblut als auch als kollektives weibliches Kampfblut gegen Unterdrückung in die Welt fließt. Mit dem beklagten Sprachverlust drückt Ebow einen schmerzhaften Teil ihrer migrantischen Existenz aus und verdeutlicht, dass sie sich sozial dem kurdischen Volk zuordnet und als kurdische Frau die verschränkte Diskriminierung spürt. Das anaphorisch gereimte Blut zeigt zum einen auf, dass es unterschiedliche Zustände sind, an denen das intersektionale Ich leidet, und führt diese zum anderen in eine einheitliche Klage zusammen. Diese bleibt jedoch nicht als resignierte Zustandsbeschreibung stehen, wenn das Ich im Refrain wütend dazu auffordert, das Blut zu schmecken. Die eigene Wut wird in eine Geste der Selbstermächtigung gewendet, indem das Blut als übermenschliche und tödliche Naturgewalt, als »Flut«, beschrieben wird.

Über chiastische Reime wird die verschränkte Perspektive auch in anderen Songs versinnbildlicht. Das Bild von Intersektionalität als Kreuzung, an der verschiedene Diskriminierungskategorien zusammentreffen, erlangt in *Baba Bak* (2017) stilistischen Ausdruck in der kreuzförmigen Versanordnung: »Ich bin keine Deutsch-Türkin / Keine Türk-Deutsche / Verdeutsch nicht meine Türken / Vertürkt nicht meine Leute«⁵. Damit drückt Ebow das Zugehörigkeitsdilemma und Zuschreibungsparadox ihrer intersektionalen Identität aus, die ständig in falsche Kategorien eingeordnet wird. Zugleich wird über das einheitliche Reimschema eine Möglichkeit aufgezeigt, verschiedene Identitätsfacetten zu vereinen.

Eine ähnliche Identitätsverworfenheit wird stilistisch im Song *K4L* (2019) ausgedrückt, wenn es heißt: »Migrantenkind / In mir steckt der Zorn / Meiner Oma, meiner Mama, meiner Tanten drinnen«⁶. Im arhythmischen und assonanten Dop-

3 YPJ (kurdisch *Yekîneyên Parastina Jin*) hat sich 2013 als Frauenkampferverbände der kurdischen Volksverteidigungseinheiten YPG gegründet und kämpft seither militärisch und politisch für den Schutz der Menschen im nordsyrischen Rojava und das Recht von Frauen auf Selbstbestimmung und Gleichberechtigung. Für mehr Informationen vgl. die offizielle Website (vgl. YPJ Information & Documentation Office: About).

4 YPJ-Sprecherin Nesrin Abdullah in Sarya, Tolhildan: Sechs Jahre YPJ.

5 Ebow: *Baba Bak*. Auf: Dies.: Komplexität.

6 Ebow: *K4L*. Auf: Dies.: *K4L*.

pelreim wird hier eine matrilineare Folge von intersektionaler (migrantischer und weiblicher) Unterdrückung benannt, die den »Zorn« als Reimweise vehement stehen lässt. Indem Ebow konventionelle Gedicht- und Rap-Elemente wie Versmaß, Beatakzent und Reimstruktur außer Acht lässt, nimmt sie eine ungewohnte Subjektposition ein, die unangepasst daherkommt und sich selbst nicht in Gewissheit wähnt. Im Ich stecken »1000 Leben«, die zwischen Ausbeutung und nicht honoriertem Ehrgeiz changieren. Die Ausgrenzung des migrantischen, weiblichen Ichs innerhalb der Mehrheitsgesellschaft wird schließlich in paralleler Versfolge auf ein »Wir« übertragen – »Ihr habt nie an uns geglaubt / Wir waren immer, was ihr braucht« –, das den kollektiven Schmerz und das Aufbegehren des Ichs ausdrückt.

Bei Sookee findet sich eine etwas anders gelagerte Verschränkung, welche die drei Elemente Verstand, Empathie und Haltung als Werteausrichtung des Ichs mit kompositorischer Queerness verbindet. Im Hit *Trinity* (2010) charakterisiert sich das Ich als eine »Drei-Teile-Einheit«⁷ und erhebt die Dreidimensionalität zur eigenen Lebensstruktur (»dis is meine Struktur, alles verwoben gesamt«). Diese »Trinität« ist in ihrer offensichtlichen Anlehnung an die christliche Lehre der heiligen Dreifaltigkeit Gottes als eine Persiflage zu verstehen, wird sie doch bei Sookee als ein Gegenbild zur kirchlichen Geisteshaltung entworfen, nämlich als queere Weltanschauung. So heißt es:

Alles kommt, wie es soll, mach dich bekannt und vertraut
Denn dis is komplementär, nicht wie der Mann und die Frau
Ich lieb es dreidimensional, etwas komplex doch nicht schwer
Und klingt es beinah banal, sind meine Texte verkehrt
Weil ich die Lorbeer'n nicht brauch, sind dis Drittel nicht Stücke
Und ich forder dich auf, in die Mitte zu rücken

Statt einer dualistischen Weltsicht, wie sie die christliche Lehre mit ihrer Aufteilung in Mann-Frau, Gut-Böse oder Himmel-Hölle vorsieht, skizziert Sookee einen »Wandel in Dritteln«, der statt einer Zweigeschlechtlichkeit der Menschen »trinity« als Gesellschaftsidee konzipiert und damit an die moderne Queer-Theorie und ihre Anschauungen zum dritten Geschlecht erinnert.⁸ Queerness als gedrittelte Identität jenseits von Genderbinarität wird zum kompositorischen Grundmuster des Songs: Der Song besteht aus drei Strophen, die jeweils in die Hookline »Welcome to trinity« führen, auf die wiederum dreifache Binnen- und Haufenreime folgen: »Welcome to trinity – dis is'n Drittel von allem / Das Mittel zum Teilen, geb mir Mühe mich nicht

7 Sookee: *Trinity*. Auf: Dies.: *Qing*.

8 Vgl. Monique Wittig (1992), Teresa de Lauretis (1987), Eve Kosofsky Sedgwick (1990) oder Judith Butler (1990, 1993).

zu beeilen / Welcome to trinity – dis is'n Drittel vom Ganzen / Aus der Mitte entstanden, ein Blick zurück auf Instanzen«. Neben der kompositorischen Queerness als übergeordnetem Grundmuster bündelt der Song die drei Elemente »Kopf, Herz, Arsch«, wie es im letzten Vers heißt: »Leidest du unter Verspannung rat ich dir Kopf, Herz, Arsch / Und dann merkst du, du bist freundlich und doch nicht hart«. Diese drei Elemente tauchen insbesondere in Sookees Song *Kopf, Herz, Arsch* des gleichnamigen Debütalbums aus dem Jahr 2006 auf und stehen für die Verbindung aus »Wissen« bzw. »Verstand«⁹, aus sozialem Mitgefühl (»Und ey, ich kann nicht drüber lachen / Wenn ihr anderen schadet«) und aus charakterlicher Stärke und Haltung gegen toxische Männlichkeit (»ich meine Arsch als verlängertes Rückgrat« und »Ich tu das, was ihr »seinen Mann stehen« nennt«). So gelesen wird in *Trinity* dieser Dreifach-Konnex aus Kopf, Herz und Arsch formal wie inhaltlich verschränkt. Das queere Ich, symbolisiert durch die Farbe Lila, erlangt in seinen Dritteln eine besondere Form der Integrität: »Lila ist prinzipientreu«. Es zieht das Grundprinzip der Trinität für ein anti-kommerzielles Selbst- und Gesellschaftsbild (auch innerhalb der Musikindustrie) heran: »Trinity infinity, zähl bis drei und snare / Wo Anfänge Enden halbieren, weiß wirklich keine*r mehr / Ich rechne antifinanziell, mein Wort ist keine Scheine wert / Denn sowohl Visa als auch Viva haben meist den Geist verkehrt«. Neben dem kritischen Blick auf die kapitalistische Durchdringung der Gesellschaft und der Musikindustrie gehört es sich für Sookee auch, sich für soziale Solidarität und gegen Leistungsdruck und Individualismus auszusprechen und Position zu den kapitalistischen und hegemonial-männlichen Strukturen (in- und außerhalb des Hip Hop) zu beziehen. So bündelt sie in ihrem Song Kopf (»Ist dir die Wahrheit zu viel, lebst du halt ohne Verstand«), Herz (»das Mittel zum Teilen«) und Haltung (»nichts kann mich löschen, keine Flut, die mich schwemmt«). Über Queerness als nichtbinäre Weltanschauung und kompositorisches Grundmuster des Songs wird eine neue anti-kommerzielle und solidarische Gesellschaftsform anvisiert: »Denn der Wandel im Ganzen ist der Wandel in Dritteln«.

Die Texte von Ebow und Sookee zeigen, wie eine komplexe Selbstcharakterisierung, die vom politischen Widerstand gegen rassistische, sexistische und kapitalistische Strukturen geprägt ist, stilistisch umgesetzt wird. Verschränkte Perspektiven, die nicht voneinander trennbar sind, werden in Sprachbilder wie die Allegorie des Bluts oder Chiasmen verwandelt oder Queerness wird als nichtbinäre Weltsicht zum formalen Grundprinzip des Songs.

9 Sookee: Kopf Herz Arsch. Auf: Dies.: Kopf Herz Arsch.

Lesbisches Begehren

Ein weiterer Marker, der sich als ästhetisches Novum durch die Lyrics von Sookee und Ebow zieht, ist der poetische Ausdruck von lesbischem Begehren. Die weiblich markierte Perspektive eines lyrischen Ichs auf ein weibliches Du in erotischem Verlangen ist in der deutschsprachigen Lyriktradition weitgehend unterrepräsentiert – im Deutschrap war sie lange undenkbar.

In Sookees *Siebenmeilenhighheels* (2011) äußert ein aktiv begehrendes, weiblich markiertes Ich (»Ich hab dich immer schon gesehen, seit ich ein kleines Mädchen war«) seine erotische Annäherung ans Du und expliziert sein Begehren: »Und sie wandern auf dir, meine zielsicheren Blicke / Auf deinem Körper, den du fein dekoriert hast mit Spitze / Und ja, ich bin ehrlich, ich mag mit dir in die Kiste / Zumindest will ich auf diese Fantasie nicht verzichten«¹⁰. Zunächst muten diese Zeilen wie ein klassisches (und somit heteronormatives) Liebeslied an, in dem ein männliches Ich sein Begehren zu einem weiblichen Du ausdrückt. Die Handlungen sind darin in der Regel aufgeteilt in männliche Aktivität und weibliche Passivität. Auch in Sookees Song zeigt sich das Ich in seiner sexuellen Lust als das aktive Subjekt: »Du bist heiß, verdammt, und ich bleibe dran / Such dich einfach weiter, weil ich es mir nicht verkneifen kann«. Doch wenn in *Siebenmeilenhighheels* eine mögliche Objektifizierung der angebeteten »Femme«¹¹ anklingt, wird schnell deutlich, dass das Ich normative Begehrensmuster kritisch reflektiert und subvertiert.

Zum einen ist dem Ich klar, dass die Weiblichkeit performende Femme ein »Spiel mit Illusion« betreibt und dass gerade diese Illusion das Begehren auslöst. Das Ich weiß, dass es sich um weibliche Klischees handelt, um einen Körper, der »fein dekoriert« ist, um »Puder, Pumps, Parfüm, Prunk« – und begehrt das Du genau dafür: »Deine Performance als Femme ist worin ich dich verorten kann«. Dass das Ich um den performativen Charakter der Feminität weiß (Klar, das ist nicht 24/7 unbedingt / Beim Frühstück in 'ner Trainingshose und ungeschminkt), bedeutet auch, dass es das Du in seiner umfassenden Subjektivität erkennt. Dadurch wird jede mögliche sexuelle Objektifizierung unterbunden. Das Ich spricht das Du direkt an, honoriert dessen »inneren Wert«, will ihm jegliche Entscheidungsmacht übergeben, und äußert sogar indirekte Kritik an der allgemeinen Objektifizierung femininer Frauen: »Für das allgemeine Auge bist du eh nur eine Form / Kein Charakter, keine Haltung, keine Meinung zu nix / Ich will sie anschreien, dass du hier die Entscheidungen triffst«. Diese unbedingte Verliebtheit des Ichs in das ganze Wesen des Du erlangt

10 Sookee: *Siebenmeilenhighheels*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

11 Der Begriff leitet sich aus der US-amerikanischen Lesbenkultur der 1940er und -50er Jahre ab, welche die Unterscheidung lesbischer Frauen in Butches, Männlichkeit performende Lesben, und Femmes, Feminität verkörpernde Lesben, einführte (vgl. Liesch: *A brief history of butch and femme*).

im Refrain deutliche Konturen, wenn es heißt: »Boah, bist du schön, ich bin Feuer und Flamme / Für diese feurige Femme mit einem teuren Verstand / Sie schlägt die Beine übereinander, es wird feucht und warm / Ich wünsch mir, dass ich heute Nacht dazwischen träumen darf«. Der im Hip Hop virulente Topos der Reduktion des Begehrens auf ein rein sexuelles Interesse ohne Ausgestaltung einer ganzheitlichen Identität der Angeboteten wird hier konterkariert. Das Ich besingt im rhythmisierten Mehrfachreim ein vollständiges Subjekt und beschreibt dabei eine konsensuelle und beidseitig empowernde sexuelle Begegnung: »Sicher, dass gewissenhaft / Wünsche, Wege, Grenzen mitgedacht / Splitternackt, Mitternacht / Sprechakt, der uns sicher macht«. Sookee findet hiermit eine neuartige Form von Begehrensästhetik, in der das aktiv begehrende Ich weiblich markiert ist, explizit sexuelles Interesse am femininen Du hat und die erotische Komponente dabei in ein höheres, gegenseitig bestärkendes und anerkennendes Momentum überführt.

Zum anderen wird das »Boah« nach der Bridge in mehrfachen Doppelungen (»Boah boah boah boah bist du schön«) gesungen, bevor es zum zweiten Mal in den Refrain übergeht. Dadurch kommt es als eine gestotterte Botschaft heraus, welche das Ich als aktives, begehrendes Subjekt zögerlich auftreten lässt. Verse wie »Ich kenn dich zwar nicht, doch ich hab Sehnsucht danach« verdeutlichen, dass es sich um ein abstraktes, bisher verunmöglichtes, da gesellschaftlich anti-normatives Begehren handelt. Sie beschreiben statt eines proaktiven und das Geschehen lenkenden Handelns vielmehr eine Suchbewegung des begehrenden Ichs. Der Wechsel aus Zaghaftheit und klar formuliertem Begehren wird auch im Klanglichen aufgegriffen, indem im Intro leise gespielte Klaviertöne in einen festen Beat übergehen und im Outro vice versa. Das Ich versucht sich zu nähern, »auf verschiedenen Wegen zwar«, äußert Wünsche nach Kontakt und würde die Annäherungsversuche auch bei einer Fantasie belassen. Es beobachtet, fantasiert, denkt und gibt damit Handlungsmacht ab. Damit nimmt es einen neuen Standpunkt eines aktiv begehrenden, aber auch rücksichtsvollen und unsicheren Subjekts ein. Diese ambivalente Subjektposition zeigt sich auch akustisch, wenn Verse wie »Sprechakt, der uns sicher macht« sich auch als »unsicher« hören lassen oder wenn Sookee die Verse des Refrains mit einem leisen Echo doppelt.

Dieser poetische Gegenentwurf zu hegemonial-männlichen Annäherungsversuchen an ein erotisiertes weibliches Gegenüber findet expressive Verstärkung in Sookees *Milady* (2010). Auch hier zeigt sich das Ich fasziniert von der Ausstrahlung und umfassenden Schönheit des Du, der »coolste[n] Frau der Hauptstadt«. ¹² Doch auch hier finden sich ästhetische Neuheiten im besungenen Begehren: Zum einen ist das angesprochene (und damit auch hier wieder subjektivierte) Du keineswegs normschön: »Welche Werbung sagt dir, dass du nicht schön bist? / Jetzt mal ehrlich,

12 Sookee: *Milady*. Auf: Dies.: Qing.

dis is krasser Blödsinn«. Mit Glatze, Tattoos und Narben wird eine ›schöne Frau‹ besungen. Zum anderen reflektiert das Ich die Gefahr, in ›mackermäßiges‹ Anmach-Gebaren abzurufen und zeigt sich dezidiert respektvoll und zurückhaltend in seiner Faszination gegenüber dem Du: »Lass mich wissen, wenn du im Moment darauf keinen Bock hast«. In der anti-normativen Schönheit und der umfassenden Subjektivierung des Du sowie der respektvollen Annäherung des Ichs zeigt sich eine innovative Ästhetisierung von Begehren, die auf Konsens setzt und unterdrückende Normen ablehnt.

Ebow wählt eine erotischere Ausdrucksform des lesbischen Begehrens, indem sie sexuelle Handlungen mit einem begehrten Du genau beschreibt. In *Ebow 400* (2019) heißt es: »Ertrink in deinem Pussy-Juice [...] / Ich leck dich als wärst du das Extra, Caramel Bonbon mit Nutella / Let it rain, ich brauch 'nen Umbrella«¹³. Auch hier lesen sich die Verse zunächst wie ein heteronormativer Rap-Song, in welchem ein männliches Ich ordinär seine sexuellen Fähigkeiten beschreibt. Doch bei Ebow geht es in der sexuellen Vereinigung kontrastiv nicht um die eigene Befriedigung, sondern vorrangig um die Gefühle des Du: Das als Ebow markierte Ich verschreibt sich selbst als Schmerzmittel und möchte der Geliebten ein Remedium im Leben sein:

Ich nehm mir deinen Schmerz
Nenn mich Ebowprofen
Nimm mich einfach ein
Ich lass alles vergehen [...]
Mach dich unverwundbar

Das Du wird als vollständiges Subjekt anerkannt, mit all seinen Wünschen und seiner Verwundbarkeit. Die lesbische Liebe wirkt sich wie in Sookees *Siebenmeilenhighheels* stärkend auf die Individuen aus.

Eine ähnliche Bewusstseinsveränderung durch den lesbischen Sex klingt auch in *La Petite Mort* (2022) an. Die Vulva wird erotisch besungen und gleichzeitig eine sexuelle Objektifizierung verwehrt, da das Ich die emotionale Verbindung zur Liebespartnerin benennt: »Nani sweet wie Peach und fließt strong / Wie der Nil, kommt ohne Thong auszuziehen / Sheesh, was für 'ne Energie / Sie und ich – Telepathie, leadet das Team – MVP«¹⁴. Sookee und Ebow unterwandern mit ihren innovativen Lyrics heteronormative Begehrenstopoi des Mainstream-Raps. Beide beschreiben ein weibliches Ich als Agens im Liebesspiel, das sein Begehren explizit äußert und verfolgt, dabei aber weder dominant auftritt noch seine eigenen Gelüste priorisiert.

13 Ebow: *Ebow 400*. Auf: Dies.: *Ebow 400*.

14 Ebow feat. Meron: *La Petite Mort*. Auf: Ebow: *Canê*. »MVP« ist eine im Teamsport gängige Abkürzung für »most valuable player«.

Im Gegenteil: Das weibliche Subjekt tritt in seinem anti-normativen Begehren zu einer anderen Frau rücksichtsvoll und mitunter unsicher auf, es weiß um die soziale Konstruktion von Gender und um die Gefahr der sexuellen Objektifizierung des weiblichen Körpers. So nimmt das Subjekt eine Position ein, die zwischen Ermächtigung und Vulnerabilität changiert und erst in der konsensuellen, emotionalen Erotik mit einem anderen weiblichen Subjekt eine stärkende Wirkung auf beide hat.

Gender- und queertheoretische Tropen

Insbesondere bei Sookee ist die gendersensible Haltung in vielen Songs von der offenkundigen Kenntnis von Gender- und Queertheorien geprägt. Vor allem im Track *D.R.A.G.* finden sich Anspielungen auf die inzwischen etablierten Standardwerke zur Gendertheorie von Judith Butler, *Gender Trouble* (1990) und *Bodies That Matter* (1993). Butler seziert darin drei Dimensionen von Geschlecht, die als *sex* (anatomisches Geschlecht), *gender* (kulturelle Geschlechtsidentität) und *desire* (sexuelles Begehren) innerhalb einer heteronormativen Zwangsordnung der Gesellschaft für kontingent erklärt werden, also im binären und heterosexuellen Sinne in einer Beziehung der Kohärenz zueinanderstehen müssen. Im reiterativen Zitieren kulturell überlieferter Sprechakte werde Geschlecht jeden Tag aufs Neue performt und innerhalb des vorherrschenden Diskurses normativ reguliert. Butler stellt parodistische Praktiken wie die Cross-Gender-Kleidungsperformances des *Drag*¹⁵ vor, mit denen die stetig wiederholte kulturelle Performativität der Genderkategorien unterwandert werden können.

Ebenjene Praktik der Subversion von Heteronormativität greift der Song *D.R.A.G.* auf, wenn das textliche Ich multiple Geschlechtsidentitäten inszeniert und sich damit gegen naturalisierende Genderdiskurse stellt. Es legt »Dutzendfache Ausgehoutfits«¹⁶ an, die sowohl genderstereotyp markierte Kleidungsstile wie »Zöpfchen zum Röckchen« als auch transgender konnotierte Körpermerkmale wie einen »Bart um rote Lippen« beinhalten. Das Ich wählt aus »tausend Varianten in diesem Riesenkleiderschrank« jene Performance aus, die ihm gefällt – und parodiert damit die Inszenierungen von Geschlechtlichkeit per se, denn: »Kein Chromosom hat mir ein Wunder geschenkt«. Dabei gilt keine Erscheinung als widernatürlich oder anstoßerregend. Im Gegenteil: Der freie Entscheidungswille und die Selbstbehauptung des genderdiversen Ichs bestimmen das Narrativ des

15 Drag gilt als Akronym für »dressed as a girl/guy« bzw. »dressed as any gender«. Drag ist eine Form des Entertainments, bei der die Künstler*innen über aufwändige Kostümierungen und Tanzshows mit Genderkategorien spielen und diese damit grundsätzlich in Frage stellen.

16 Sookee: *D.R.A.G.* Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

Songs und werden über die Kleiderperformance postuliert, wie eine Sympleke verdeutlicht: »Ich kann tragen, was ich will / Ich kann fragen, was ich will / Ich kann sagen, was ich will / Ich bin meine Kultur, knall die Schubladen zu«. Mit dieser Empowermentsbekundung zu Gendervielfalt und Nonbinarität ästhetisiert Sookees Song das Butlersche Theorem des Drag, wie die Hookline »Echt viel, ich brauch dis / Textil wie Rauschgift« im assonanten Mehrfachreim verdeutlicht, die zudem den bekannten Ausspruch der Dragqueen RuPaul »We are born naked, the rest is drag«¹⁷ als konstantes Statement zur Performativität von Gender mitaufnimmt. Am Beispiel von Drag verdeutlicht Butler, dass jede Geschlechtsidentität eine Imitation ist: »To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that ›imitation‹ is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.«¹⁸ Für Butler ist Drag in dem Sinne subversiv, dass es die imitative Struktur, durch welche die Genderhegemonie selbst produziert wird, reflektiert und die Behauptung von heterosexueller Originalität und Normalität bestreitet.¹⁹

Die bildmächtige Trope des Kleiderschranks, vor dem das Ich in *D.R.A.G.* steht und sich vor lauter Auswahlmöglichkeit nicht für das Tagesoutfit entscheiden kann, taucht als rhetorische Figur auch bei Butler auf, um die grundsätzliche Performativität von Gender aufzuzeigen. Doch während Butler anhand des Kleiderschranks verbildlichen will, dass es eben *kein* vordiskursives, willentliches Subjekt gibt, das sich sein Gender täglich frei aussucht und performt,²⁰ erschafft Sookees Text ein utopisches Ideal von nicht durch den Diskurs determinierten genderspezifischen Identitäten. In *D.R.A.G.* wird ein empowerstes Ich entworfen, das selbstbestimmt sein Gender wählt und den Diskurs prägend mithervorbringt. In der Ästhetisierung des Drag-Theorems inszeniert Sookee das Zukunftsbild einer willentlichen und freien Genderperformance.

Die Autonomie des frei wählenden Subjekts wird neben der genderspezifischen Freiheit auch über körperliche Selbstbestimmung ausgedrückt, wie die Verse »bauchfrei, auch fein« im Schlagreim oder »Und ich sehe, dass du guckst, aber hands off my friend / Sonst gibt's hier ein Problem und du lernst mich richtig kennen« verdeutlichen. Mit dem Vers in der letzten Strophe »Sookees Gaga feiert ihn,

17 U. a. stammt der vielzitierte Satz aus RuPauls Autobiografie *Lettin It All Hang Out*, in der es heißt: »Like I've always said, ›You're born naked and the rest is drag‹« (S. VIII).

18 Butler: *Bodies That Matter*, S. 125.

19 Vgl. Butler: *Gender Trouble*, S. 175–176.

20 »For if I were to argue that genders are performative, that could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. Such a willful and instrumental subject [...] fails to realize that its existence is already decided by gender« (Butler: *Bodies That Matter*, S. X).

den lila Freund aus Silikon« wird auf einen Dildo in der feministischen Symbolfarbe Lila angespielt, der die sexuelle Autonomie des Individuums bekräftigt. Die referenzierte Pop-Ikone Lady Gaga trug bei einem Auftritt in der US-amerikanischen Fernsehshow *American Idol* 2011 Dildos als Absätze ihrer High Heels²¹ – im Sinne des Drag eine deutliche Performance von Gender-Vielfalt: Als Resignifikation der phallozentrischen Geschlechterordnung steht der Dildo metaphorisch für eine freie Sexualität, die nicht mehr von binären Geschlechterrollen und -merkmalen ausgeht, sondern jegliches sexuelle, konsensuelle Handeln zwischen gleichwertigen Körpern bejaht. Der*die Queertheoretiker*in Paul B. Preciado entwirft im *Kontrasexuellen Manifest* ein neues Gesellschaftssystem, das sich der »systematischen Dekonstruktion sowohl der Naturalisierung der sexuellen Praktiken als auch der Geschlechterordnung«²² widmet. Der Dildo avanciert darin zu einem Symbol der Verschiebung phallischer Macht. Als theoretisches Objekt zeige der Dildo die Konstruktion von Männlichkeit auf und verweise auf die Alogik in der Heterosexualität, einem arbiträren Organ die Macht und Ursache über sexuelle Differenz zuzuweisen.²³ Mit der Neu-Zentrierung auf den Dildo werde der Körper in eine hierarchiefreie Fläche transformiert, in der jeder Bereich ein mögliches Zentrum der Lust darstellen könne.²⁴ Laut Preciado wird über ausgestellte Praktiken der »Selbst-Dildoisierung«²⁵ die in den Körper eingeschriebene Heteronormativität kritisch beleuchtet und alternative Sexualität jenseits biologisch begründeter Zuschreibungen aufgezeigt. Sookee greift mit dem Verweis auf Lady Gaga diese körperpolitische Bedeutung des Dildos auf.

Über die Metaphern des Kleiderschranks und des Dildos wird in *D.R.A.G.* die gender- und queertheoretische Einordnung des Drag als einer genderparodistischen Performance, welche Gender-Vielfalt zelebriert und eine vermeintliche Originalität von Geschlecht und Sexualität karikiert, literarisch ästhetisiert. Indem Sookee die rhetorischen Figuren aus der Theorie übernimmt und ästhetisch weiterführt, stellt sie eine neue Gender-Utopie auf, in der die Subjekte frei vom Diskurs über ihre Identität entscheiden können und selbstbestimmt über ihre Körper verfügen. Zudem wird mit dem Dildo auf die Farbe Lila verwiesen, welche sich leitmotivisch durch Sookees künstlerisches Werk zieht.

21 Vgl. Ufford: Lady Gaga Wore Dildo Heels on ›Idol‹.

22 Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 11.

23 Vgl. Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 60.

24 Vgl. Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 65.

25 Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 41.

Neologismen und subversive Codes

Sookee kombiniert in ihren Liedern immer wieder die Farbsymboliken Schwarz und Lila als Ausdruck der anarchistischen und queerfeministischen Subversion.²⁶ Im Song *Purpleize Hip Hop* (2011) gerät die metaphorische ›Lilaisierung‹ des Genres zum Hauptthema, wenn in der Hook gefragt wird: »How can one purpleize hip hop?«²⁷ Es sind Neologismen wie »purpleize«, die sich leitmotivisch durch die Texte Sookees ziehen und sich in ihrer Repetition selbst (so gesehen auch performativ) etablieren. In der Bridge werden bspw. im komplexen Kreuzreimschema Wörter in Versmitte und -ende gereimt, sodass sich aus der Struktur a – b / c – d / a – b / c – d eine repetitive Anaphorisierung von »purple« ergibt: »purple beats, purple lines / purple gangs, purple clits / purple streets, purple styles / purple fans, purple hits«²⁸. Mit dem zweiten Vers der Hook »we don't imitate, we intimidate« werden zwei Wörter mit ähnlichen Phonemen gereimt und dabei deren konträre Bedeutung herausgestellt. Mit dieser Abgrenzung zu adaptiven Männlichkeitsperformances weiblich gelesener MCs veranschaulicht Sookee die eigene revoltierende Haltung zum männlich geprägten und von Homo- und Transfeindlichkeit durchzogenen Hip Hop, die eben nicht die Stilcodes imitiert, sondern eine kontrastive Ausdrucksform findet.²⁹ Bei Sookee dient die Abgrenzung vom Mainstream-Deutschrap der

-
- 26 In D.R.A.G. heißt es bezogen auf die Kleiderwahl: »Farbauswahl ist einfach: Lila und Schwarz«. Schwarz ist die traditionelle Farbe des Anarchismus. Lila hat sich von Südamerika ausgehend als internationale Farbe des Feminismus durchgesetzt. Lila symbolisiert zudem als Farbmischung aus den genderstereotypen Farben Pink und Blau die Auflösung des binären Geschlechtersystems. Die Farbkombination lila-schwarz ist deshalb zum anarcha-(queer)feministischen Symbol avanciert.
- 27 In einem selbstarrangierten Mash-up der drei Songs *Purpleize Hip Hop* von Sookee, *Dangerous* von Shirlette Ammons und *Queens of the Night* von Lex LaFoy dichten die drei Rapperinnen den Fragesatz zur These um: »This is how we purpleize hip hop«, die diesem Aufsatz seinen Titel gibt (vgl. LaMosiqa: Shirlette Ammons, Lex LaFoy, Sookee – This is how we purpleize dangerous queens of the night).
- 28 Sookee: *Purpleize Hip Hop*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.
- 29 In meinem Aufsatz ›Weiblicher Phallizismus‹ im deutschen Hip Hop: SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats (2019) gehe ich jener adaptiven Haltung der Rapperinnen Juju und Nura von SXTN nach, die mit ihren Performances den männlichen Battle- und Gangsta-Rap nachahmen und dabei eine Neubesetzung im Hip Hop, die nicht maskulinistisch ist, verfehlen. Penelope Braune ist anderer Meinung und sieht in Lesarten wie der meinigen eine patriarchatstheoretische, weiße Perspektive, welche das postmigrantische Empowerment von Rapperinnen wie SXTN verkennt (vgl. Braune: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?«, S. 81–82). Ich sehe das anders: Gerade Rapperinnen wie Ebow verdeutlichen m. E., dass durch innovative, eigene Ausdrucksformen eine nachhaltig empowernde, intersektionale Haltung eingenommen wird, welche die Subversion und Diversifizierung des Deutschraps ermöglicht – etwa indem sich das textliche Ich sexpositiv, emanzipiert und autonom inszeniert, ohne sich dabei an toxisch männlichen Begehrensmustern

Erfindung einer neuen Stilform: »Wir ändern die Regeln, pack das Vorzeichen weg.«³⁰ Mit slanghaften Vokabeln wie ›Dude‹ oder ›Macker‹ grenzt sich die Rapperin von hegemonialer Männlichkeit ab, mitunter auch in lyrischer Kreativität, wie der Ohrenreim aus *Toxisch* (2022) verdeutlicht: »Toxisch, so toxisch, ein toxischer Dude / Du talkst Shit, du talkst Shit / In dir herrscht nur die Wut«³¹. Sookee greift diffamierende Fremdbezeichnungen wie ›Butch‹, ›Dyke‹ oder ›Zecke‹ in affirmativer Selbstbezeichnung auf und verkehrt so ihre ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil, mitunter auch durch die kreative Weiterführung oder Neuschöpfung von Begriffen. So etabliert Sookee bspw. den Neologismus ›Quing‹ als transgender-Fusion aus Queen und King. Sookee nutzt Quing leitmotivisch als identitätsdiverse Selbstbezeichnung und ordnet dies genderpolitisch ein: »Queer Leben ist kein Partymotto, dis Teil geht tiefer / Quing ist Bitch, Butch, Dyke and Diva«.³²

Ebow distanziert sich vom imitierten Gangster-Gehabe einer weißen Mittelschicht und beklagt dabei kulturelle Aneignung im Deutschrapp: »Zu viele weißen Jungs im Rap [...] / Du bist ein Alman, der beim Berber sitzt / Trinkst deinen Çay und willst den Hafti-Schnitt / Mach nicht auf Kanake, Junge«³³. Mit kreativen Wortschöpfungen, oftmals aus einem multilingual fusionierten Repertoire, verleiht Ebow einer gemeinschaftlichen queeren und interkulturellen Identität Ausdruck. Mit Versen wie »Ganze Crew im Hoefit / Still from the Block wie Lopez«³⁴ wird über das neologistische »Hoefit« als »Outfit für Schlampen« weiblich-solidarisches Empowerment vermittelt und zugleich – über den Querverweis auf den R&B-Hit *Jenny from the Block* – eine anti-klassistische Haltung der kontinuierlichen Zugehörigkeit zum marginalisierten Herkunftsmilieu trotz eigenen Sozialaufstiegs ausgedrückt. Hinzu kommen auch hier angeeignete Selbstbezeichnungen wie »Kanak-girl«³⁵, die topische »Punani Power«³⁶ als Ausdruck von interkultureller *sisterhood* oder fe-

oder Machthierarchien zu orientieren, die das weibliche Subjekt in die (sexuelle) Unsichtbarkeit zwängen, wie es etwa eine Rhetorik wie »Ich fickte deine Mutter ohne Schwanz« (SXTN: Deine Mutter. Auf: Dies.: Asozialisierungsprogramm) von SXTN nahelegt. Zweifelsfrei, und hierin stimme ich Braune bezogen auf aktuelle Songs zu, gibt es neuerdings auch intersektional empowernde Lyrics der beiden inzwischen getrennten Rapperinnen, wovon bspw. Nuras Hit *Niemals Stress mit Bullen* (2021) zeugt (vgl. Braune: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?«, S. 85–86).

30 Sookee: *Bitches Butches Dykes & Divas*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

31 Der Kuseng & Sookee: *Toxisch*.

32 Sookee: *Purpleize Hip Hop*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

33 Ebow: *AMK*. Auf: Dies.: *K4L*.

34 Ebow: *Feuerzeug*. Auf: Dies.: *Canë*.

35 Ebow: *Feuerzeug*. Auf: Dies.: *Canë*.

36 Punani, in Erweiterung des Hawaiianischen für ›schöne Blume‹, taucht in vielen Hip Hop- oder Dancehall-Liedern als aufwertende Bezeichnung für weibliche Genitalien auf. Bei Ebow steht ›Punani Power‹ entsprechend für schwesterliches Empowerment (vgl. Ebow: *Punani Power*. Auf: Dies.: *Komplexität*).

ministisch umgewandelte Diffamationen wie »Parafucker«³⁷ oder »Hundesohn«,³⁸ die Frauen* nicht über herabwürdigende Rollenzuschreibungen wie »Hure« indirekt mitdenunzieren.

Über die vielfachen Neologismen und subversiven Codes wird statt der Imitation gängiger, männlich geprägter Topoi eine neue Ästhetik des Queer*Fem*Rap entworfen, die über die gemeinschaftsstiftenden Slang-Wörter und multilingualen Vokabeln eine eigene subkulturelle Erzählung schafft.

Innerhalb dieser Erzählung wird eine Gemeinschaft kreiert, die – und hierin ist auch eine Neuheit zu sehen – auf Diversität und Vielfalt innerhalb der Gruppe setzt. Viele der Texte von Sookee und Ebow präsentieren eine selbstbewusste Erzählposition, die zwischen der Ich- und Wir-Perspektive changiert. In Sookees Song *Links außen* (2014) wird durch affirmative Selbstbezeichnungen, Multilingualität und im Rückgriff auf politische Theorie der Zusammenhalt der linken Szene und ihre Diversität beschworen:

Viele sein tut gut, viele sein beruhigt, viele sein beruht
Auf miteinander, und das Wissen wandert
Each one, teach one, highfly, Tiefgang
Alle sind anders, wir feiern Vielfalt
Wir sind Hippies, Punks, Hedonistinnen, Zecken und Queers
Theoriefreaks, Marx und Butler, ein verlässliches Wir³⁹

In *One Billion Rising* (2013) besingt Sookee explizit feministische Solidarität: »Viele Frauen, viel Vertrauen, eine Erfahrung für ewig« und »Ich wähle das Wort, und sieh an, es bewegt dich / Ich bin eine in der Milliarde, Sookee erhebt sich«. ⁴⁰ Das Subjekt Sookee kann nur im kollektiven Wir aufsteigen; nur die Gemeinschaft kann das Individuum empowern.

Auch Ebow referiert auf ihre identitätsstärkende, exklusive Community: »Mein Tribe, mein Clan, Aylem / Meine Cousinsen, meine Cousins [...] / Meine Familie, meine Gang / Tut mir leid, nein, wir sind keine Friends«⁴¹. In *Asyl* (2017) werden die »Brüder und Schwestern«⁴² mit »As-salamu alaykum« im Westen begrüßt und in einer kollektiven Stimme die menschenverachtende und von der kapitalistischen Marktlogik beherrschte Asylpolitik der europäischen Industriestaaten angeprangert: »Wir sind wert, was der Pass uns an Wert gibt [...] / Wir sind so viel wert, wie

37 Ebow: Schmeck mein Blut. Auf: Dies.: K4L.

38 Ebow: Dersim62. Auf: Dies.: Canê.

39 Sookee feat. Mal Élevé & Ben Dana: Links außen. Auf: Sookee: Lila Samt.

40 Sookee in V-Day: »One Billion« by Berlin hip-hop artist sookee.

41 Ebow: K4L. Auf: Dies.: K4L.

42 Ebow: Asyl. Auf: Dies.: Komplexität.

der Geldbeutel schwer ist«. Durch Multilingualität drückt das Ich seine migrantisches Identität und Zugehörigkeit aus, die im konstanten Wechsel zwischen der Ich- und Wir-Perspektive authentisiert wird.

Auch Querverweise und direkte Nennungen anderer Künstler*innen aus der Szene verstärken diesen Kollektiv-Charakter. Ebow nennt am Ende von *K4L* namentlich Freund*innen aus dem Kulturbetrieb, die ihre postmigrantische, weibliche Identität teilen. Sookee verweist auf ihre solidarischen, männlichen Hip Hop-Kollegen: »Check Pyro, Kobito, Refpolk und Gips / Alles satte Features, Homes, und ihr Rap is der Shit«⁴³ oder benennt in *D.R.A.G.* ihre popkulturellen Vorbilder für Genderperformances: »Lady Gaga, M. Monroe / Tank Girl and Cristonio / Gwen Stefani, Pink and Eve / On the cover of a magazine«. Somit wird deutlich, dass über Neologismen, multilinguale Ausdrücke und eine Erzählstimme, die zwischen Ich und Wir wechselt, eine eigene Community stilistisch entworfen wird. Diese Gruppe wird nicht als homosoziale Einheit kreiert, wie es im maskulinistischen Rap häufig über die Abgrenzung zu all jenem, das nicht als männlich markiert ist, vorkommt. Sookee und Ebow kreieren in ihren Texten vielmehr eine eigene, divers ausgestaltete und Solidarität lebende Untergruppe, in der das Individuum gestärkt aus der Gemeinschaft hervorgeht.

Fazit

Sookee und Ebow wenden sich mit ihren innovativen Lyrics gegen die gängigen maskulinistischen und kapitalistisch durchdrungenen Topoi des Mainstream-Deutschraps und kreieren eine subkulturelle Gegen-Erzählung. Zu ihren wiederkehrenden Stilformen gehören die sprachliche Verbildlichung verschränkter Perspektiven, wie es sich zum Beispiel im Chiasmus als Ausdruck von Intersektionalität, in der Allegorie von Blut als weiblich-kurdischer Wut oder in der kompositorischen Queerness als Grundanordnungsmuster von Trinität zeigt. Ebenso zeigen sie in der Ästhetisierung lesbischen Begehrens eine neuartige Subjektposition, die zugleich aktiv und passiv, ermächtigt und vulnerabel ist. Sookee ästhetisiert gendertheoretische Tropen wie den Butlerschen Kleiderschrank oder Preciados Dildo zu einem Gesellschaftsideal, in dem jedes Subjekt seine genderspezifische Identität frei ausleben kann. Über Neologismen und subversive Codes wie die repetitive Farbsymbolik kreieren Sookee und Ebow eine eigene literarische Welt, in der sich das Ich in einem kollektiven, diversen Wir selbst ermächtigt. In Selbstnarration reflektieren die Rapperinnen das Genre sowie ihre eigene Rolle darin als queeres, migrantisches oder antikapitalistisches Ich und schaffen so ei-

43 Sookee: Purpleize Hip Hop. Auf: Dies.: Bitches Butches Dykes & Divas.

nen antidiskriminatorischen Gegendiskurs zur patriarchalen und kommerziellen Musikindustrie.

An den Texten von Ebow und Sookee wird deutlich, dass Conscious-Rap nicht nur vom politischen Aussagegehalt des Inhalts lebt, sondern ebenso in seiner stileigenen Literarizität ästhetische Subversion ermöglicht. Dass die Subversion, die aus ihren Texten spricht, öffentlich-politisch wird und nicht nur lyrisch von Solidarität zeugt, belegen die vielfachen weiterführenden Rezeptionen von Queer*Fem*Rap zum Beispiel durch eigene Festivals, eigene Spotify-Playlisten, eigene Musikkollektive oder Plattenlabels – und nicht zuletzt durch aktuelle Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt wie *Awesome Hip Hop Humans*, die den vielzähligen Stimmen queerfeministischer Akteur*innen im gegenwärtigen Hip Hop Rechnung tragen.

Diskographie (Transkriptionen M. R.)

- Der Kuseng & Sookee: Toxisch. Futuresfuture 2022.
 Ebow: Canê. Alvozay u. a. 2020.
 Ebow: Ebow 400. Alvozay 2019.
 Ebow: Komplexität. Problembär 2017.
 Ebow: K4L. Problembär 2019.
 Sookee: Bitches Butches Dykes & Divas. Springstoff 2011.
 Sookee: Kopf Herz arsch. Springstoff 2006.
 Sookee: Lila Samt. Springstoff 2014.
 Sookee: Quing. Springstoff 2010.
 SXTN: Asozialisierungsprogramm. Spike Management 2016.

Literaturverzeichnis

- Braune, Penelope: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?« – Strategien der Weiblichkeitsperformance. Zur *Pussytionierung* postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap. In: Thomas Wilke, Michael Rappe (Hg.): *Hip-Hop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden 2022, S. 77–95.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London 1999.
- De Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington 1987.
- Gazal, Sookee: *Awesome HipHop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum*. Mainz 2021.

- Liesch, Syaa: A brief history of butch and femme: Living gender outside the binary. In: One Woman Project (23.4.2024), <https://www.onewomanproject.org/lgbtqi-a/2024/4/23/a-brief-history-of-butch-and-femme-living-gender-outside-the-binary> (Stand 27.9.2024).
- Lorenz, Julia: Feminismus wurde ein Business. Rapperin Sookee geht auf Abschiedstournee. In: taz (16.12.2019), <https://taz.de/Rapperin-Sookee-geht-auf-Abschiedstour/!5650540/> (Stand 26.1.2024).
- Preciado, Paul Beatriz: Kontrasexuelles Manifest. Berlin 2003.
- Riggert, Mirja: »Weiblicher Phallizismus« im deutschen Hip Hop. SXTNs *FTZN IM CLB* zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats. In: Gender(ed) Thoughts 1 (2019), S. 1–17.
- RuPaul: Lettin It All Hang Out. An Autobiography. New York 1995.
- Sarya, Bêrîtan, Tolhildan, Axin: Interview mit Nesrin Abdullah: Sechs Jahre YPJ. Wachsen und die Gesellschaft verändern. In: ANF News (4.4.2019), <https://anfddeutsch.com/frauen/sechs-jahre-ypj-gewachsen-und-die-gesellschaft-veraendert-10550> (Stand 28.9.2014).
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the Closet. Berkeley 1990.
- Ufford, Matt: Lady Gaga Wore Dildo Heels on »Idol«. In: Uproxx (12.5.2011), <https://uproxx.com/tv/lady-gaga-wore-dildo-heels-on-idol/> (Stand 27.9.2024).
- Wittig, Monique: The Straight Mind and Other Essays. New York 1992.
- YPJ Information & Documentation Office: About. In: YPJ Information & Documentation Office (o. D.), <https://ypj-info.org/about-us/#about-ypj> (Stand 28.9.2014).

Medienverzeichnis

- LaMosiqa: Shirlette Ammons, Lex LaFoy, Sookee – This is how we purpleize dangerous queens of the night. In: YouTube (26.5.2014), <https://youtu.be/PHjkhqZY3s?si=oG6uwjd3PhRL2cJ> (Stand 10.12.2024).
- V-Day: »One Billion« by Berlin hip-hop artist sookee. In: YouTube (20.1.2013), <https://youtu.be/UnX9ZQRykqA?si=4P1-9kZMnDcUoMAB> (Stand 10.12.2024).

