

»Wollen meine Klit / Ich gib keinen Fick«

Ebows Rapyrics als Beiträge zu einer wehrhaften Poesie

Mona Gaiser

Rap ist in Deutschland die derzeit kommerziell erfolgreichste Musikrichtung¹ und rückt, in Anbetracht der »relativierte[n] gesellschaftliche[n] Bedeutung der Literatur«² als Lyrikgenre in den Fokus literarischen und literaturwissenschaftlichen Interesses. Der Literaturwissenschaftler Fabian Wolbring bezeichnet Rap als »populärste und einflussreichste Lyrikform der Gegenwart«.³ Dadurch lässt sich Rap als relevanter Ausgangspunkt gesellschaftlicher Debatten betrachten. Die deutschsprachige Rapperin Ebru Düzgün alias Ebow Themen wie Sexismus, Rassismus, Misogynie, kulturelle Aneignung, queer-feministische Sexualität und patriarchale Machtverhältnisse, besonders innerhalb der Hip Hop-Branche. Ebows Lyrics ließen sich, mit dem Lyriker und Publizisten Max Czollek, als *wehrhafte Poesie* bezeichnen.⁴ Czollek entwirft unter diesem Begriff eine künstlerische Praxis, die ein aktives sich Entgegenstellen und Widerstand leisten gegenüber Normen der deutschen Dominanzkultur und -gesellschaft fordert. Nach Czollek kann diese künstlerische Praxis in und mit Lyrik beziehungsweise Literatur erfolgen und solle dabei auf

1 Vgl. Hörner: Rap, orale Dichtung und Flow, S. 566.

2 Ernst: Engagement oder Subversion?, S. 21.

3 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 11.

4 Czollek: Gegenwartsbewältigung. Den Begriff der Wehrhaftigkeit leitet Czollek von dem der »wehrhaften Demokratie« ab. Dieser geht auf zwei jüdische Sozialwissenschaftler zurück, die während des 2. Weltkriegs im Exil die Begriffe »streitbare Demokratie« (Karl Mannheim) und »militant democracy« (Karl Löwenstein) entwickeln. Nach deren Vorstellungen, müsse eine Zivilgesellschaft bestimmte Widerstandsressourcen aktivieren und auch aktiv halten (vgl. Czollek in *hausfuerpoesie*: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie, Std. 00:51:04). Bereits seit der Antike ist die Tyrannenherrschaft als Unrechtsregime die klassische Legitimation für Widerstand (vgl. Nitschke: Tyrannis; Micus, Przybilla-Voß: Editorial, S. 1). Heute ist dieser Zusammenhang in Form des Widerstandsrechts als proaktives Mittel zur Sicherung der Demokratie im Grundgesetz festgehalten und wird eben auch als »wehrhafte Demokratie« bezeichnet (vgl. Micus, Przybilla-Voß: Editorial, S. 1; Holtmann: Historische Grundlagen, S. 132f; Ramme: Kunst als Widerstand, S. 37).

politischer, narrativer und besonders ästhetischer Ebene stattfinden. Mit Hilfe von Czolleks Konzept literarischen Widerstands lassen sich subversive Strategien und widerständige Dimensionen zeitgenössischer Texte analysieren und auf ihre Wirkmächtigkeit befragen. Anhand ausgewählter Lyrics der Rapperin Ebow soll in einem Close Reading gezeigt werden, wie die Künstlerin implizite Normvorstellungen und Machtstrukturen aufgreift und diese ästhetisch subvertiert.

»Schreibe so, dass die Nazis dich verbieten würden.«⁵

Dieser literarische Imperativ bildet den Kern von Czolleks Idee einer *wehrhaften Poesie*, die er als Lyriker praktiziert und in seiner Theorie der *Gegenwartsbewältigung* konzeptuell aufbereitet. In seiner Theorie legt Czollek den Begriff der Gegenwartsbewältigung bewusst als Kontrastbegriff zu Vergangenheitsbewältigung an. Der Bezug zum Nationalsozialismus solle dabei den Blick auf das problematische Narrativ einer vermeintlich gelungenen deutschen Läuterung schärfen. Denn, so Czollek: »Diese Gesellschaft ist in den letzten Jahrzehnten eine andere geworden. Darum können wir sie anders denken. Und diese Gesellschaft wird bedroht von ihrer eigenen Vergangenheit. Darum müssen wir sie anders denken. Und zwar so, dass alle in ihr geschützt werden – und nicht nur manche.«⁶ Er geht davon aus, dass vorherrschende Narrative und Denkweisen in der deutschen Gesellschaft und Politik demokratiegefährdend sind und den rechtsnationalistischen Aufschwung begünstigen, da sie der gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammensetzung und ihren Ansprüchen nicht mehr gerecht werden. Czolleks Anliegen ist es, das Denken der deutschen Gesellschaft mithilfe einer »große[n] künstlerische[n] Brechstange«,⁷ so einzurichten, dass »die AfD unmöglich wird«.⁸ Das Konzept der Gegenwartsbewältigung entfaltet und kalkuliert sein Wirkungspotential damit wesentlich auf ästhetischer Ebene. Künstlerische Praxis und politisches Bewusstsein denkt Czollek zusammen und stellt sich damit aktiv gegen eine, besonders in der deutschen Literatur hochgehaltene, Autonomie der Kunst.⁹

In seiner Podcastreihe *Das Lesen der Anderen* entwickelt Czollek gemeinsam mit seinem Lektor Jo Frank sein literarisches Widerstandskonzept: Wehrhafte Poesie, so Czollek, sei: »ein Schreiben, das sich der Verstrickung von Autor*in und Sprache

5 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 87.

6 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 23.

7 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 180.

8 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 30.

9 Vgl. Lubkoll u. a.: Einleitung, S. 6. Lubkoll u. a. stellen ebenfalls fest, dass die Dichotomien ›Politik‹ versus ›Ästhetik‹, ›Engagement‹ versus ›Autonomie‹ »nicht weiterführ[en] und letztlich nicht haltbar« sind (Lubkoll u. a.: Einleitung, S. 6).

in die Gesellschaft bewusst ist.«¹⁰ Für ihn bedeutet Lyrik eine »Übung in Anderssein [...]. In anders auf Sprache gucken, in anders mit Sprache arbeiten, in andere Perspektiven anzapfen und das immer wieder.«¹¹ Dieses künstlerische Handeln ermögliche es, die radikale Vielfalt der Gesellschaft abzubilden, Resilienz zu fördern und negativem Sprachgebrauch ein destruktives und gleichzeitig produktives Potenzial entgegenzusetzen: »Ich will nicht behaupten, dass Wehrhaftigkeit nur Vielfalt wäre. Wehrhaftigkeit ist: ›Schreibe so, dass die Nazis dich verbieten würden.‹ Es ist schon eine sehr klar, auch politische Setzung dahinter.«¹² Damit versteht Czollek Lyrik als eine Form politischen Handelns. Die Theorie der Gegenwartsbewältigung öffnet dieses widerständige Konzept für jegliche Kunstformen, wobei Czollek in Bezug auf Literatur und Lyrik den Begriff der wehrhaften Poesie nutzt.

Ebows ›Conscious-Gangsta-Rap‹ als wehrhafte Poesie

An dieser Schnittstelle von Aktivismus und Kunst bewegt sich auch die Rapperin Ebow mit ihrer Musik. Ebru Düzgün lebt zwischen München, Berlin und Wien. In ihrer Kunst verarbeitet die queere Rapperin ihre alevitisch-kurdisch-türkische Herkunft und die damit einhergehenden Erfahrungen mit den Mehrheitsgesellschaften in Deutschland und Österreich. Die Wehrhaftigkeit ihrer Poesie ergibt sich maßgeblich vor dem Hintergrund der Genrekonventionen im Rap und richtet sich auf die Dekonstruktion gesellschaftlicher und kultureller Gegebenheiten, die sich im Rap manifestiert haben. In den Songs *Slang*, *AMK* und *Schmeck mein Blut* aus dem Album *K4L* von 2019 werden unter anderem feministisch-intersektionale Kollektivierung, kulturelle Aneignung sowie queer-weibliche Sexualität und Körperlichkeit thematisiert. An Auszügen aus diesen drei Titeln soll gezeigt werden, wie Ebow lyrischen Widerstand im Sinne einer wehrhaften Poesie leistet und dabei gängige Rap-Topoi dekonstruiert und subvertiert.

Im Fall von Rap-Texten haben wir es, wie in der Lyrik üblich, aufgrund der Kürze der Form mit einer starken Verdichtung inhaltlicher und ästhetischer Aspekte zu tun.¹³ Das zeigt sich beispielsweise an diesem Zitat aus dem Song *Slang*: »Smoken bisschen Shit / Rollen mit der Clique / Wollen meine Klit / Ich gib keinen Fick«. Die ersten zwei Zeilen des Zitats stellen Deutschrap-interne, intertextuelle Bezüge her: erstens zu dem Song *Ich rolle mit meim Besten* (2014) des Gangsta-Rappers Haftbe-

10 Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 87.

11 Czollek in hausfueroesie: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie, Std. 00:51:42.

12 Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 87.

13 Vgl. Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 101.

fehl und zweitens auf das female Rap-Duo KlitClique.¹⁴ Es wird deutlich, dass Ebow sich in ihrer textuellen Inszenierung zwischen Gangsta- und Conscious-Rap¹⁵ positioniert und damit bewusst eine Brücke zwischen *political correctness* und authentischem Straßenrap schlägt.

Ebow knüpft in dieser Textstelle an Rap-Topoi an, die traditionell dem Gangsta-Rap zugeschrieben werden: den Gebrauch von Slang- und Curse-Words die Thematisierung von Cannabiskonsum. Der aufgebrochene Name des Wiener Rap-Duos verweist auf eine feministische Perspektive auf weibliche Sexualität und bricht dadurch mit männlich dominierten Rap-Stereotypen – ganz im Sinne des Conscious-Rap. Mit dieser doppelten Bezugnahme zeigt Ebow ihren künstlerischen Horizont zwischen Postmigration und Queer-Feminismus, der gleichermaßen von Gangsta-Rapper*innen wie Conscious-Rapper*innen beeinflusst ist. Implizit drückt sich hier eine Kritik an der feuilletonistischen und teilweise auch akademischen Kategorisierung von Rap-Genres aus, mit der meist eine Einordnung von Conscious-Rap als »gut, weil politisch« und Gangsta-Rap als »schlecht, weil kriminell« einhergeht. Dadurch werden die Genres als sich entgegenstehend wahrgenommen, als seien sie nicht miteinander zu vereinbaren. Linda Jalloh stellt für Ebow fest: Die Rapperin »ist [...] bewusst politisch, verweigert sich aber einer Ausdeutung ihrer Musik als gutem Vorzeige-Conscious-Rap, wie er anderen postmigrantischen Rap-Arten, etwa dem Gangster-Rap, in der Presse des Öfteren gegenübergestellt wird.«¹⁶ Auch in der Forschung wird die Trennung der Genres immer häufiger kritisch betrachtet. Wolbring etwa weist darauf hin, dass die realen Erscheinungsformen meist Übergänge und Mischformen zwischen den Genres darstellen¹⁷ und dass dies auch eine Kritik ist, die bereits seit den Anfängen kommerziell erfolgreicher Rapmusik von den Künst-

14 KlitClique ist ein Künstlerinnen-Duo aus Wien. Die beiden Frauen setzen sich aus linkspolitischer und feministischer Perspektive kritisch und nicht nur musikalisch mit Gesellschaftsphänomenen auseinander.

15 Vgl. Braune: Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap, S. 81. Conscious-Rap erhebt den Anspruch, »soziale Missstände zu beschreiben oder [...] die eigene (oder eine fiktionalisierte prototypische) Lebensgeschichte zu thematisieren und die eigene lokale und regionale Herkunft performativ zu inszenieren« (Hörner: Rap, orale Dichtung und Flow, S. 566). Seit der Rap-Gruppe Public Enemy gilt Conscious-Rap als Sprachrohr einer unterdrückten und aufbegehrenden Schwarzen Gemeinschaft, rückte jedoch in der öffentlichen Wahrnehmung und Verbreitung schnell hinter den kommerziellen Erfolg des Gangsta-Raps. Erst in den letzten Jahren erfahre das Genre Conscious-Rap wieder mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung durch eine breitere Öffentlichkeit (vgl. Süß: Einleitung, S. 7–23).

16 Jalloh: #HIPHOPFEMINISM, S.120.

17 Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 80.

ler:innen selbst geäußert wird.¹⁸ Ebow stellt sich also auch mit ihrer Kritik an den vermeintlichen Genrezuschreibungen in eine künstlerische Hip Hop-Tradition.

Intersektionalität und Desintegration bei Ebow

Die Kategorie des Conscious-Rap entspricht im weitesten Sinne den literaturwissenschaftlichen Labels der politischen beziehungsweise engagierten Literatur. Einer solch eindeutigen kategorialen Zuordnung widersetzt sich Ebow regelmäßig in und mit ihren Lyrics. Dafür nutzt sie Stilmittel, Slang und stereotype Bilder des Gangsta-Raps, wie es sich unter anderem an der folgenden Stelle aus dem Song *Slang* zeigt:

Und ich streit mit keiner Sis die im Biz ist
 Ich mach Money, du machst Money
 Ist doch cool Business
 Doch diese Jungs in deiner Crew
 Behandeln dich nur gut
 Solang du Hits bringst und Hits bringst
 Und Hits bringst

Typisch für das Genre Rap geht es hier um eine Selbsterhöhung des Eigenen, sowie einer Erniedrigung des imaginierten Gegenübers. Das Gegenüber ist dabei ausschließlich männlich adressiert und toxisch auf kommerziellen Erfolg fokussiert sowie beschränkt. Auch Anerkennung und Gruppenidentität sind in diesem Sinne vom Erfolg abhängig, bei dem Quantität über Qualität geht. Anders als es Ebow für sich und ihren Umgang mit Vertreterinnen des »Business« beansprucht. Die Selbsterhöhung schließt hier ein weibliches Kollektiv mit ein und wird als solidarisch ausgewiesen. Ebow etabliert und repräsentiert einen Raum für ein entsprechendes Handeln in der Rap-Community. Diesen Umgang konnotiert sie positiv und stärkt dadurch feministische Strukturen. Das wird auch im Refrain immer wieder mit »Schwestern sind die Gang, Gang« besungen. In der zweiten Strophe rappt sie: »Ich zähl mein Geld selbst, selbst / Unterschreibe Verträge selbst, selbst / Deal mit Managern, Bookern, Labels alles selbst, selbst« Ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit als Rapperin bedeuten Ebow mehr als kommerzieller Erfolg. Damit schreibt sie sich einen Underground-Status zu, den Ebow hier entsprechend den Genrekonventionen als authentischer beziehungsweise *realer*

18 Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 19–20. Zu einer eingehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Diskrepanz und Vereinbarkeit verschiedener Rap-Genres vgl. Ogbar. Rapkultur und Politik, S. 12–20.

darstellt und damit wertvoller als kommerziellen Erfolg.¹⁹ Gleichzeitig behauptet sie für ihre Songs eine Qualität, die in einem männlich dominierten Umfeld gar nicht erst entstehen könne. Oder, wie es Wolbring für den Authentizitätstopoi im Rap allgemein feststellt: »die eigene Authentizität [wird] explizit behauptet und anderen eine entsprechende Authentizität abgesprochen«.²⁰ Ebow knüpft hier also an Rap-typische Motive und Verhaltensweisen an und präsentiert sich gleichzeitig als Gegennarrativ. Ganz den zeitgenössischen, queer-feministischen Ansätzen entsprechend fallen Patriarchats- und Kapitalismuskritik hier zusammen. Dies wird auch an der folgenden Textstelle des Songs *AMK*²¹ deutlich:

Zu viele weiße reiche Jungs im Rap (Aha)
 Als wärs ein fucking Golfclubtreff (Aha)
 Mach nicht auf Kanake
 Mach nicht, mach nicht auf Kanake

Und an späterer Stelle:

Du bist ein Alman der beim Berber²² sitzt, Berber sitzt
 Trinkst deinen Cay und willst den Hafti Schnitt, Hafti Schnitt
 Mach nicht auf Kanake, Junge
 Mach nicht auf Kanake
 Sagst Oha, AMK
 Red normal
 Du bist kein Kanake

19 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 149

20 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 364. Authentizität (*realness*) stellt im Rap den zentralen Wert dar. Schilling versteht unter Authentizität »die Übereinstimmung einer Beobachtung mit [der] Erwartung« (Schilling: »Authentische« Autofiktion? Christian Krachts »Eurotrash«, S. 281). Bei Conscious-Rap wird aufgrund seiner politischen Wirkungsabsicht den Sprecher*innen eine gesteigerte Erwartungshaltung entgegengebracht (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 148). Hinsichtlich der Wirkung besonders von Gangsta-Rap, stellt Wolbring fest, dass diese nicht zwangsläufig davon abhängig ist, inwieweit Rezipient*innen und Schöpfer*innen an die Authentizität der Ausführungen glauben (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 159).

21 »AMK« steht für »Amina koyim« und bedeutet auf Türkisch etwa so viel wie »ich ficke dich«, »ich gebe es deiner Fotze«, oder »ich stecke es dir rein«. Der Ausdruck ist ein etablierter Begriff der deutschsprachigen Internet-/Memekultur geworden.

22 Hier vermischt Ebow verschiedene Assoziationen: Sie nutzt das Wort »Berber«, ein Sammelbegriff für indigene Ethnien Nordafrikas und setzt gleichzeitig einen Kontext (»Hafti-Schnitt«) der auf einen Besuch beim »Barbier«, arabischen Friseur, hindeutet. Dabei geht es um die kulturelle Aneignung von einerseits Teetrinken (Çay) und andererseits einer Frisur, die dem Rapper Haftbefehl nachempfunden ist.

Zur Etablierung einer intersektionalen Perspektive im Rap klagt Ebow eine in Deutschland weiße, dominante Männlichkeit an und kritisiert deren Akte kultureller Aneignung. Laut Ebow wird diese nicht authentische Identität offensichtlich begehrt, kann jedoch trotz kultureller Aneignung nicht erreicht werden. Über den sprachlichen Ausdruck erhebt sich Ebow in die Funktion einer Lehrperson, wenn sie dem/den Adressierten die Nicht-Zugehörigkeit mehrfach in Erinnerung rufen muss. Sie spricht ihnen nicht nur die Authentizität, sondern eben auch eine Identität ab und sagt ihnen anschließend noch was sie zu tun beziehungsweise zu unterlassen haben. In dieser dichotomen Sprach-Performance drückt sich Ebow's Widerstandsästhetik aus. Sie begegnet hier der Dominanzgesellschaft mit ebenjener ausschließenden sprachlichen Radikalität und Aggression, die üblicherweise Marginalisierten entgegengebracht wird.

Daneben eignet sich Ebow an dieser Stelle das rassistische und abwertende Wort »Kanake« an und besetzt es positiv.²³ Mit dieser Aneignungspraxis knüpft Ebow ebenfalls an ein im Hip Hop etabliertes künstlerisch-widerständiges Handeln an. Das Wort »Kanake« ist damit linguistisch als sogenanntes Trotzwort zu fassen und stellt ein Gegennarrativ dar, dessen Verwendung bereits ästhetisch widerständig erscheint.²⁴ Die Umdeutung des Wortes »Kanake« und die Thematisierung postmigrantischer Realitäten im deutschen Diskurs wird auf Feridun Zaimoglus Buch *Kanak Sprak* von 1995 zurückgeführt. *Kanak Sprak* gilt als eine der ersten künstlerisch-postmigrantischen Innovationen gegen einen Integrationsanspruch.²⁵ In diesen Diskurs ordnet sich Ebow mit ihrer ästhetischen Widerstandspraxis intertextuell ein. Die Textstelle zeichnet dabei ein Abbild allgemeingültiger Realität, in der eine gegenseitige Beeinflussung der Kulturen nicht zu vermeiden und entsprechend in der deutschen Gegenwart alltäglich ist. Damit reformuliert Ebow eine etablierte Kritik postmigrantischer Akteur*innen an der politischen und gesellschaftlichen Forderung nach Integration in die deutsche Mehrheitsgesellschaft.²⁶

23 Vgl.: »Die häufig als Subversion beschriebene Selbstadressierung als Kanake [...] gilt vielen z. B. als Äquivalent des afroamerikanischen [N-Wortes]« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 55).

24 Als Kollektiv auf eine gemeinsam erlebte Diskriminierung zu reagieren, setze die Akzeptanz der Fremdzuschreibung voraus, so Kastner und Susemichel. »Dieses notgedrungene Akzeptieren wird von einer Eigen- und Neudefinition der zugewiesenen kollektiven Identität begleitet. Die erfahrene Unterordnung, samt der abwertenden Attribute, sollen zu einer nun selbstgewählten und selbstermächtigenden, positiv konnotierten Kollektividentität werden.« (Kastner, Susemichel: Zur Geschichte linker Identitätspolitik, S. 11).

25 Vgl. Hampel: Literarische Reflexionsräume des Politischen, S. 141; Ernst: Engagement oder Subversion?, S. 22; Nghi Ha: Postkoloniales Signifying.

26 Vgl. z. B. El-Mafaalani: Das Integrationsparadox.

Subversion und Feminismus bei Ebow

Aufgrund seiner Entstehungsgeschichte muss sich Rap immer mit Fragen kultureller Aneignung auseinandersetzen, wie es Ebow im Demontieren und Neu-Konstruieren von Rap-Topoi vorführt. Das Brechen und Bedienen von Rap-Topoi entspricht dabei einerseits dem Subversionsanspruch von Conscious-Rap und sorgt gleichzeitig für Anschluss und Anerkennung im Rap-Geschäft. Beides hält die Authentizität der Rap-Persona Ebow aufrecht und ist Demonstration ihrer wehrhaften Poesie. Textgebunden und identitätsgebunden etabliert Ebow eine weibliche Perspektive, die im nach wie vor männlich dominierten Rap schon für sich stehend eine Subversion bedeutet.²⁷ Am Song *Schmeck mein Blut* lässt sich veranschaulichen, wie Ebow sexistische Tabus aufbricht, unterläuft und dabei intertextuelle Bezüge innerhalb und außerhalb des Rap-Universums setzt. Im Refrain heißt es: »Schmeck mein Blut, Junge / Schmeck mein Blut / Jeden Tropfen meiner Wut / Ertrink in meiner Flut«.

Blut ist kultur- wie geisteswissenschaftlich ein stark aufgeladenes Symbol und eröffnet Bezüge zur Herkunft, Identität und Religion der Sprecherin. Es steht aber auch für die Themen Körper und Leben im Allgemeinen, sowie physischer und psychischer Gewalt. Diese Perspektiven sollen im Folgenden mit der Rap-Persona Ebow zusammengebracht und auf eine mögliche Interpretation von *Schmeck mein Blut* angewandt werden.

Durch die weibliche Sprecherin wird das Blut als Menstruationsblut interpretierbar. Die Thematisierung dieses nach wie vor schambehafteten Gegenstandes stellt einen Tabubruch dar. Häufig gilt Menstruationsblut kultur- und religionsbedingt als unrein und/oder eklig. Der sprachliche Imperativ kann als übergriffiger und missbräuchlicher Akt verstanden werden: Ebow befördert ihr Menstruationsblut verbal in den Mund des imaginierten Gegenübers, das durch das »Junge« männlich markiert wird. Das Einvernehmen mit dem imaginierten Gegenüber spielt dabei keine Rolle. Bereits dadurch, dass es sich bei dem sprechenden Subjekt um eine Frau handelt, wird Irritation hervorgerufen und die vorherrschende Rollenverteilung im Rap in ihrer Dominanz gebrochen. Der sexistische Gangsta-Rap-Topos des männlich dominierten (Oral-)Sexes, der sich häufig durch Grenzüberschreitungen und Gewalt auszeichnet, wird hier umgekehrt.²⁸ *Schmeck mein Blut* kann damit als das feministische Pendant zum Song *LMS*²⁹ des Rappers Kool Savas

27 Trotz einer positiven Entwicklung der letzten Jahre sind Rapperinnen, ebenso wie weibliche und feministische Perspektiven nach wie vor unterrepräsentiert im Deutschrap (vgl. Süß: Einleitung, S. 12; Nitzsche, Spilker: »Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich«: Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram, S. 26–45; Jalloh: #HIPHOPFEMINISM, S. 118–123).

28 Vgl. Süß: Sex(ismus) ohne Grund?, S. 27–33.

29 Vgl. Kool Savas: *LMS*. *LMS* steht als Akronym für »Lutsch mein Schwanz«.

(1999) verstanden werden. In Kool Savas' Song geht es ausschließlich um den männlich dominierten Oralverkehr, bei dem die Befriedigung und Wünsche des Subjektes im narrativen Zentrum stehen. Die degradierte Frau ist ausschließlich Objekt und bleibt dabei passiv und wehrlos. Diese, für den Gangsta-Rap als typisch geltende Hypermaskulinität³⁰ wird bei Ebow feministisch gewendet; sie beansprucht für sich den Rap-Topos von Überlegenheit und Stärke durch sexualisierte Gewalt. Damit wird Menstruationsblut zum Topos weiblicher Stärke und zum Gegenarrativ männlicher Potenz. Der übergriffige Gewaltakt weckt durch die sexuelle Konnotation wiederum Vergewaltigungsassoziationen. Damit wird die Frau als körperlich überlegen und als Subjekt von Missbrauch, Brutalität und Wut gezeichnet. Eine Bild das sich gesellschaftlichen Stereotypen und Normen entgegenstellt, gleichzeitig wiederum den gewaltverherrlichenden Gangsta-Rap-Typus bedient. Die weibliche Wut steigert sich, wenn das Gegenüber in der eigenen Menstruationsflut ertrinken soll und lässt das lyrische Ich damit zur Mörderin werden. Hier schwingt dann auch die Fragestellung nach einem ›richtigen‹ beziehungsweise moralisch ›vertretbaren‹ feministischen Widerstand mit: Darf Feminismus patriarchale Machtstrukturen polemisch umkehren oder verliert er dadurch seine Wirkmacht? Eine Frage, die die Widerstandsthematik in der modernen Gesellschaft stets begleitet. Für Rap bedeutet dies sinngemäß: Darf Conscious-Rap kriminell oder moralisch verwerflich also *gangsta* sein? Die Bearbeitung dieser Fragen steht hier nicht im Mittelpunkt des Songs. Stattdessen geht es Ebow darum, auf stereotype Phänomene hinzuweisen, diese durch nicht normierte Bilder umzukehren und Vorurteile durch Irritation aufzudecken.

Eine weitere ergiebige Analyseperspektive eröffnet sich, begegnet man den Lyrics von *Schmeck mein Blut* mit einer Lesart, die sich der Herkunft und Identität der Rapperin nähert. Dies soll anhand der folgenden Textstelle gezeigt werden, in der sich auch religiöse Interpretationen anbieten:

Mein Blut in den Wässern von Kurdistan
 Mein Blut aus der Vagina am 8. Tag
 Mein Blut im Mund als ich die Sprache vergaß
 Mein Blut auf den Takt mit 16 Bars

Die ›Wässer in Kurdistan‹ verweisen auf Ebows kulturelle und ethnische Herkunft, die nicht von der postmigrantischen Identität in einer deutschen Diaspora gelöst werden kann. Gleichzeitig wird eine Verbindung zum politisch unterdrückten Kurdistan hergestellt. Das eigene Blut könnte hier stellvertretend für alle Kurd:innen stehen, deren Blut vergossen wurde, das sich wiederum symbolisch mit den Wässern Kurdistans mischt und einen geografischen Bezug zur Herkunftsregion der Fa-

30 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 268.

milie eröffnet. Diese Deutung böte eine Kritik am Blutvergießen aufgrund der Verfolgung der Kurd:innen an, die eine politisch widerständige Haltung Ebows zum Ausdruck bringt. Hier drängt sich eine feministische Perspektive von Solidarisierung und Heroisierung der sich militärisch für die Befreiung Kurdistan einsetzenden Frauen auf.

Die Leerstelle der kulturellen Herkunft wird durch den Verlust der Sprache untermauert. Eine religiöse Lesart lässt den Bezug zum Turmbau zu Babel zu. In dieser biblischen Erzählung des Alten Testaments entzweit Gott die Menschheit aufgrund ihrer Arroganz und nimmt ihnen die gemeinsame Sprache. Der Verlust der Sprache lässt mehrdeutige Interpretationen zu. Die Sprachlosigkeit birgt Dimensionen einer Identitätslosigkeit und lässt ein Unverständnis Ebows für die Ungleichbehandlung Marginalisierter erahnen. Beides sind Narrative, die von postmigrantischen Stimmen ebenso wie in Ebows Texten immer wieder verhandelt werden.³¹ Vor dem Hintergrund Rap nimmt die Sprachlosigkeit eine besondere Rolle ein, in der der Rapperin das Widerstandswerkzeug genommen wäre. Genau das ist aber nicht der Fall. Ebow zeigt, dass sie ihre Repräsentationsrolle und ihre Möglichkeiten, als Sprachrohr zu fungieren, reflektiert und mit einem Widerstandsanspruch praktiziert. Das Blut im Mund kann in diesem Zusammenhang als Symbol des Lebens beziehungsweise der Wiedergeburt verstanden werden. Dies wird durch eine religiöse Lesart des achten Tages unterstrichen. Der achte Tag gilt beispielsweise im Christentum als Neuanfang oder Beginn der Ewigkeit. Daneben böte sich gleichsam eine Lesart an, in der das tatsächliche Erleben von eigenem Blut im eigenen Mund als Folge einer Gewalterfahrung geschildert wird, auf die ein Verstummen aus Schock oder Angst folgt.

»Mein Blut aus der Vagina« macht die Menstruationsmetapher explizit. Als Teil des weiblichen Zyklus verbindet Ebow die Menstruation mit der Idee des Neubeginns und dem Ursprung des Lebens. Dadurch kommt dem weiblichen Körper und der Menstruation eine Aufwertung zu. Der Tabubruch durch die Etablierung eines schambehafteten Themas bleibt und bietet dabei eine Ebene der Religionskritik an. Insbesondere die weibliche Scham steht hinsichtlich Sexualität, Nacktheit und (Un-)Reinheit in historischem Zusammenhang mit den Lehren des Christentums. Gleichzeitig gilt das Blut Christi als Symbol der Rettung der Menschheit und wird in dieser Symbolik bei der Feier des Abendmahls getrunken. So könnte unterstellt werden, dass Ebow sich als Gottes-Tochter inszeniert, wenn statt Jesu Blut das Ih-rige getrunken werden soll. Der Tabubruch verstärkt sich außerdem für eine vorurteilsbehaftete Rezeptionssituation durch die Annahme einer mutmaßlich mus-

31 Vgl. z. B. Stokowski: Sprache; Ebow: K4L. Auf: Dies.: K4L.

limischen Sprecherin.³² Dass Ebow diesen Zusammenhang reflektiert, wird in der interpretativen Überlagerung der Textstelle deutlich. Sie positioniert sich nicht mit ihrem Glauben, wohl aber mit ihrer Weiblichkeit im Verhältnis zu möglichen religiösen Deutungen. Dafür nutzt sie Symbole, die im christlich geprägten Deutschland als provokativ verstanden werden können.³³

Das eigene Blut wird im vierten Vers auf einer Ebene mit 16 Bars angesiedelt. 16 Bars, also 16 Zeilen haben sich als »Standardlänge«³⁴ von Rap-Parts etabliert, wodurch explizit Bezug zu einem Merkmal der Textsorte Rap hergestellt wird. Gleichzeitig entsteht eine Bedeutungsüberlagerung zu der Rap-Institution 16bars.de. 16bars.de ist ein deutschsprachiges Hip Hop-Magazin, über dessen TV Format *Hotbox* von 2016 bis 2021 viele Underground-Rapper*innen einem breiteren Publikum zugänglich und bekannt gemacht wurden. »Mein Blut auf den Takt« impliziert eine identitätsstiftende Funktion von Rap für Ebow und überlagert sich interpretativ mit dem Rhythmus des Herzschlags. Rap pumpt in diesem Sinne das Lebenselixier Blut im Rap-Takt durch Ebows Venen. Durch die Anordnung der aufgerufenen Bilder wird Rap in ein religiöses Licht gerückt und mit spirituellem Charakter versehen. Rap wird von Ebow damit als Ersatzreligion angeboten.

In *Schmeck mein Blut* etabliert Ebow umgekehrte genderbedingte Gewalt- und Machthierarchien und präsentiert Rap damit als einen möglichen Raum für Veränderungen beziehungsweise einen Raum der Subversion. Vor dem Hintergrund eines intersektionalen Feminismus im Rap ergibt sich eine Kritik an Religion und Patriarchat sowie ihrer Verflechtung miteinander. Muslimische, christliche, und biblische Anspielungen durchkreuzen politische, widerständige und feministische Motive. In ihrer kulturwissenschaftlichen Vielschichtigkeit können diese Bilder nicht zur Gänze entschlüsselt werden und bieten eine intersektionale Perspektive beziehungsweise Lesart des Songs an. Passend zur intersektional geprägten Identität der Künstlerin, die sich in ihrem künstlerischen Wirkungsanspruch widerspiegelt.

Im Sinne des Authentizitätstopos³⁵ setzt sich Ebow aus der eigenen Betroffenheit heraus in ihren Texten intersektional-solidarisch mit Diskriminierungserscheinungen auseinander. Dabei aktualisiert sie die sozialkritischen und widerständigen Bestrebungen aus denen Rap einst hervorging, die aber immer mehr kommerzialisiert wurden.³⁶ Die Selbstrepräsentation wird poetisiert und zeich-

32 Reyhan Şahin thematisiert in ihrem Essay *Sex* den Stereotyp des verklemmten, pruden und sexuell unfreien Islam, der ihr selbst immer wieder entgegengebracht wurde (vgl. Şahin: *Sex*).

33 Dass die formulierten religiösen Interpretationen hauptsächlich auf christliche Erzählungen und Symbole verweisen, liegt mit Sicherheit auch an der christlichen Prägung der Verfasserin dieses Aufsatzes.

34 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 310.

35 Vgl. u. a. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 160–167.

36 Vgl. Seeliger: *Deutschsprachiger Rap und Politik*, S. 92.

net sich durch Umdeutungsstrategien und Perspektivwechsel aus. Sie rappt über den solidarischen Kampf für eine feministische und intersektionale Perspektive auf *sisterhood*, sowie ihr Weiblich-Sein in der männerdominierten Musikbranche. Damit positioniert sich Ebow in gegenwartsrelevanten Diskursen, reflektiert diese und bearbeitet sie auf inhaltlicher wie ästhetischer Ebene. Ihr Umgang mit Dominanzstrukturen und gelebten Differenzen macht Ebows Kunst damit zu wehrhafter Poesie und sie selbst zur Subversionsfigur. Ihre szenespezifischen Subversionen lassen erkennen, dass Ebow ihre Sprecherrolle und die damit einhergehende Repräsentation sehr genau reflektiert. Sie richtet ihren literarischen Widerstand für und auf Rap-Rezipierende, sowie Angehörige einer postmigrantischen, queeren Community aus. Ihre Erfahrungen als mehrfach marginalisierte Person überträgt sie auf ihre Kunst und wehrt sich auch hier gegen *einfache* Zuordnungen. So schafft sie mit und in ihrer Kunst Räume radikaler Vielfalt, Räume des Anders-Seins.

Diskographie

Ebow: K4L. Problembär 2019. Transkription: M. G.
Kool Savas: LMS. Put Da Needle To Da Records 1999.

Literaturverzeichnis

- Braune, Penelope: Die (fe:ma)le Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist. In: Heidi Süß u. a. (Hg.): Rap und Geschlecht, Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim 2021, S. 67–87.
- Czollek, Max: Gegenwartsbewältigung. München 2020.
- El-Mafaalani, Aladin: Das Integrationsparadox. Warum gelungene Integration zu mehr Konflikten führt. Köln 2020.
- Ernst, Thomas: Engagement oder Subversion? Neue Modelle zur Analyse politischer Gegenwartsliteraturen. In: Stefan Neuhaus, Immanuel Nover (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin 2018, S. 21–44.
- Hampel, Anna: Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart. Berlin 2021.
- Holtmann, Everhard: Historische Grundlagen. In: Andreas Kost u. a. (Hg.): Handbuch Demokratie. Frankfurt a. M. 2020, S. 129–140.
- Hörner, Fernand: Rap, orale Dichtung und Flow. In: Nicola Gess, Alexander Honold (Hg.): Handbuch Literatur und Musik. Berlin 2017, S. 566–576.
- Jalloh, Linda: #HIPHOPFEMINISM. In: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 70 (2022), S. 118–123.

- Kastner, Jens, Lea Susemichel: Zur Geschichte linker Identitätspolitik. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 69 (2019), S. 11–17.
- Lubkoll, Christine u. a.: Einleitung. In: Christine Lubkoll u. a. (Hg.): *Politische Literatur, Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart, Heidelberg 2018, S. 1–10.
- Micus, Matthias, Marika Przybilla-Voß: Editorial. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4 (2017), S. 1–3.
- Nghi Ha, Kein: Postkoloniales Signifying – Der »Kanake« als anti-rassistische Allegorie? In: Heinrich Böll Stiftung. *Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal* (18.02.2009), <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/02/18/postkoloniales-signifying-der-kanake-als-anti-rassistische-allegorie> (Zugriff: 24.11.2021).
- Nitschke, Peter: Tyrannis. In: Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008, S. 613.
- Nitzsche, Sina, Laura Spilker: »Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich«. Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram. In: Heidi Süß (Hg.): *Rap und Geschlecht, Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021, S. 26–45.
- Ogbar, Jeffrey O.G.: Rapkultur und Politik. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68 (2018), S. 12–20.
- Ramme, Jennifer: Kunst als Widerstand. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4 (2017), S. 37–44.
- Şahin, Reyhan: Sex. In: Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019, S. 156–166.
- Schilling, Erik: »Authentische« Autofiktion? Christian Krachts »Eurotrash«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (2022), S. 278–289.
- Seeliger, Martin: Deutschsprachiger Rap und Politik. In: Marc Dietrich (Hg.): *Rap im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2016, S. 93–110.
- Stokowski, Margarete: Sprache. In: Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019, S. 150–155.
- Süß, Heidi: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Rap und Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021, S. 7–23.
- Süß, Heidi: Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68 (2018), S. 27–33.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.

Medienverzeichnis

hausfuerpoesie: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie. In: YouTube (11.5.2020),
<https://www.youtube.com/live/gHhAdmFEwjE?si=hgfgM1BOQb3c6KXr>
(Stand 02.12.2021).