

»Mach mich ganz«?! –

Der Einfluss des Diskurses der Liebe auf die Subjekt- und Identitätskonstitution von Frauen im deutschsprachigen Rap

»Mein Name Nina / MC meine Ambition / ich hab' das Rap-Fieber / trotz Doppel-X-Chromosom!«¹ Ist es angesichts der Tatsache, dass es nur sehr wenige aktive Rapperinnen im deutschsprachigen Raum gibt, die auch eine Platte veröffentlicht haben, in der männlich geprägten Kulturpraxis des HipHop für Frauen schwierig zu sprechen und Ich zu sagen?

Nach einigen allgemeinen Bemerkungen zu Rap als von Musik begleitetem Sprechgesang soll im ersten Abschnitt herausgefunden werden, auf welche Weise sich Frauen im deutschsprachigen HipHop als Subjekte konstituieren resp. dank welcher diskursiver und narrativer Mittel diesem Subjekt Identität verliehen wird. Diese Erkenntnisse dienen schließlich im weiteren Verlauf der Untersuchung als Grundlage, das Verhältnis dieses Ich zu einem Du zu beleuchten: Ein Subjekt, das Ich sagt, braucht ein Du, das es anerkennt. In diesem Zusammenhang soll einer speziellen Form der Anerkennung besondere Aufmerksamkeit gezollt werden: der eines geliebten Menschen. Gerade in Liebesbeziehungen spielen Fragen der personalen Identität eine große Rolle. Wer bin ich, und was bin ich für dich? Es gilt also zu untersuchen, auf welche Weise Frauen im Rap über die Liebe sprechen. Wie konstituieren sie das Du? Gibt es eine geschlechtliche Markierung des Du? Welchen Einfluss hat schließlich der Liebesdiskurs des Rap auf die Subjekt- und Identitätskonstitution der Frauen?

Subjekte und Identitäten

Rap wird seinen historischen Wurzeln gemäß, die in Jahrhunderte alten oralen Traditionen Afrikas liegen, immer wieder als »musikalisches Aufklärungs- und Kommunikationsmedium«² interpretiert. Dergestalt ist im Rap eine für Populärmusik ungewöhnliche Dominanz der Texte zu konstatieren. Als Sprechgesang bedeutet Rap nach Günther Jacob »Lust an Kommunikation, endloses Reden und Argumentieren. So viel Text pro Zeiteinheit hat es nie zuvor gegeben.«³ Dementsprechend bedeutet auch das Wort *Rap* seit den 1940er Jahren, bevor es von der Jugendkultur des HipHop aufgegriffen wurde, »to hold a conversation, a long, impressive, lyrical, social or political monologue. [...]«. Folglich sind »Rap records [...] dominated by the tone and/or words of the rapper, while the music can be in balance with the rapper's voice or may highlight it. If the music overwhelms the words, then it is not a rap record.«⁴ Stimme/Text und Rhythmus/Musik hängen voneinander ab, wie die Rapperin Fiva MC selbst thematisiert:

Und wenn ich stundenlang Ideen such' auf holprigen Wegen / kommt mir der Beat entgegen, um die Bilder zu bewegen / Melodien ziehen Fäden, um die Silben zu platzieren / während Drums den Rhythmus meiner Schrift definieren [...] / ich schreib' mit Leichtigkeit, das, was sich reimt und gut passt / doch halt' das Gleichgewicht im Satz nur mit Hilfe vom Bass.⁵

Der Text wird also von einem *Beat* begleitet, wobei es normalerweise gilt, aus einem bereits existierenden Musikstück einen instrumentalen Übergangsteil (*Break*) zu wählen (oder gegebenenfalls auf elektronische Weise neu zu produzieren) und diesen mittels der Kulturtechnik des *Sampling*s beliebig vervielfältigt zu einem *Breakbeat* aneinander zu setzen. Alle Klangereignisse werden in überwiegend perkussiver Funktion eingesetzt,⁶ eine Melodie im eigentlichen Sinne gibt es nicht. Stimme und Musik bilden ein Figur-Hintergrund-Schema, wobei wahrnehmungstechnisch der Fokus auf der Stimme liegt.⁷ Trägt die Solostimme in Stücken der Pop-Musik etwa 70 bis 85% der Gesamtamplitude, ist ihr Anteil am Rap noch höher. Infolge der für eine Sprechstimme typischen Grundtonlastigkeit wird der Eindruck vermittelt, dass »Rap-Texte [...] abgetrennter von der Musik vorgetragen [werden] und die Möglichkeit ins Detail zu gehen und direkt zu werden größer [ist]«,⁸ als dies bei Popmusik sonst der Fall ist.

Im Folgenden werde ich den kommunikativen Aspekt von Rap fokussieren, wobei es allerdings der *männliche*, schwarze Rapper meist US-amerikanischer Provenienz ist, der als typischer Vertreter von HipHop und Rap gilt. Toop bezeichnet einerseits den Machismo als »[e]ine der Konstanten des Raps«,⁹ während anderer-

seits Frauen im Rap von männlichen Rappern sowie von Seiten der Theorie und der Medien immer wieder als Randphänomen festgeschrieben werden. So marginalisiert der Rapper Samy Deluxe den Rap von Frauen, indem er ihn qualitativ abwertet: »Obwohl da ein paar Typen rappen, hört sich's an wie Frauenrap.«¹⁰ Oder das HipHop-Szenemagazin *Backspin* beginnt eine Reportage über Frauen im deutschen HipHop mit den Worten: »Wo sind sie [...], die Frauen im deutschen HipHop? Ist das überhaupt ein Thema? Und wenn ja, was für eines? Das Thema einer Minderheit oder einer Randgruppe? Ein schwieriges Thema oder sogar ein nicht vorhandenes?«¹¹

Aber auch die TheoretikerInnen und HistoriographInnen schreiben Frauen in ihrer Außenseiterposition fest. So fasst Nelson George in seiner HipHop-Geschichte *XXX – Drei Jahrzehnte HipHop* die Position der Frauen in die lapidaren Worte: »In den mittlerweile über zwanzig Jahren, in denen es HipHop auf Platte und CD zu kaufen gibt, [...] gab es nicht eine Frau, die entscheidend in die Entwicklung des Rap eingegriffen hätte. [...] Ich würde behaupten, dass selbst wenn es von all diesen Musikerinnen nicht eine Platte gäbe, die Geschichte des HipHop nicht eine Spur anders verlaufen wäre.«¹²

Wie *sprechen* nun die Rapperinnen aus dieser marginalisierten Position heraus? Auch wenn nach Gabriele Klein und Malte Friedrich HipHop eine »patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis [ist], gekennzeichnet dadurch, dass primär zwischen Mann und Nicht-Mann unterschieden und Weiblichkeit als Projektionsfläche für männliche Phantasien begriffen wird«,¹³ so werden dennoch Frauen über ihren Ausschluss aus dem Feld des HipHop als Subjekte konstituiert. Sie werden in die Machtbeziehungen des Feldes einbezogen.¹⁴ Nach Judith Butler entsteht das Ich »dadurch, indem es gerufen wird, benannt wird, angerufen wird [...], und diese diskursive Konstituierung erfolgt, bevor das ›Ich‹ da ist; es ist die transitive Anführung des ›Ichs‹. In der Tat kann ich nur in dem Maße ›Ich‹ sagen, in dem ich zuerst angesprochen worden bin und dieses Ansprechen meinen Platz in der Rede mobilisiert hat.«¹⁵ Frauen werden demnach im Diskurs des HipHop auf wiederholte Weise mittels performativer Akte männlicher Akteure als Subjekte konstituiert, befinden sich aber selbst in einer illegitimen SprecherInnenposition.

Nun stellt nach Derrida die Iterierbarkeit die Grundeigenschaft performativer Akte dar, denn »könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Äußerung wiederholte, [...] wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat‹ identifizierbar wäre«?¹⁶ Wiederholungen sind, wie u. a. Judith Butler in Anlehnung an Derrida meint, »niemals einfache Ausfertigungen desselben«.¹⁷ In der Wiederholung liegt das Veränderungspotential des Diskurses, denn im Aufgreifen eines performativen Sprechaktes kann dieser aus seinem gewohnten Kontext genommen werden, und ein Sprechen in neuem Kontext, ein

Sprechen selbst aus einer illegitimen sozialen Position wird dadurch möglich.¹⁸ Auf welche Weise nun greifen die Frauen den Diskurs des HipHop mittels performativer Sprechakte auf und erarbeiten einen neuen Kontext?

Auf fast allen Platten der Rapperinnen findet sich zu Beginn in Form eines *Intros* ein Zitat, ein *Sample*: »This is Fiva MC and DJ Radrum, just simply bring what you're lacking«,¹⁹ heißt es zu Anfang des Debütalbums *Spiegelschrift* der deutschen Rapperin Fiva MC. Ninas Debütalbum *Nikita* beginnt mit den Worten: »Ladies and gentlemen, alright ya, get down, I want you to put your hands together, now listen closely, these are the sounds of: Nina!«²⁰ Männliche, dem englischen Sprachraum zuzuordnende Stimmen sind zu hören, welche einerseits angerufen werden, da sie, wie wir oben gesehen haben, als Autorität im Kosmos des HipHop gelten, andererseits folgt über die Verwendung der spezifischen Kulturtechnik des HipHop, der des *Samples*, eine Einschreibung ins Feld des HipHop. Die männliche Stimme stellt der/m HörerIn die Rapperin vor, nennt sie beim Namen und legitimiert sozusagen über die Anrufung ihren Status als Rapperin: Die/der HörerIn wird Zeuge eines Aktes der Autorisation, der Einschreibung, der eigentlich einen Akt der Selbstautorisation²¹ darstellt, da die Samples ja von den Rapperinnen selbst ausgewählt werden. Auf diese Weise konstituiert sich also die Rapperin nicht nur als Subjekt, sondern schreibt sich auch in ein bestimmtes Kollektiv ein, in das der jugendkulturellen Praxis des HipHop. Kollektive Identitäten sind als Konstrukte aufzufassen, die ihren Ausdruck in übereinstimmenden qualitativen Selbst- und Weltbeschreibungen haben und in darauf aufbauenden gemeinsamen Praktiken begründet sind.²² Die Kultur des HipHop mit ihrem szenespezifischen Wissen und der szenespezifischen Geschichte bildet einen Rahmen an Wissen, Werten und (Sprech-)Techniken, auf die seitens der KünstlerInnen zurückgegriffen wird. Freilich mag eingewandt werden, dass von den Frauen über das Zitat männlicher Stimmen und die Übernahme der männlich geprägten Kulturtechniken zwar eine ›legitime‹ SprecherInnenposition²³ erarbeitet wird, es aber fraglich erscheint, ob hier eigene und nicht lediglich von den männlichen abgeleitete Positionen entworfen werden. Aber um nochmals auf Butler zurückzugreifen, bleibt eine Wiederholung niemals eine reine Wiederholung,²⁴ sondern es erfolgt, wie es im HipHop genannt wird, eine »repetition with a difference«,²⁵ eine Ausgestaltung des Bekannten in neuer Form. Es geht um *Re-Kreation*.²⁶ Ob und in welcher Form dies gelingt, soll später erörtert werden.

Als Subjekt ins Leben gerufen, ist nach dem *Intro* in fast allen Liedern²⁷ ein Ich zu hören, eine Person, die von sich in der ersten Person spricht. Ich höre eine Stimme, wobei diese auch immer eine geschlechtsspezifische Spur des Körpers in der Sprache ist.²⁸ Mittels der Stimme wird über den performativen Akt des Sprechens dieses sprechende Ich als Subjekt gesetzt, – ein Ich, das mit dem vorher genannten Namen verbunden werden kann, wobei natürlich letzten Endes die zu vernehmende Stimme

dennoch eine körperlose bleibt, da ich sie ja nur hören, die singende Person in ihrer Körperlichkeit aber nicht sehen kann. Zudem stellt das Ich – auch in Verbindung mit dem Namen – zunächst einen leeren Referenten dar, denn »was nun die Eigennamen anbelangt, so beschränken sie sich darauf, eine unwiederholbare und unteilbare Entität zu vereinzeln, ohne sie zu kennzeichnen, ohne sie auf der prädikativen Ebene zu bedeuten, also ohne irgendeine Information über sie zu geben.«²⁹ Und es stellt sich die Frage: Welches Subjekt wird hier konstituiert? Ein Subjekt braucht Identität und Individualität, eine Unverwechselbarkeit, die es von anderen Subjekten unterscheidet. Wenn ich in den Liedern eine Stimme höre, die ›Ich‹ sagt, eine individuelle Stimme, die ich auch mit einem Namen verbinden kann, so gilt herauszufinden, *wer* dieses Ich ist, und *was* es von sich erzählt.

Mit Paul Ricoeur lassen sich für beide Fragen zwei unterschiedliche Momente von Identität herauskristallisieren. Ricoeur differenziert zwischen Identität als Selbstheit (vom lateinischen Wort *ipse*, vergleichbar mit dem englischen Begriff *self*) und Identität als Selbigkeit (vom lateinischen Wort *idem*, vergleichbar mit dem englischen *sameness*). Der erste Begriff der Ipseität umfasst das Wer? einer Person, stellt aber gleichsam eine symbolisch leere Instanz dar.³⁰ Die Selbigkeit hingegen zielt auf das Was? einer Person, auf die Beständigkeit der Identität in der Zeit, und umfasst dabei sowohl eine numerische Dimension (man spricht von ›ein und demselben Ding‹, von Einzigkeit)³¹ als auch eine qualitative Dimension (es geht um die größtmögliche Ähnlichkeit der Person in der Zeit).³² Personale Identität wird durch die komplexe, dialektische Verschränkung dieser beiden Momente – des *ipse* und des *idem* – hergestellt. Gerade die Zeit stellt aber einen steten Unsicherheitsfaktor in der Identitätskonstitution dar: Sie bringt Wandel und Veränderung mit sich und bedroht damit das Selbst in seiner Ähnlichkeit über die Zeit hinweg.³³ Beständigkeit wird über den Charakter, »die Gesamtheit der Unterscheidungsmerkmale, die es ermöglichen, ein menschliches Individuum als dasselbe zu reidentifizieren«,³⁴ hergestellt. In den Charakter gehen auch Identifikationen mit Anderen, mit Helden, Werten, Normen und Idealen ein. Der Charakter lässt also die Frage des *Wer bin ich?* in ein *Was bin ich?* übergehen, das *ipse* wird durch das *idem* überlagert.³⁵

Aber der Charakter hat eine Geschichte, in welche die oben genannten Momente eingehen.³⁶ Das Subjekt ist demnach »die inkohärente und mobilisierende Verzahnung von Identifizierungen. Es wird in der und durch die ständige Wiederholung seiner Darstellung konstituiert.«³⁷ Die Identität eines Subjektes ist also nicht zuletzt eine kreative Konstruktion. Sie wird ständig mit diskursiven und narrativen Mitteln hergestellt und umgebildet.³⁸ Nicht außer Acht gelassen werden darf zudem, dass Identität ein »Resultat von sozialen Prozessen«³⁹ und der Einzelne immer an eine Kultur gebunden,⁴⁰ d. h. auf bewusste und unbewusste Weise in Meta-Narrative und Diskurse verstrickt ist.⁴¹

Die »Selbst-Erzählung«⁴² stellt ein wichtiges Mittel dar, Identität über die Zeit hinweg zu konstruieren. Aus dem Leben wird ein Plot gemacht, wobei dieses *employment* als Strategie dient, zufälligen und disparat erscheinenden Ereignissen eine als notwendig und sinnhaft erlebte Ordnung aufzuerlegen.⁴³ Es geht hier um die Stiftung einer zeitlichen Ordnung und damit um Sinnstiftung. »In der rekonstruktiven Einholung der Zeit und der Stiftung von Dauer vollzieht sich also zugleich die Konstruktion eines Selbst«,⁴⁴ so Müller-Funk. Es zeigt sich mit den Worten Ricœurs, »dass die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird«.⁴⁵

Das Subjekt und die Liebe

Eine Person, die Ich sagt und ihre Geschichte erzählt, braucht auch ein Du, an das sie sich richtet. Ein Sprecher in der ersten Person impliziert einen Empfänger oder Adressaten.⁴⁶ Schließlich geht es bei der Konstitution von Identität auch darum, Bestätigung zu finden, »der Einzelne muss [...] in dem, was er selbst ist, [...] Resonanz finden können«.⁴⁷ Im Folgenden soll eine besondere Form der Beziehung zwischen Ich und Du untersucht werden: Was passiert mit dem Ich und dem Du in einer Liebesbeziehung? Im Umgang mit einer geliebten Person werden die oben gestellten Fragen in Bezug auf Identität virulent: Wer bin ich? Was bin ich? Und akzeptierst du mich so, wie ich bin? Wenn über Liebe gesprochen wird, kann dies nicht im Rückgriff auf ein naturhaftes Gefühl geschehen. Liebe ist nur diskursiv zugänglich. Im Folgenden gilt es nun jene Lieder von Rapperinnen zu untersuchen, in denen von Liebe und der Liebesbeziehung eines Ich zu einem Du gesprochen wird.⁴⁸ Auf welchen Diskurs der Liebe greifen die Rapperinnen zurück? Welches Verhältnis zwischen dem Ich und dem Du konstruieren sie? Wie stellen sie das Ich als liebende Person dar? Welche Rolle spielen dabei die Konzepte von Identität als *ipse* und *idem*?

»Ich bin ich und du bist du« oder »Ich bin du und du bist ich«?⁴⁹

In allen untersuchten Liebesliedern spricht ein Ich mit einem Du. Das Subjekt Ich wird sozusagen in der Anrede des Du bestätigt und umgekehrt, die »Anrede selbst konstituiert das Subjekt innerhalb des möglichen Kreislaufs der Anerkennung«.⁵⁰ Es zeigt sich, dass dem »Zuwachs der Selbstheit des Sprechers [...] ein vergleichbarer Zuwachs der Andersheit des Partners gegenübersteht«.⁵¹ Im Liebesdiskurs stehen sich zwei Personen als *ipse* gegenüber. Das Ich setzt sich im performativen Sprechakt als Ich und erkennt das Du in seiner Einzigartigkeit und Einzigkeit an:

Pyranja: »Wir kennen uns 'ne Weile / ich habe dich öfters gesehen / und immer, wenn wir uns treffen, haben wir uns viel zu erzählen.«⁵²

Meli: »Fühl' mich schon lange so / sogar als noch Schule war / ich wollte nur mit ihm chillen / rief ihn an aus Telefonzellen / es hat mir schon immer gefallen / wie er mich fasziniert.«⁵³

Nina: »Das war nicht Liebe auf den ersten Blick, denn Klick gemacht hat's erst nach Jahr'n / als wir auf 'ner Party war'n, da hat dein Charme mich drangekriegt.«⁵⁴

Diese Anerkennung kann allerdings nur geschehen, indem von der Frage des Wer?, also des *ipse*, auf das Was?, die Frage des *idem*, übergegangen wird. Das Du muss als dieselbe Person in der Zeit wiedererkannt werden. Außerdem scheint sich dieses Du auf besondere Weise für das Ich, wie es ist, zu interessieren:

Mieze Medusa: »Du erkennst meine Ziele / nimmst sie ernst, [...] und was ich mach', das interessiert dich.«⁵⁵

Pyranja: »Du fragst mich nach Sachen, die wollt' noch nie jemand wissen.«⁵⁶

Cora E.: »Ich sag's nicht, du fragst trotzdem, denn du verstehst mich.«⁵⁷

›Ich bin‹, weil du mich akzeptierst. Oder wie Luhmann dies ausdrückt: »Was man in der Liebe sucht, wird somit in erster Linie dies sein: *Validierung der Selbstdarstellung*.«⁵⁸ Das Ich und das Du sprechen miteinander, verstehen sich, tauschen sich darüber aus, was sie sind – Pyranja: »Manchmal quatschen wir für Stunden und vergessen die Zeit.«⁵⁹

Außerdem verleiht dieses Treffen mit der anderen Person dem eigenen Leben Sinn. Hier erfolgt ein *emplotment*, dem Ereignis des Treffens mit der geliebten Person wird Sinn zugeschrieben, indem es zu einem Wendpunkt des Lebens des Ichs erklärt wird oder übernatürliche Instanzen angerufen werden, die die Außergewöhnlichkeit der Liebe bestätigen. Es erfolgt die Konstruktion des »Zufall[s] als Schicksal«.⁶⁰

Pyranja: »Wie war das noch? Ich hab' an nix gedacht und nix geahnt, als ich dich traf / mir ist bis heute nicht klar / warum ich damals deinem Charme erlag / ich hatte nix geplant / aber dein Karma war mein Schicksalsschlag.«⁶¹

Pyranja: »Komm, bitte, gib es doch zu: Dich hat der Himmel geschickt / so unwiderstehlich mit diesem magischen Blick / komm, bitte, gib es doch zu: du bist in Wahrheit ein Engel!«⁶²

Meli: »In unserer Begegnung lag doch Destination / das könnte jeder sehen.«⁶³

Nina: »Als wir auf 'ner Party war'n, da hat dein Charme mich drangekriegt / deshalb glaub nicht weniger an uns / das Schicksal kennt den richtigen Zeitpunkt.«⁶⁴

Nina: »Sicher ist, dass dich der Himmel gebracht hat.«⁶⁵

Das Zufällige, das Unerwartete wird im nachträglichen Verständnis zum notwendigen Bestandteil der (Liebes-)Geschichte.⁶⁶ Dass hier ein *emplotment* stattfindet, wird auch an der Verwendung eines Tempus der Vergangenheit (Perfekt resp. Präteritum) deutlich. Die Notwendigkeit eines Treffens mit genau dieser Person wird auch darin deutlich, dass das Du als Person dem Ich sehr viel gibt, es also einen wichtigen Platz im Leben des Ich einnimmt:

Mieze Medusa: »Wenn ich wieder 'mal die Nase voll und überhaupt / zu schwer an meinem Tag trage / du gibst mir so viel von dem, was ich zum Überleben brauch' / und danach auch noch die Zugabe.«⁶⁷

Nina: »Du gibst mir so viel, Sexy!«⁶⁸

In manchen Fällen geht dies allerdings über in die Idee einer Vervollständigung des Ich durch das Du: Neben dem Konzept der Setzung des Individuums als Ich im Gegenüber des Du durch die Anerkennung des jeweils Anderen existiert im Liebesdiskurs der Rapperinnen die paradoxe Vorstellung einer glücklichen Liebe, die sich dadurch auszeichnet, dass das Ich durch das Du komplettiert wird. Dies führt natürlich zu einer Auflösung der Grenzen des Selbst, des Ich als *ipse*, und damit des eigenen Subjektstatus, indem es zu einer »Einheit der Zweiheit«⁶⁹ kommen soll:

Nina: »You're the biggest part of me / weshalb ich dir nie / irgendein' Wunsch / abschlag', wonach / du auch fragst / ich bin da.«⁷⁰

Nina: »Ich liebe deinen Mund / du machst meinen Erdball rund.«⁷¹

Mieze Medusa: »Du feilst wie ich an Texten, die die Menge rocken / inspirierst mich, ich verlier' mich in dir, tauch' wieder auf / und was ich mach', das interessiert dich.«⁷²

Pyranja: »Ich sehe dich in mir selber.«⁷³

Pyranja: »Wir sollten uns treffen, damit ich mich selber erkenne.«⁷⁴

Deutlich wird dieses Verschmelzen auch in einer körperlichen Dimension der Liebe, wenn beispielsweise Pyranja rappt: »Du bist der Herzschlag für meine Seele.«⁷⁵ Hier geht der Eigenleib als körperliche Dimension des *ipse* eine Verbindung mit dem Körper des Anderen ein.

»Immer, immer bleib ich bei dir«⁷⁶

Wie zu Anfang von Kapitel 2.1 klar geworden ist, liegt in der Dimension der Zeit ein wichtiges Kriterium des Liebesdiskurses. Wie erwähnt, ist es insbesondere die Dauer, die bei der Konstitution des Subjekts und seiner Identität von Wichtigkeit ist. Nach Müller-Funk »ist die Dauer mitsamt der narrativen Konstruktionen, die sie ermöglicht, in der Tat das entscheidende Werkzeug in der Manufaktur eines Selbst, das mit sich identisch ist.«⁷⁷ Meiner Meinung nach korreliert die Erfahrung der Liebe mit einer Intensivierung der Zeiterfahrung. Im Liebesdiskurs wird eine »Sehnsucht nach Dauerhaftigkeit«⁷⁸ deutlich, indem gewünscht wird, die Liebe und das mit ihr verbundene Glück dauerten ewig:

Cora E.: »Du bist mein Mann auf Ewig.«⁷⁹

Mieze Medusa: »Es bestätigt sich schon wieder / dieses temporeiche Glück ist / erstaunlich beständig.«⁸⁰

Meli: »Ich würde ihn nie verlassen, nie verletzen / erinnere mich / an was mir fehlt / wenn er sich entscheidet mich nicht mehr zu sehen / vergeben ans Leben / kurz nachdem er alles verändert / ich bin für immer jetzt anders.«⁸¹

Pyranja: »Du bleibst mir immer im Kopf / egal, wie viel Zeit auch vergeht.«⁸²

Nicht vergessen werden darf in diesem Zusammenhang, dass ich hier nur als Text zitiere, was eigentlich Lied, also Stimme ist. Und mit Simon Frith ist dazu zu sagen: »In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts [...].«⁸³ Ich höre also eine (Erzähl-)Stimme, die (außer wenn es darum geht, das in der Vergangenheit angesiedelte Kennenlernen des Du zu erzählen) im Präsens erzählt und somit auf performative Weise Präsenz erzeugt – die Präsenz eines Subjekts, das sich mit den Worten wieder her- und darstellt. Wenn also Mieze Medusa rappt,

»Es ist schon bemerkenswert / wie der Puls durch die Glieder fährt / ich lieg' am Rücken, könnt' schon wieder / und ich fühl' deine Ruhe und dein Pochen und genieß' / den Moment deiner müden Gegenwehr [...] hey, der Moment g'rade eben war die Krönung, denn du kennst mich«,⁸⁴

ist man als HörerIn in der Sex-Szene anwesend. Die Liebessituation bekommt einen starken Bezug zum Präsens, zum Hier und Jetzt. Besonders intensiv kommt diese Beschwörung der Präsenz und des Präsens in dem Wunsch zum Ausdruck, den gegenwärtigen Glücksmoment zu perpetuieren, und in dem Wunsch, die Welt

rundherum still zu stellen und zu vergessen. Zeit wird mit Ricoeur als Bedrohung erfahren, da sie Veränderung bringt.⁸⁵

Nina: »Uhh soll sich / die Welt ohne uns dreh'n, ich will nur / dich Baby, lass diesen Sonntag / nie vergeh'n / [...] Wenn ich je nach was gesucht hab / dann warst das du / ich hab noch lange nicht genug / ich buch' noch 'n Flug / 'n Flug für zwei / das Paradies ist nicht weit / für 'ne kleine Ewigkeit / wenn die Zeit stillsteht.«⁸⁶

Pyranja: »Ich könnt' 'ne Ewigkeit bleiben / [...] Komm, lass uns ans Meer fahren und alles vergessen.«⁸⁷

Cora E.: »Wir haben uns verkrochen, leben wochenlang nur von Luft und Liebe / Du machst mich satt ohne zu kochen.«⁸⁸

»Du darfst mich nie verlassen«⁸⁹

Simon Frith konstatiert die in Bezug auf die westliche populäre Musik bekannte Tatsache, dass »ein Großteil der Popsongs Liebeslieder«⁹⁰ sind. In den Rap-Songs wird auf musikalische Weise auf diesen Kanon Bezug genommen. In den hier ausgewählten Liedern wird (mit zwei Ausnahmen⁹¹) ein *Break* aus sanften, weichen Instrumentalklängen eines Klaviers, einer akustischen Gitarre oder auch einer Flöte gesampelt und mit Synthesizer-Beats oder Schlagzeugbeats versetzt, um die für den Rap typische, starke Rhythmisierung zu erzeugen. Mit dem Sound der Lieder werden also – ohne dass eine Melodie existierte – Hörkonventionen aufgerufen, wobei stets zu beachten ist: »Words and music work together in a process which is characterized by a gradual limitation of connotation in both systems: [...] Song lyrics concretize the tune and the instrumentation and they are themselves concretized by music.«⁹²

Neben den musikalischen Effekten taucht allerdings in den bisher zitierten Liedpassagen ein in der Pop-Musik wie in der gesamten Populärkultur wiederholt auftretendes, wenngleich äußerst unscharf definiertes Liebeskonzept auf: das der ›romantischen Liebe‹, wobei ›romantisch‹ hier ein ›Allerweltsbegriff‹⁹³ ist und kein unmittelbarer Bezug auf die historische Strömung der Romantik vorliegt. Nach Barbara Langer ist das Konzept der romantischen Liebe eines der vorherrschenden Liebeskonzepte in den westlichen Gesellschaften. Es handelt sich um die Idee, dass es den *einen, wahren* Partner gibt, der eine »zentrale Sehnsucht« des Menschen erfüllt, die Sehnsucht, »[a]uf allen Dimensionen der Person verstanden zu werden, in seiner Einzigartigkeit und Eigenart voll und ganz begriffen zu werden. Dieses Verstehen geschieht dabei größtenteils intuitiv: Der Liebende ›erspürt‹ gleichsam die Schwin-

gungen des Geliebten und ist offen für die Sprache der Augen und des Körpers.«⁹⁴ Die geliebte Person hat höchste Relevanz im Leben der anderen Person, sie geht dem Liebenden »über alles«.⁹⁵ Erwidert die eine bestimmte, geliebte Person die Liebe nicht, so stellt sich dies als »Inbegriff von Unglück selbst«⁹⁶ dar:

Pyranja: »Wie soll ich die Schmerzen ertragen, die ich ohne dich habe? / [...] Du darfst mich nicht verlassen / ich komm' nicht klar ohne dich [...]!«⁹⁷

Pyranja: »Ich komm' gerade gar nicht mehr klar, du bist Erlösung und Qual / und dabei weiß ich nicht mal, ob ich das auch für dich war / denkst du vielleicht gerade an mich? Oder bedeute ich dir nix?«⁹⁸

Meli: »Ich kann dich nicht vergessen / du lässt mein Herz aussetzen / niemand kann dich ersetzen / du und ich / würdest du nur wissen, wie ich mich fühl'.«⁹⁹

Ohne das Du fühlt das Ich eine Leere. Auch hier schwingt die Idee der Kompletierung des Ich durch das Du mit. Wie wir oben¹⁰⁰ gesehen haben, spielen im Liebesdiskurs gerade die Zeitadverbien ›nie‹ und ›immer‹ eine besondere Rolle. Die Suche nach Ewigkeit hängt mit dem Konzept von Identität als *idem* zusammen: »Identität ist stets Kampf gegen die Zeit«,¹⁰¹ der Charakter eines Menschen verändert sich, Ereignisse, die mittels *emplotment* der eigenen Geschichte einverleibt wurden, finden aus neuer, späterer Perspektive eine andere Beurteilung. Meines Erachtens drückt die Sehnsucht nach einer Perpetuierung der Gegenwart ein dem Liebesdiskurs inhärentes Moment der Angst vor Veränderung des Menschen und seiner Identität aus. Das Fortschreiten der Zeit kann dazu führen, dass eine Veränderung im Liebesverhältnis erfolgt und sich das Liebespaar entfremdet.

Wenn auch quantitativ weniger, so gibt es von den untersuchten Künstlerinnen auch einige Liebeslieder, die das Ende der Liebe, das Ende einer Beziehung thematisieren. Es folgt eine Reflexion der Idee der romantischen Liebe, die nur Ewigkeit und, aufgrund der schicksalhaften Bestimmung der Liebenden füreinander, keine Arbeit an der Beziehung kennt. Besonders das Ich in Fiva MCs *Tauziehen* reflektiert die Sehnsucht nach Verschmelzung, die Abhängigkeit des Ich vom Anderen und das Aufgeben des eigenen Subjektstatus für die andere Person:

Nina: »Ich hatte immer den Traum von Sternen, die nonstop im Zenit steh'n / Aber den Traum geb' ich auf für dich, denn langsam kapier' ich / dass Liebe Übung braucht und manchmal ist es schwierig.«¹⁰²

Nina: »Wir sind nicht mehr auf demselben Nenner / wir dachten, die Liebe is'n Selbstgänger / haben geglaubt, diese Flamme brennt für immer / und jetzt ist es vorbei, bye, bye.«¹⁰³

Pyranja: »Wir konnten oft stundenlang reden / jetzt schweigen wir uns an und haben nix mehr zu erzählen / ich hab' dir mehr als meine Liebe gegeben / heute bin ich nur noch deine riesengroße Krise im Leben.«¹⁰⁴

Fiva MC: »Für mich war's eh zu spät, da mir mein Kopf gesteht / dass ich mir mehr einred', er wäre es konkret / für den ich mein Stück Weg in eine and're Richtung leg' / und somit mein Glück mit einer and'ren Dichtung präg' / indem ich mich belüg' und nur mit seiner Sicht umgeb' / die weder für mich steht, noch dass ich für sie leb'.«¹⁰⁵

Aber gerade in diesen vier Zitaten wird deutlich, dass das Ich in diesen Liedern auf denselben Liebesdiskurs rekurriert, wie das Ich in den anderen, zuvor untersuchten. Auch hier tauchen Ideen von Ewigkeit, von einem Verstehen der anderen Person und stundenlangem Reden, von einem angedachten Verschmelzen mit dem Anderen auf, wenngleich diese Erwartungen enttäuscht wurden. Die Komponenten des Liebesdiskurses bleiben hingegen die gleichen.

Im folgenden Zitat aus dem Rap *Alleine gehen* von Fiva MC reflektiert das Ich darüber, dass es trotz seiner Liebe zum Du alleine bleiben und alleine seinen Weg finden muss. Es wird die Gefahr thematisiert, dass ein Ich als *ipse* sich über ein Du definiert, dass das Du gewissermaßen zum *idem* des Ich wird. Das Ich im Text möchte sich aber wieder auf sich selbst als *ipse* rückbesinnen und das *idem*, das »Was bin ich?«, alleine suchen:

Fiva MC: »Ich brauch' dich so sehr, du musst mich beschützen / doch ich darf nicht immer bei dir sein / sonst würdest nur du meinen Lebensweg stützen / und ich könnt' nicht gehen – für mich allein / [...] ich hab' mich gewöhnt an unser tägliches Leben und / vergessen, dass ich ein eigenes besitz' / doch anstatt es zu nehmen, stand ich daneben / du hast mich gesehen und dann nahmst du mich mit / [...] doch zum Gehen ohne dich fehlte lange die Kraft.«¹⁰⁶

Überhaupt scheint es im Vergleich zu Liebesliedern der Popmusik eine Besonderheit des Liebesdiskurses im Rap zu sein, das Sprechen des Ich über die Liebe mit Referenzen auf die ›Wirklichkeit‹ außerhalb des Liebespaares zu durchsetzen:

Cora E./Curse: »Du spielst Theater und dein Vater ist Manager / trägst Dolce und Gabbana, dein Berufsplan ist Fernsehstar / doch dieser Zeit studierst du noch Design und Grafik.«¹⁰⁷

Mieze Medusa: »Ich hab Angst / vor dem Fall, was noch gar nichts beweist / denn es lebt sich auch mit fixem Job nicht angstfrei / so passiert's, dass mir

der Kragen platzt / ich mich anschrei' / weil ich mich schwach fühl' / danach
ertränk' ich meine Zweifel an der Bar / ach ja, ich trink' zuviel.«¹⁰⁸

Im Rap findet sich also neben den romantischen Ideen auch ein ›realistischer Zug‹ in den Texten, wenn in *Zeig es mir* von Studium und Berufsplänen oder im Lied *Ruhepuls* in der zweiten Strophe nach der in 2.2 zitierten Sex-Szene von Problemen trotz fixen Jobs und einem zu hohen Alkoholkonsum gesprochen wird. Dies hängt meiner Meinung nach mit dem im HipHop prominenten Postulat der ›Authentizität‹ zusammen. Das, worüber gerappt wird, soll ›echt‹, also authentisch sein, wobei eine Definition all dessen, was im HipHop unter dem Konzept der ›Authentizität‹ zusammengefasst ist, ungefähr gleich schwierig ist wie eine Definition des HipHop selbst. Authentisch ist, »was für das eigene Lebensgefühl [...] als authentisch erachtet wird«,¹⁰⁹ d. h. dass nicht unbedingt zwischen Realität und Fiktion unterschieden wird. Stephanie Grimm versteht unter Authentizität eine Strategie, »um kulturelle Konstruktionen glaubwürdig und echt erscheinen zu lassen«.¹¹⁰ Und gerade diese authentischen, also wahrhaftigen Konstruktionen scheinen es zu sein, was die Ichs in den Liebestexten individualisiert, ihnen Identität als *idem*, im Sinne einer Geschichte, verleiht. Das Ich, das über die anthropologische Grunderfahrung der Liebe spricht, wird als individuelle Person erfahrbar. Dies korrespondiert mit den Mechanismen der *Intros*, mittels derer die Künstlerin als Subjekt mit einem spezifischen Eigennamen gesetzt wird. In den Liedern erhält das Ich mit diesem Eigennamen nun eine Geschichte. Dies steht im Gegensatz zur Teilhabe des Ichs am überindividuellen Diskurs der (romantischen) Liebe, der, wie auch Roland Barthes vermutet, »wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt [wird]«.¹¹¹ Die Rap-Texte oszillieren zwischen den Polen der gesellschaftlich präsenten Kommunikationsmuster und deren Anpassung an persönliche narrative Schemata.

»Ja, Liebster, du bist ein Mann«¹¹²

Wie in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführt, gibt es in den Liedern ein sprechendes Ich, wobei durch die zu vernehmende Stimme einerseits und durch den Namen der Künstlerin andererseits eine geschlechtliche Markierung des Ich als weiblich erfolgt. Das Herausbilden einer Geschlechtsidentität oder das Hineinwachsen in die gesellschaftlich fundierten Normen der Geschlechtsidentität beginnt, nach Butler, mit der Anrufung des Kindes nach seiner Geburt: Es ist ein Mädchen / ein Junge! »Das Benennen setzt zugleich eine Grenze und wiederholt einschärfend eine Norm«.¹¹³ Wenn also von Subjekt und Identität gesprochen wird, so muss dies immer auf geschlechtsspezifische Weise getan werden: »Weiblichkeit ist [...]

nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung, des Strafens. [...] Diese Zitierung der geschlechtlichen Norm ist vielmehr notwendig, um sich als ein ›jemand‹ zu qualifizieren.«¹¹⁴ Jemand, der Ich sagt, muss dies also über ein geschlechtlich geprägtes Ich tun, um sich in der Gesellschaft überhaupt als Subjekt setzen zu können.

Wie Müller-Funk in seinem Aufsatz »Der gerissene Faden«¹¹⁵ am Beispiel der Geschlechtsumwandlung von Jutta Schutting zum männlichen Schriftsteller Julian Schutting darlegt, kann die Geschlechtsidentität zum Konzept von Identität als *idem* gezählt werden. Geschlechtsidentität bekommt somit wie jedwede Identität einen performativen Aspekt: Um sie herzustellen, muss sie mittels diskursiver resp. narrativer oder auch körperlicher Akte her- und dargestellt werden. Über diese Akte zeigt sie sich wiederum über die Zeit hinweg als beständig oder, wie im Falle Schuttings, als nicht beständig, also einer Änderung zugänglich.

Wenn nun die Ichs der Rap-Songs bereits über Stimmen und Namen der Künstlerinnen geschlechtlich gekennzeichnet sind, stellt sich die Frage, ob es auch in den weiteren Texten zu einer Markierung von Geschlechtsidentität kommt. Wie wird das Du markiert?

In den meisten untersuchten Texten wird das Ich als eindeutig weiblich, und das Du als eindeutig männlich ausgewiesen. Die Texte reproduzieren und affirmieren also ›Heteronormalität‹.

Cora E.: »Ich rühr' mich nicht, denn ich weiß, du entführst mich / an die Côte d'Azur und küsst mich zur Prinzessin von Monaco / ich im Abendkleid und du im Sakko [...] / als Gentleman machst (sic!) mich zu deiner First Lady.«

Curse: »Du lächelst, während ich dir an der Bar 'n Baileys anbiet' / dein Augenaufschlag mit langen Wimpern, dein strammer Hintern.«¹¹⁶

Nina: »Weil du charmanter als Don Juan bist / und romantischer/ als jede Märchenprinzfantasie/ ich hab' Feelings wie zum ersten Mal verliebt / du gibst mir so viel, Sexy!«¹¹⁷

Mieze Medusa: »Du erkennst meine Ziele / nimmst sie ernst und ernennst mich / zur Königin / das ist nicht wesentlich / aber schön.«¹¹⁸

Meli: »In unserer Begegnung lag doch Destination / das könnte jeder sehen / König und Königin / [...] Er ist groß und stark / es ist weich in seinen Armen.«¹¹⁹

Pyranja: »Wie kann man smart sein und so blendend aussehen? / Ein echter Gentleman, wenn wir abends 'mal ausgeh'n.«¹²⁰

Es erstaunt beinahe, wie eindeutig die geschlechtliche Markierung ist: Bezeichnungen wie König, Prinz, Don Juan oder Gentleman stehen den Bezeichnungen der Königin oder Prinzessin gegenüber. Auch die starken Arme und der Charme auf der einen Seite oder lange Wimpern und Abendkleider auf der anderen Seite sprechen eine klare geschlechterideologische Sprache. Auch in Liedern, die keine klar definierten Begriffe aufgreifen, wird auf die kulturellen Konzepte des ›männlichen‹ Charmes oder der ›weiblichen‹ Schönheit rekurriert:

Nina: »Als wir auf 'ner Party war'n, da hat dein Charme mich drangekriegt.«¹²¹

Pyranja: »Mir ist bis heute nicht klar / warum ich damals deinem Charme erlag.«¹²²

Fiva MC: »Mein Körper bricht ein von den dauernden Krämpfen / für dich bin ich schön auch mit Fieber und Schweiß.«¹²³

Wie eingangs erwähnt, stellen das Ich und das Du eigentlich leere Referenten dar, ein *ipse* ohne nähere Bestimmung. In den Liedern erfolgt aber eine Ausfüllung des *ipse* mit Gender-Konzepten, die durchwegs traditionelle Vorstellungen und Rollenbilder von Weiblichkeit und Männlichkeit in Beziehungen aufrufen. Die Bezeichnung des Geliebten als König u. a. transportiert eine Überhöhung und Idealisierung des Anderen, wie dies dem Konzept der romantischen Liebe entspricht. Es zeigt sich also, dass der Liebesdiskurs, den die Rapperinnen hier aufgreifen und weiterführen, nicht nur die heterosexuelle romantische Liebe zitiert, sondern auch deren patriarchale Implikationen bekräftigt.¹²⁴ Die eindeutigen Markierungen lassen wenig bis keinen Spielraum, Ich und Du außerhalb eines heterosexuellen Liebesdiskurses zu situieren. Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn die Liebeslieder dialogisch präsentiert werden, d. h. wenn es eine männliche Stimme gibt, die mit dem Ich spricht, in einen Dialog tritt, wie dies beispielsweise bei Mieze Medusas *Ruhepuls* durch Markus Köhle oder bei Cora E.'s *Zeig es mir* durch den Rapper Curse der Fall ist.

Auch ihre Sexualität präsentieren die Rapperinnen als Heterosexualität und somit an einen Mann gekoppelt. Sie kommt nur in Zusammenhang mit dem Thema der heterosexuellen romantischen Liebe zur Sprache. Es gibt (soweit es mir bekannt ist) keine deutschsprachigen Raps von Frauen, die von Sexualität sprechen, ohne dabei auf heterosexuelle Liebe zu rekurrieren:

Cora E.: »Mit dir im Schlafzimmer spar' ich den Fitnesstrimmer.«¹²⁵

Meli: »Wenn er an Sex denkt, werd' ich schwach.«¹²⁶

Pyranja: »Ey, was du mit mir machst, hat noch keiner geschafft: Meister des Fachs geteilter Leidenschaft.«¹²⁷

Mieze Medusa: »Es ist schon bemerkenswert / wie der Puls durch die Glieder fährt / ich lieg' am Rücken, könnt' schon wieder / und ich fühl' deine Ruhe und dein Pochen und genieß' / den Moment deiner müden Gegenwehr [...] hey, der Moment g'rade eben war die Krönung, denn du kennst mich.«¹²⁸

Immerhin stellt sich das Ich in den Texten als sexuell aktives Ich dar, wenngleich es in zwei der vier Zitate eine eher erlebende Haltung einnimmt. Hingegen wird im letzten Zitat von Mieze Medusa deutlich, dass Sexualität auch als Ersatz für oder Ergänzung zu sprachliche(r) Kommunikation in der Beziehung zum Du gesehen wird.¹²⁹ Lediglich in einem Beispiel, dem Rap *Tauziehen*, wird Sexualität als etwas von Liebe Losgelöstes thematisiert, wobei das Ich genau diesen Umstand der Kritik unterzieht. Das Ich, das der Gefühle in Beziehungen zu Männern entbehrt, bezichtigt die Männer, über die es spricht, der Angst vor Gefühlen, was natürlich einer traditionellen Sicht der Geschlechterverhältnisse entspricht:

Fiva MC: »Hab' genug von Affair'n (sic!), gestützt auf legeren Begeh'r'n / die Inhalt entbeh'r'n, Gefühle verwehr'n / [...] Insofern Euer Ehren, bekenn' ich mich gern / leb' ich jetzt unmodern, such' gehetzt meinen Stern / denn zuletzt gab's statt Sex insofern eh nur Lärm / da ich Herr'n kennenlernen', in Konzertatmosphär'n / die gern brüllen, wie Bär'n, doch beim Satz ›Hab' dich gern‹ / mehr wie Kleinkinder plärr'n.«¹³⁰

Ironisierungen und Brechungen des Liebesdiskurses

Von Seiten der Rapperinnen wird der Liebesdiskurs allerdings nicht nur auf ›ernsthafte‹ und affirmative Weise aufgegriffen. Relativ selten,¹³¹ aber keineswegs vernachlässigbar wird auch auf den Diskurs als Diskurs rekurriert. Dabei kommt es, wie die nun folgenden Beispiele zeigen, entweder zu einer Ironisierung oder zu einer Brechung resp. Kritik des Liebesdiskurses.

Die Ironisierung: Nordcore

Auch in *Nordcore* gibt es ein Ich, das einem Du ein Lied widmet. Ein harter, für Liebeslieder eher ungewöhnlicher Synthesizer-Beat begleitet die Stimme, die allerdings durch die Behauchung der Worte im Refrain dem Lied einen romantischen Klang gibt. Im Text finden sich die meisten Elemente des in den vorigen Kapiteln besprochenen Liebesdiskurses: Das Du ist alles für das Ich, es komplettiert das Ich. Auch

hier erfolgt eine Bedeutungssteigerung der Liebe zu diesem Du, indem auf Begegnungen in früheren Leben angespielt wird, auch hier wird von Ewigkeit gesprochen. Für das Ich sind das Verstehen, das Für-Einander-Dasein besonders wichtig:

Pyranja: »Aber immer, wenn ich dich nicht sehe, fehlt mir ein Stück meiner Seele / ich bin süchtig nach dir, ich bin es gern / [...] Du bist alles für mich. Ohne dich wär' ich nicht ich, glaub' mir, nur durch dich seh' ich mich, wie ich bin / und bestimmt sind wir uns schon 'mal begegnet, in dem ein' oder anderen Leben.«¹³²

»Es gibt nichts, das so schön ist wie du«,¹³³ sagt das Ich zum Du und stellt auf diese Weise einen intertextuellen Bezug zum ähnlich lautenden, in den Charts prominent vertretenen Liebeslied von Xavier Naidoo¹³⁴ *Ich kenne nichts, das so schön ist wie du* her. *Nordcore* besteht aus drei Strophen, wobei die ersten beiden scheinbar von Naturmetaphern durchzogen sind, die der Liebe einen elementaren, naturhaft-ursprünglichen Charakter verleihen:

Pyranja: »Du bist wie ein Spiegel der Sterne / [...] du bist für mich mehr als nur elementar [...] / und am Horizont küsst dich die Sonne / [...] is' mir egal, ob es stürmt oder schneit, denn bei dir bin ich niemals allein / du bist geheimnisvoll, dunkel, gnadenlos, einzigartig und so unfassbar groß / und das wird immer so bleiben, ich werd' dich immer begleiten.«¹³⁵

Erst am Ende der dritten Strophe wird die Situation aufgeklärt: Das Du ist keine menschliche Person, sondern die apostrophierte Ostsee, wodurch die vermeintlichen ›Naturmetaphern‹ ihren metaphorischen Charakter weitgehend verlieren – Pyranja: »Ich hab' solche Sehnsucht, man (sic!), ich verlier' den Verstand / ich will wieder an die Ostsee, ich will zurück an meinen Strand.«¹³⁶

Diese Wendung erfolgt im Kontext des Liebesdiskurses völlig überraschend. Gaby Allrath und Carola Surkamp sprechen in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Monika Fludernik von einer »heterosexual default structure«,¹³⁷ der gemäß in westlichen Gesellschaften innerhalb des Liebesdiskurses davon ausgegangen werden kann, dass ein sprechendes, weibliches Ich einen Adressaten männlichen Geschlechts impliziert (und umgekehrt). Daher wird mit der plötzlichen Identifizierung des Du mit der Ostsee in *Nordcore* eine HörerInnenerwartung ›enttäuscht‹, wodurch diese Erwartung aufgrund ihrer vermeintlichen ›Natürlichkeit‹ einem ironischen Blick unterworfen wird.

Die Brechung:Tief unten

Die wohl tiefgreifendste Kritik am Ideal der romantischen Liebe und der möglichen Selbstauflösung des Ich in der Liebe zur anderen Person erfolgt in Fiva MCs *Tief unten*, indem das Ich zwar den Diskurs der romantischen Liebe aufgreift, aber gleichzeitig im Zitat über eine bloße Wiederholung hinauschießt:

Fiva MC, Refrain:

Mach mich ganz / setz mich bitte zusammen / ich bin zersprungen vor Glück
und in den Teilen gefangen / ich bin dein Mädchen für alles, für alles und
nichts / und bin so unglaublich glücklich, wenn du mit mir sprichst / ich bin
dein zweites Gesicht, das du täglich schnitzt / bin deine Waffe, dein Wunder,
dein schlechtester Trick / ich bin dein Mädchen für alles, für alles und nichts
/ und bin so unglaublich glücklich, tief unten nicht ich.

1. Strophe

Wer soll ich für dich sein / die Süße, Kleine, Unverbrauchte / die nie trank
und nie rauchte / dein kleines Mäuschen ohne Meinung / der Tiger zum
Zähmen / der Freund zum Anlehnen / dein dich liebendes Frauchen zum
Passbildchen Tauschen / hör' in den Ohren nur Rauschen und wart' auf dei-
nen Empfang / willst du mich biegen und brechen / fang jetzt damit an / ich
bin ein Satzbaukasten mit verschiedenen Teilen / nimm dir die Anleitung zu
Herzen und lies zwischen den Zeilen / du kannst mich schieben und wenden
/ mit liebenden Händen / werd' durch dein gliedriges Denken zu verschie-
denen Menschen / bin nicht stark, sondern schwach, nicht aufrecht, sondern
flach / schlaf' durch den Tag und bin nachts wach und wart' ab, was du mit
mir machst / ich bin atemlos wie ein hechelnder Hund / sag deine Wünsche
nicht laut, leg sie mir gleich in den Mund / ich will sein, was du willst, um
dein Interesse zu haben / dein Blick ist Nahrung für mich und ich will essen,
nicht schlafen.¹³⁸

In diesem Lied werden sehr viele Motive des heterosexuellen und patriarchalischen Liebesdiskurses aufgegriffen. Es stellt die Anpassung der Frau an den Mann und die Selbstaufgabe in sozusagen vollendeter Form dar: »Ich bin dein zweites Gesicht, das du täglich schnitzt«, »Ich bin deine Interessen, verlern' all meine Sprachen, um dann deine zu sprechen«, ich »frag' nur nach deiner Meinung, um dann meine zu wechseln«,¹³⁹ heißt es weiter in diesem Lied. Aber indem das Ich sich quasi *allen* möglichen, auch durchaus widersprüchlichen Bildern anpassen will, wird der Diskurs als solcher, werden die Bilder als diskursive Zuschreibungen entlarvt, die von

einem Ich zitiert werden. Hier konstituiert sich ein Subjekt, das mit »geliehener Stimme« spricht, was im Lied auch künstlerisch transportiert wird. Das »tief unten nicht ich« am Ende des Refrains wird nicht einfach normal gerappt, sondern als *Sample* eingefügt, allerdings wird die Stimme von Fiva selbst gesampelt. Also die eigene Stimme, die Stimme, die das Subjekt performativ setzt, wird zur fremden Stimme gemacht und aufgesetzt, in den Text eingesetzt. Die Stimme verliert durch die verfremdende Verdoppelung und das Wiedereinsetzen auch ihr präsentisches Moment, das Moment des unmittelbaren Ausdrucks. Es wird deutlich, dass der Liebes-Diskurs, an dem die Stimme teilhat, »eine Geschichte hat, die seinen üblichen Verwendungen nicht bloß vorhergeht, sondern sie bedingt, und dass die Geschichte die präsentische Sicht des Subjekts als ausschließlicher Ursprung und oder Eigentümer dessen, was gesagt wird, wirkungsvoll dezentriert.«¹⁴⁰ Die zweite, gesampelte Stimme klingt wie ein Echo, eine Wiederholung der ersten. Da aber Wiederholungen, wie schon im ersten Kapitel erwähnt, niemals vollständig gleich sind, liegt in der Wiederholung das Veränderungspotenzial des Diskurses. In der gleichzeitigen Anrufung der widersprüchlichen Begriffe des Liebesdiskurses wird dieser auch als widersprüchlich, historisch und damit als revidierbar entlarvt.

Auf diese Weise höhlt das Lied auch Vorstellungen von Identität aus. Hier spricht ein *ipse*, das leer bleibt, das »nach Lust und Laune« seine Identität als *idem* wechselt und diese dadurch auflöst, da es keine narrative Strukturierung, keine Geschichte gibt: Indem die Zuschreibungen im Präsens nebeneinander gestellt werden, werden sie beliebig. Sie sind austauschbar und über die Zeit hinweg nicht mehr beständig. Das Du kann entscheiden, was bleibt und was sich ändert. Das Ich erteilt dem Du über die vielen Imperative die Macht, den Charakter, das *idem*, immer wieder umzuformen. Auf diese Weise lässt der Text zudem auf eine De-Essenzialisierung der Geschlechtsidentitäten schließen, indem gezeigt wird, dass die im Text angerufenen überkommenen Vorstellungen von Weiblichkeit nur diskursive Aneignungen sind, aber keine ontologischen Eigenschaften des Weiblichen an sich. Verstärkt wird diese Botschaft durch die Verwendung der Wassermetapher auf textueller wie auf musikalischer Ebene:

Fiva MC: »Ich sitz' tief unter Wasser wie ein tänzelnder Fisch und bin du und bin dir und bin dein und bin dich / [...] Ich sitz' tief unter Wasser und wart' ab, dass du mich fängst.«¹⁴¹

Was die musikalische Ebene betrifft, so erzeugen weiche Synthesizerklänge, begleitet von Bass und Hi-Hat, einen sphärisch anmutenden Klang-Eindruck. Das Ich scheint unter Wasser zu sprechen, man hört während des Liedes immer wieder den auf elektronische Weise nachproduzierten Klang von Tropfen, die ins Wasser fallen. Dieses

Bild des Wassers, des Flüssigen, auch eine prominente Metapher für das Weibliche im französischen Poststrukturalismus, stellt das Formbare, das nicht Feste dar, was aber nicht mit dem Weiblichen an sich gleichgesetzt wird. Geschlechtsidentität ist nicht ein für allemal festlegbar, sondern entsteht durch soziale Zuschreibungen.

Fazit

Wenn nun Frauen im Rap aus einer kulturell marginalisierten und sozial beherrschten Position heraus sprechen und sich nur mittels der Übernahme männlich geprägter Kulturtechniken als Subjekte setzen können, stellt sich zuletzt die Frage: Kommt es im Rap als einem Teil des zeitgenössischen Liebesdiskurses zu einer Stärkung oder einer Schwächung dieser Position? Einerseits kommt es zur Stärkung des Ich, sowohl in seiner Dimension des *ipse* als auch des *idem*, durch die Bestätigung des Du. Das Ich wird vom Du anerkannt. Außerdem ermöglicht das Du dem Leben, der Existenz des Ich Sinn zu verleihen, indem das Treffen mit dem Du als Wendepunkt festgeschrieben wird. Im Wunsch nach Dauerhaftigkeit des gegenwärtigen Zustandes wird allerdings auch die Angst ausgedrückt, das Ich und das Du könnten sich über die Zeit hinweg ändern und ihre Liebe verlieren. Im Liebesdiskurs scheint also das Ich durchaus abhängig vom Du, ohne das Du bleibt eine Leere. Diese Abhängigkeit kommt auch in Vorstellungen einer Komplettierung des Ich durch das Du zum Ausdruck, was zu einem Verlust der eigenständigen Subjektposition führt.

Was die Geschlechtsidentitäten betrifft, überrascht einerseits die beinahe schon überdeterminierte Markierung des Ich und des Du als weiblich und männlich gemäß den hegemonialen Geschlechtermodellen. Der Rap als Teil des Liebesdiskurses zeigt überwiegend ein erstaunlich traditionelles Rollenverständnis. Die Frauen erscheinen als psychisch und physisch abhängig von Männern. Nur in einzelnen Fällen wird damit gebrochen. Auch Sexualität wird von den weiblichen Raperinnen nur in Bezug auf den Mann thematisiert, was bedeutet, dass die heterosexuelle Liebe als Norm (Heteronormalität) fortgeschrieben wird.

Nur in wenigen Fällen wird der romantische und patriarchale Liebesdiskurs ironisiert und gebrochen. So erfolgt in *Nordcore* eine Kritik der Naturgegebenheit der heterosexuellen Matrix. In *Tief unten* wird kritisiert, dass ein (weibliches) Ich sich von einem (männlichen) Du fremdbestimmen lässt. In der Kritik der Auflösung des Ich als *idem* wird die Forderung laut, dieses Ich selbst zu bestimmen, auch wenn im Lied keine neuen Positionen abseits der überkommenen Vorstellungen von Weiblichkeit vorgestellt werden. Diese Beispiele zeigen immerhin, dass eine »repetition with a difference«¹⁴² auch für Frauen im männlich dominierten HipHop realisierbar ist. Rap ist demnach als Teil einer Populärkultur zu begreifen, die ein Ort der Aus-

einandersetzung und des Kampfes um Bedeutungen ist. Widersprüchliche Kräfte kommen zum Ausdruck, ob sie nun emanzipatorisch und widerständig, konservativ oder reaktionär, feministisch oder patriarchalisch sind.¹⁴³

Anmerkungen

- 1 Nina, Doppel X Chromosom, auf: Nikita, Motor/Universal 2001; MC steht für Master of Ceremony und bedeutet RapperIn; im Folgenden soll es um eine Untersuchung der Texte von sechs Rapperinnen aus Deutschland und Österreich gehen: Auswahlkriterium war die Tatsache, zwischen 1998 und 2006 eine Platte veröffentlicht zu haben, so dass die Texte öffentlich zugänglich sind; die Namen der Künstlerinnen lauten wie folgt: Fiva MC, Cora E., Nina, Meli, Pyranja (allesamt aus Deutschland) und Mieke Medusa (Österreich). Die Schreibung der Texte wurde den allgemeinen orthographischen Regeln angepasst.
- 2 Rupert Weinzierl, Fight the power. Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams, Wien 2000, 202.
- 3 Günther Jacob, Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer, Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamufin, Berlin u. Amsterdam 1993, 183.
- 4 Beide Zitate Brian Dorsey, Spirituality, Sensuality, Literality. Blues, Jazz, and Rap as Music and Poetry, Wien 2000, (Holger Klein, Manfred Markus u. Herbert Schendl, Hg., Austrian Studies in English, Bd. 86), 326 f.; was das Verhältnis von Musik und Text in Bezug auf Populärmusik betrifft, so unterscheidet Middleton drei verschiedene Möglichkeiten: a) *words as expression*: Er spricht von einem affektiven Verhältnis, wenn der Text mit der Musik verschmilzt, um Gefühle auszudrücken. Dies ist bei Pop-Balladen oder auch bei Opernarien der Fall; b) *words as gesture*: Die Wörter werden vom Sound absorbiert, die Stimme dient als Instrument. Dies ist u. a. bei Liedern der Fall, die sogenannte Nonsense-Texte aufweisen; 3) *words as story*: Der Text erzählt eine Geschichte, er scheint die Musik rhythmisch und harmonisch zu ›regieren‹, Folk oder Rap gehören in diese Gruppe; vgl. Richard Middleton, Studying Popular Music, Ballmor 1990, 227.
- 5 Fiva MC, Die bessere Hälfte, auf: Spiegelschrift, Buback 2002.
- 6 Peter Wicke, Rap, in: Ludwig Finscher, Hg., Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 8, zweite Auflage, Kassel u. a. 1996, 70.
- 7 Vgl. Werner Deutsch, Klangfarbe. Zusammenklang: Figur- und Hintergrundeffekte, in: Finscher, Hg., Musik, wie Anm. 6, Bd. 5, zweite Auflage, Kassel u. a. 1996, 150.
- 8 David Toop, Rap Attack #3. African Jive bis Global HipHop, dritte, erweiterte Auflage, Höfen 2000, 140.
- 9 Ebd., 109.
- 10 Vgl. Claudia Stegmüller, ›Weibliche‹ Identität im HipHop. Mediale Repräsentation vs. Selbstbild; eine empirische Studie mit Rapperinnen aus Österreich, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien 2004, 62.
- 11 Morenike Bemmè, Wo sind sie ...? Teil 1, in: Backspin. Das HipHop Magazin 25 (2000/2001), 22.
- 12 Nelson George, XXX. Drei Jahrzehnte HipHop, Freiburg 2002, 239.
- 13 Gabriele Klein u. Malte Friedrich, Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt a. Main 2003, 206.
- 14 Beide Zitate Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt am Main 1995, 175.
- 15 Ebd., 310.
- 16 Jacques Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, in: Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988, 310.
- 17 Butler, Körper, wie Anm. 14, 311.
- 18 Klein u. Friedrich, Is this real?, wie Anm. 13, 202.
- 19 Fiva MC, We simply bring it (Intro), auf: Spiegelschrift, Buback 2002.
- 20 Nina, Intro, auf: Nikita, Motor/Universal 2001.
- 21 Vgl. Birgit Wagner, Erzählstimmen und mediale Stimme, in: Sigrid Nieberle u. Elisabeth Strowick, Hg., Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme, Köln, Weimar u. Wien 2006, 148.

- 22 Vgl. Jürgen Straub, *Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung*, in: Jürgen Straub, Hg., *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität 1*, Frankfurt am Main 1998, 33. 103.
- 23 Vgl. Klein u. Friedrich, *Is this real?*, wie Anm. 13, 208.
- 24 Vgl. Zitat nach Anm. 17.
- 25 Russel Potter, *Spectacular Vernaculars. Hip-hop and the Politics of Postmodernism*, New York 1995, 27.
- 26 Vgl. Stefanie Menrath, *Represent what. Identitäten im HipHop*, Hamburg 2001, (Argument Sonderband Neue Folge AS 282), 74.
- 27 Im Rap gibt es in beinahe allen Texten ein sogenanntes lyrisches Ich. Auf den Platten der Künstlerinnen, die im Folgenden untersucht werden, gibt es von mehr als 100 Texten nur einen einzigen, der kein Ich enthält, sondern in der dritten Person verfasst ist.
- 28 Vgl. Sybille Krämer, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: Uwe Wirth, Hg., *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, 340.
- 29 Paul Ricœur, *Das Selbst als ein Anderer*, München 1990, (Richard Grathoff u. Bernhard Waldenfels, Hg., *Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt*, Bd. 26), 41.
- 30 Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Der gerissene Faden. Narration – Identität – Ipseität*, in: Sigrid Nieberle u. Elisabeth Strowick, Hg., *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln, Weimar u. Wien 2006, 164.
- 31 Vgl. Ricœur, *Selbst*, wie Anm. 29, 144.
- 32 Ebd., 145.
- 33 Vgl. Müller-Funk, *Faden*, wie Anm. 30, 164 f.
- 34 Vgl. Ricœur, *Selbst*, wie Anm. 29, 148.
- 35 Ebd., 152; diese Überlagerung heißt allerdings nicht, dass die Unterscheidung beider Momente von Identität nicht plausibel wäre. Hier ist allerdings nicht der Platz, dies im Detail zu erläutern, vgl. dazu Ricœur, *Das Selbst*, wie Anm. 29, 152 f.
- 36 Vgl. Müller-Funk, *Faden*, wie Anm. 30, 166.
- 37 Butler, *Körper*, wie Anm. 14, 185.
- 38 Vgl. Eva Kimminich, *Macht und Entmachtung. Einführende Betrachtungen über Individuum, Gesellschaft und Kultur*, in: Eva Kimminich, Hg., *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt am Main 2003, (Welt- Körper-Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen. Bd.3), XIII.
- 39 Peter Wagner, *Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität*, in: Aleida Assmann u. Heidrun Friese, Hg., *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Frankfurt am Main 1998, 59.
- 40 Vgl. Kimminich, *Macht*, wie Anm. 38, X.
- 41 Ebd., XVI.
- 42 Donald E. Polkinghorne, *Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven*, in: Jürgen Straub, Hg., *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität 1*, Frankfurt am Main 1998, 12–45, hier 33.
- 43 Vgl. David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan, Hg., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London u. New York 2005, 232.
- 44 Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, New York u. Wien 2002, 99.
- 45 Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*. Bd. 1, München 1988, 87.
- 46 Vgl. Émile Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974, 289.
- 47 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, 6. Auflage, Frankfurt am Main 1992, 18.
- 48 Insgesamt werden vierzehn Texte von sechs Künstlerinnen aus Österreich und Deutschland untersucht, die zwischen 1998 und 2006 auf Platte veröffentlicht wurden; die Texte sind, wenn nicht anders angegeben, den jeweiligen CD-Booklets entnommen oder ansonsten dem Internet; die in den Texten oftmals der gesprochenen Sprache angenäherte Orthographie wurde der üblichen Orthographie nach dem Duden angepasst.

- 49 Rainer Werner Fassbinder, Anarchie in Bayern, in: ders., Sämtliche Stücke, Frankfurt am Main 1991, 291.
- 50 Judith Butler, Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998, 14.
- 51 Ricœur, Selbst, wie Anm. 29, 59.
- 52 Pyranja, Wenn du wüsstest, auf: Laut und Leise, Pyranja Records 2006, http://www.pyranja.net/lyrics_ll_wennduwuesstest.htm (24.4.2006).
- 53 Meli, Du und ich, auf: Skills en masse, Kopfnicker Records, 2001; in dem Lied »Du und ich« wechselt die Ich-Sprecherin dazwischen ab, die geliebte Person als Du anzusprechen oder als »er« über sie zu sprechen.
- 54 Nina, Son Tag, auf: Nikita, Motor/Universal, 2001.
- 55 Mieke Medusa, Ruhepuls, auf: FM4 Soundselection 12, Sony/BMG 2005, <http://www.miezedemusa.com/lyrics/ruhepuls.htm> (18.8.2005).
- 56 Pyranja, Zeilen für dich, auf: Frauen und Technik, Pyranja Records 2004, http://www.pyranja.net/lyrics_ft_zeilenfuerdich.htm (24.4.2006).
- 57 Cora E., Zeig es mir, auf: Corage 1998.
- 58 Luhmann, Liebe, wie Anm. 47, 208 (Hervorhebung dem Original entnommen).
- 59 Pyranja, Wenn du wüsstest, wie Anm. 52.
- 60 Luhmann, Liebe, wie Anm. 47, 181.
- 61 Pyranja, Erweiterte Suche, auf: Wurzeln und Flügel, Pyranja Records 2003.
- 62 Pyranja, Zeilen, wie Anm. 56.
- 63 Meli, Du, wie Anm. 53.
- 64 Nina, Quelle, auf: Nikita, Motor/Universal 2001.
- 65 Nina, Tag, wie Anm. 54.
- 66 Vgl. Ricœur, Selbst, wie Anm. 29, 176.
- 67 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 68 Nina, Tag, wie Anm. 54.
- 69 Luhmann, Liebe, wie Anm. 47, 172.
- 70 Nina, Tag, wie Anm. 45.
- 71 Nina, Quelle, wie Anm. 64.
- 72 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 73 Pyranja, Suche, wie Anm. 61.
- 74 Pyranja, Zeilen, wie Anm. 56.
- 75 Pyranja, Suche, wie Anm. 61.
- 76 Fassbinder, Anarchie, wie Anm. 49, 289.
- 77 Müller-Funk, Kultur, wie Anm. 44, 99.
- 78 Ebd., 99.
- 79 Cora E., Zeig es mir, wie Anm. 57.
- 80 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 81 Meli, Du, wie Anm. 53.
- 82 Pyranja, Zeilen, wie Anm. 56.
- 83 Simon Frith, Music for pleasure. Essays on the Sociology of Pop, Oxford 1988, 120.
- 84 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 85 Ricoeur, Selbst, wie Anm. 29, 146.
- 86 Nina, Tag, wie Anm. 54.
- 87 Pyranja, Zeilen, wie Anm. 56.
- 88 Cora E., Zeig es mir, wie Anm. 57.
- 89 Fassbinder, Anarchie, wie Anm. 49, 289.
- 90 Simon Frith, Zur Ästhetik der populären Musik, in: PopScriptum 1 (1992), 66.
- 91 Die einzige Ausnahme stellen die Lieder *True Romance* und *Nordcore* von Pyranja dar; der Text wird in beiden Fällen nur von Synthesizer-Beats begleitet. Wenn davon die Rede ist, dass die anderen Lieder von Instrumentalklänge begleitet werden, so kann es sich auch um elektronisch erzeugte Klänge handeln.
- 92 Christopher Laferl, »Record it, and let it be known«. Song Lyrics, Gender, and Ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960, Wien 2005, 56.

- 93 Vgl. dazu: Karin Hooper, Romantische Liebe. Die moderne Paarbeziehung im Spiegel eines historischen Liebesideals, unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Wien 1994, 20 ff. Hooper nennt als Assoziationen zu ›Romantik‹ und ›romantisch‹ von Interview-PartnerInnen Begriffe und Vorstellungen wie ›zusammen in den Sonnenuntergang gehen‹, das Treffen des Märchenprinzen auf weißem Pferd oder in rotem Ferrari, Entfliehen aus dem Alltagstrott, Zärtlichkeit, Gefühl, Spaziergang bei Mondschein u. v. a.
- 94 Beide Zitate: Barbara Langer, Weg und Irrweg einer Liebe: Die ›Romantische Liebe‹, unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien 1994, 23.
- 95 Ebd., 25.
- 96 Ebd., 43.
- 97 Pyranja, Suche, wie Anm. 61.
- 98 Pyranja, Zeilen, wie Anm. 56.
- 99 Meli, Du, wie Anm. 53.
- 100 Vgl. insbesondere die Zitate 79–82.
- 101 Müller-Funk, Faden, wie Anm. 30, 165.
- 102 Nina, Quelle, wie Anm. 64.
- 103 Nina, Bye, bye, baby, auf: Nikita, Motor/Universal 2001.
- 104 Pyranja, True romance feat. Schivv, auf: Laut und Leise, Pyranja Records 2006, http://www.pyranja.net/lyrics_ll_trueromance.htm (24.4.2006).
- 105 Fiva MC, Tauziehen, auf: Status Quo, Buback 2001.
- 106 Fiva MC, Alleine gehen, auf: Spiegelschrift, Buback 2002.
- 107 Cora E., Zeig es mir, wie Anm. 57.
- 108 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 109 Lothar Mikos, Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap, in: Udo Göttlich u. Rainer Winter, Hg., Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies, Köln 2000, 118.
- 110 Stephanie Grimm, Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap, Tübingen 1998, 24.
- 111 Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt am Main 1984, 13.
- 112 Fassbinder, Anarchie, wie Anm. 49, 291.
- 113 Butler, Körper, wie Anm. 14, 29.
- 114 Ebd., 318 f.
- 115 Vgl. Müller-Funk, Faden, wie Anm. 30, 171 ff.
- 116 Cora E., Zeig es mir, wie Anm. 57.
- 117 Nina, Tag, wie Anm. 54.
- 118 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 119 Meli, Du, wie Anm. 53.
- 120 Pyranja, Wenn du wüsstest, wie Anm. 52.
- 121 Nina, Quelle, wie Anm. 64.
- 122 Pyranja, Suche, wie Anm. 61.
- 123 Fiva MC, Alleine, wie Anm. 106.
- 124 Vgl. Langer, Weg, wie Anm. 94, 47.
- 125 Cora E., Zeig es mir, wie Anm. 57.
- 126 Meli, Du, wie Anm. 53.
- 127 Pyranja, Suche, wie Anm. 61.
- 128 Mieke Medusa, Ruhepuls, wie Anm. 55.
- 129 Luhmann, Liebe, wie Anm. 47, 33 f.
- 130 Fiva MC, Tauziehen, wie Anm. 105.
- 131 Es gibt nur zwei Stücke dieser Art. Da es sich bei beiden allerdings um sehr interessante Beispiele handelt, werden sie nun ausführlicher behandelt.
- 132 Pyranja, Nordcore, auf: Frauen und Technik, Pyranja Records 2004, http://pyranja.net/lyrics_ft_nordcore.htm (24.4.2006).
- 133 Ebd.
- 134 Xavier Naidoo, Ich kenne nichts (das so schön ist wie du), auf: RZA, The World According to RZA, Virgin 2003.

- 135 Pyranja, Nordcore, wie Anm. 132.
- 136 Ebd.
- 137 Gaby Allrath und Carola Surkamp, Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, in: Vera Nünning und Ansgar Nünning, Hg., Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart u. Weimar 2004, 151.
- 138 Fiva MC, Tief unten, auf: Zurück (in die Zukunft), Gema 2005.
- 139 Ebd.
- 140 Butler, Körper, wie Anm. 14, 312.
- 141 Fiva MC, Tief unten, wie Anm. 138.
- 142 Vgl. Potter, Spectacular Vernaculars, wie Anm. 25.
- 143 Vgl. Lawrence Grossberg, Zur Verortung der Populärkultur, in: Roger Bromley, Udo Göttlich u. Carsten Winter, Hg., Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, 215–236, hier 224, Lüneburg 1999.