

Special Issue 2 (2025) | Forschungsartikel

„Frauen“. Eine Didaktik populärkultureller Ästhetiken des Hyperfemininen mit Katja Krasavice, Shirin David und Nura

Hendrick Heimböckel (hendrick.heimboeckel@uni-osnabrueck.de) 

Abstract: In dem Beitrag wird anhand von drei Beispielen aus dem (Pop-)Rap vorgeschlagen, im Deutschunterricht den Schüler*innen nahe populärkulturelle Medienprodukte einzusetzen, um literar- und medienästhetisches Lernen mit einer Reflexion auf die kulturelle Gemachtheit von Geschlecht und Geschlechterstereotypen zu verbinden. Kunst und Kultur sind nicht natürlich. Sie bilden nicht ab, sondern sind gemacht, sie reproduzieren und (de-)konstruieren. Ein Verständnis dafür zu entwickeln, dass dementsprechend die Kategorie Geschlecht a) auch kulturell konstruiert ist, sie b) ebenso dekonstruiert und c) umkodiert werden kann, soll eine Möglichkeit dafür bieten, dass die Schüler*innen ein distanziertes Verhältnis zu den eigenen Geschlechterstereotypen entwickeln. Dieser Verbindung von ästhetischer und kultureller Gemachtheit widmet sich der Beitrag anhand der Literar- und Medienästhetik von Katja Krasavices „Frauen“, Shirin Davids „Lächel doch mal“ und Nuras „Eine gute Frau“.

Schlagworte: Ästhetik, Geschlechterkonstruktion, Medien, Populärkultur, Unterricht

Eingereicht: 02. Oktober 2024

Angenommen: 24. Februar 2025

Veröffentlicht: 19. Dezember 2025

DOI: <https://doi.org/10.17169/ogj.2025.326>

Dieser Beitrag ist Teil der Special Issue „Gender und sexuelle Diversität in der Literatur- und Mediendidaktik“, herausgegeben von Jennifer Witte und Franz Kröber, und wurde redaktionell betreut von Jennifer Witte, Franz Kröber und Marcel Wrzesinski.

„Frauen“. Eine Didaktik populärkultureller Ästhetiken des Hyperfemininen mit Katja Krasavice, Shirin David und Nura

Einleitung

Die Kulturindustrie hat mit der immensen Produktion von Tonträgern und Videoformaten sowie deren Verbreitung über den Verkauf, das Fernsehen, Plattformen der sozialen Medien, Konzerte und Festivals einen erheblichen Einfluss auf die Konstruktion des kulturell geformten Geschlechts in Hinblick auf dessen Reproduktion und (De-)Konstruktion (vgl. schon Frith/McRobbie 1978 zur Reproduktion von Rollenklischees im Rock, zit. nach Fürnkranz 2020, 98). Das gilt damit erst recht für Rap. Gerade in seinen Subgenres Gangsta- und Porno-Rap der 2000er und 2010er Jahre sind Genderperformances konstitutiv (vgl. zur Performance als ein zentrales Element im Hip-Hop zur Erzeugung von Authentizität Klein/Friedrich 2003, 186ff.; zu Rap und Genderperformance Süß 2021a, 450). Hypermaskulinität als eine Form übersteigerter Inszenierung klischeebesetzter männlicher Eigenschaften, wie sexuelle Potenz, körperliche Stärke, Risikobereitschaft und Gleichgültigkeit gegenüber den Meinungen anderer, ist ein wesentliches Merkmal der Inszenierungen hauptsächlich männlich gelesener Vertreter dieser Genres (vgl. Seeliger/Dietrich 2012, 23; Wolbring 2015, 391; zu den Anfängen des Hypermaskulinitätstopos im Rap der USA Süß 2021a, 204ff., 212ff.; zur Deutung des Topos im Kontext des Deutschrapp Süß 2021a, 232ff.). So wie Rap und seine Subgenres im Ausgang von der US-amerikanischen Populärkultur global verbreitet wurden, entwickelte sich von dieser beeinflusst seit den 2000er Jahren auch im deutschsprachigen Raum Rap als Medium weiblich gelesener Künstler*innen,¹ um Formen der Abwertung von Frauen sowohl innerhalb des Genres und der dazugehörigen Kultur als auch auf einer gesellschaftlich-strukturellen Ebene zu benennen, zu entlarven, umzukodieren und damit zu dekonstruieren (vgl. zur Geschichte weiblich gelesener Menschen im Deutschrapp Braune 2021, 67). Ein ästhetisches Mittel dafür ist der Topos der Hyperfemininität, der sich nicht allein als Analogie zur Hypermaskulinität in der überbetonten

1 In dem Beitrag werden die Attribute ‚weiblich gelesen‘ und ‚männlich gelesen‘ verwendet, um den Unterschied zwischen geschlechtlicher Fremd- und Selbstzuschreibung hervorzuheben.

Bestätigung von Geschlechternormen erschöpft (vgl. zu diesen zwei Aspekten ohne Verwendung des Terminus schon Klein/Friedrich 2003, 207f.).

Für einen Literatur- und Medienunterricht, zu dessen Gegenständen die Verbindung von Ästhetik und der Reflexion auf die Gemachtheit von Kultur und Identität gehört, werden hier exemplarisch drei erfolgreiche jüngere Lieder² des (Pop-)Rap aus dem Jahr 2023 analysiert und für Lerngelegenheiten profiliert: Katja Krasavices „Frauen“, Shirin Davids „Lächel doch mal“ und Nuras „Eine gute Frau“. Dabei folgt die Analyse der Lyrics und Videoclips einem mediensemiotischen Modell (vgl. Decker 2018), das Isotopien sowie deren Brüche fokussiert, die durch Stilmittel, Semantik und Visualität erzeugt werden. Diesen Ausführungen geht erstens eine Diskussion der thematisch einschlägigen didaktischen Forschung zum Verhältnis von Gender, Deutschunterricht und Popkultur voraus, um die Grundlagen der hier avisierten Didaktik zu umfassen. In dem folgenden Abschnitt werden Sprachästhetik und Genderperformance des Rap skizziert sowie der Hyperfeminitätstopos näher konturiert. Der Beitrag endet mit einer Entgegnung auf mögliche Einwände sowie einem exemplarischen Reihenverlauf.

Literatur- und mediendidaktische Diskussion

Schule ist einer der grundlegenden Sozialisationsräume, in dem Genderkonzepte implizit und explizit vermittelt werden und der schüler*innenseitige Vorstellungen von Geschlecht prägt. Das heißt auch, dass Schule nicht nur ein Ort der Reproduktion solcher Konzepte darstellt, sondern gerade gesellschaftliche und kulturelle Fächer gleichfalls Räume der Reflexion und Infragestellung historisch gewachsener Asymmetrien binärer Geschlechterstereotypen sein können (vgl. Tholen/Stachowiak 2012, 108f.; König 2020, 18; Schößler/Wille 2022, 186). Dafür bietet die Literatur- und Mediendidaktik drei Ansätze je unterschiedlicher Plausibilität.

Liesel Hermes plädiert dafür, einen genderbewussten Literaturunterricht „nicht als feministische[n] Literaturunterricht [zu] verstehen“ (Hermes 2019, 454). Solche genderbewussten Lernsituationen weisen jedoch mindestens feministische Tendenzen auf, wenn sie eine vermeintlich biologische und kulturell stabile Geschlechterordnung problematisieren (vgl. ebd., 454f.). Auch ist es widersprüchlich, einen genderkritischen Literatur- und Medienunterricht unter dem Schlagwort eines identitätsorientierten Unterrichts sensu Volker Frederking zu verorten (vgl. Brendel-Perpina 2020, 34). Ein solcher Fokus sensibilisiere unter anderem „für Fragen der Geschlechteridentität und Geschlechterdiffe-

2 Im Folgenden werden die englischsprachigen pop- und rapspezifischen Ausdrücken sowie die deutschsprachigen Ausdrücke aus pragmatischen Gründen identisch verwendet.

renz“ und biete „Identifikationsmöglichkeiten mit überzeugenden männlichen wie weiblichen Figuren“ an (Frederking 2013, 445f.). Dem Bezugskonzept liegt jedoch zum einen kein angemessenes Problembewusstsein für den Konstruktcharakter des kulturellen Geschlechts zugrunde, da dieser Ansatz konstruierte Geschlechterdifferenzen reproduziert und stabilisiert. Zum anderen ist das Konzept insofern inkonsistent, als Frederking Identität im Ausgang von Ernst Tugendhat als ein sich permanent aktualisierendes und konstruierendes Weltverhältnis beschreibt (vgl. Frederking 2013, 429f.). Die darauf aufbauende Didaktik ist hingegen statisch. Abseits davon werden Formen der Intergeschlechtlichkeit nicht berücksichtigt. Statt sich die philosophische sowie argumentative Kohärenzlast bei der Arbeit mit dem bildungstheoretisch plakativen wie problematischen Ausdruck ‚Identität‘ aufzubürden, genügte eine Reduktion des literaturdidaktischen Konzepts auf das Zusammenspiel von Schüler*innen- und Sachorientierung – wie es auch für die Identitätsorientierung bei Frederking als grundlegend ausgewiesen wird (vgl. Frederking 2013, 456). So intuitiv sinnvoll der Ausdruck ‚Identität‘ in kulturellen Bildungskontexten zu sein scheint, so problematisch ist er doch im Kontext seiner historischen Bedeutung als das Mit-sich-selbst-Gleiche, pluraler Demokratien, der Flüchtigkeit von Leben und Erleben sowie politischer Neubesetzungen, wie ‚Identitätspolitik‘ und ‚identitär‘.

Deshalb betont der hier entfaltete Ansatz im Anschluss an Stefan Krammer und Julia Malle eine Reflexion darauf, dass Identität als in sich geschlossene Vorstellung von dem, was ich bin und der andere ist, diskursiv erzeugt wird. Prozess und Ziel eines solchen Unterrichts wären Reflexionen auf diese Subjektivierungsmacht von Diskursen, um schließlich Andersartigkeit zu ermöglichen:

„Erst wenn Schüler_innen Klarheit darüber gewonnen haben, wie Geschlecht gemacht wird und welche gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dafür verantwortlich sind, kann der intentionale Prozess der Geschlechter-Inszenierung erfolgen, bei der herkömmliche Geschlechterrollen und -verhältnisse im Sinne eines Undoing Gender dekonstruiert werden.“ (Krammer/Malle 2021, 130)

Entsprechendes ließe sich auf die Thematisierung von Populärkultur im Unterricht übertragen. Voraussetzung für eine Inszenierung, Dekonstruktion und Umkodierung von Geschlechterrollen ist ein Bewusstsein für die Praxis, das *Doing* von Kultur sowie Identität und damit für die Ästhetik dieser Kultur.

Warum bietet sich gerade Rap im Kontext des Deutschunterrichts als popkulturelles Genre für eine Reflexion auf Formen kultureller Konstruktion an? Es erfüllt paradigmatisch eine Ziel-Mittel-Ambivalenz:³ Wie allein die im nächsten

3 Vgl. zur Ziel-Mittel-Ambivalenz Ziesenis 2001, 377, zit. nach Dawidowski 2001, 377; Fritzsche 1994, 98, zit. nach Dawidowski 2001, 184.

Abschnitt skizzierten Merkmale zeigen, ist Rap eine Form der Lyrik und damit selbst Vermittlungsziel.⁴ Ebenso ist Rap in der hier diskutierten Funktion sowohl ein lebensweltbezogenes als auch drastisches Beispiel der (De-)Konstruktion von Geschlecht und kann sich dadurch integrativ an ein kritisch-egalitäres Lernen koppeln (vgl. König 2020, 21).⁵ Vor diesem Hintergrund bilden Rap-Tracks, -Videos und -Diskurse nicht nur ein Sprungbrett für ‚echte‘ Literatur, Medienästhetik und die hypermediale Gegenwart.⁶

Dennoch ist der Einsatz populärkultureller Medien im Unterricht mit der Hoffnung verbunden, ein Interesse an Literatur- und Medienästhetik bei den Schüler*innen zu wecken (vgl. Bieker/Schindler 2023, 55; Schilcher/Scheubeck 2020, 189f.; Wrobel 2021, 4).⁷

Obwohl die Bildungsstandards für den mittleren Schulabschluss sowie für das Abitur vergleichsweise offen formuliert und die hier thematisierten Zusammenhänge curricular legitimiert sind, gibt es vergleichsweise wenig didaktische Arbeiten zu Rap. Dabei ist er das zweitgrößte Genre auf dem Musikmarkt (vgl. Deutsches Musikinformationszentrum 2023). Quantität ist zwar kein Qualitätsmerkmal, aber Schüler*innenorientierung und Reflexion des zeitgenössischen medialen Wirkungsspektrums sind Kriterien für die Auswahl von Unterrichtsgegenständen.

Angesichts dieser Diskussion ist der hier entwickelten Didaktik eine geschlechtertheoretische Lesart mit poststrukturalistischer Perspektive eingeschrieben (vgl. Süß 2021b, 13). Die Auswahl der Lieder und ihre Thematisierung in der Schule folgt daher auch einer Hip-Hop-feministischen Praxis (vgl. Süß 2021b, 14f.). Dieser Aspekt baut die Brücke zu einem genderkritischen Deutschunterricht. Der zielt wiederum auf die Reflexion, Problematisierung und Dekonstruktion solcher Stereotypen ab, um damit innerhalb eines literatur- und mediendidaktischen Ansatzes das Potential zu eröffnen, Persönlichkeit „jenseits von geschlechtsbezogenen Einschränkungen und Normierungen“ (Glockentröger 2017, 144, zit. nach Schößler/Wille 2022, 187) erfahrbar zu machen.

4 Vgl. zu Rap in lyrikdidaktischen Kontexten die Arbeiten von Wolbring 2019; Anders 2013: 30f., 108ff.; Schilcher/Scheubeck 2020; Wrobel 2021, darin Post und Winter.

5 Das hier vorgeschlagene Modell ließe sich in die Trias der Dramatisierung, Reflexion und Entdramatisierung einbetten (vgl. zur Dramatisierung Budde et al. 2008, 14, 274). Geschlechterdifferenzen werden betont, um sie als nicht notwendige, konstruierte Asymmetrien zu entlarven. Allerdings ist das Ziel, Gender als Analysekategorie in die Lehre einzuführen, um es „als Ordnungskriterium zu überwinden“, utopisch (Spieß 2008, 46, zit. n. König 2020, 19). Geschlechtlichkeit ist so wie andere Differenzkategorien zwischen Menschen ein Objekt diskursiver Macht und damit ein Medium, über das Asymmetrien hergestellt werden. Insofern kann die Überwindung von Geschlechtlichkeit als Ordnungskriterium eine regulative Idee sein, aber kein konkretes Ziel.

6 Vgl. kritisch in Hinblick auf einen Deutschunterricht, für den Populärkultur nur als Mittel fungiert: Wolbring 2019, 353; Schilcher/Scheubeck 2020, 185; Wrobel 2021, 11.

7 Empirische Evidenzen liegen dazu allerdings nicht vor.

Rap

2024 wurden 50 Jahre Hip-Hop und damit Rap als Teil der Hip-Hop-Kultur gefeiert. In verschiedensten schriftlichen, auditiven und audiovisuellen Formaten werden seine Geschichte, sein Aufstieg von einer diffamierten Subkultur rassistisch und klassistisch benachteiligter Gruppen in New York zu einem wesentlichen Bestandteil der globalen Populärkultur seit den 1980er Jahren dargestellt und erforscht.⁸ Die Anfänge des Rap in Deutschland liegen in den späten 1980er Jahren. Anfang der 1990er breitet er sich in deutschen Metropolen aus und ist seitdem Teil der Subkultur, der Popkultur, Ausdruck von Widerstand gegen den kapitalistischen Mainstream und aktuell auch sexueller sowie ethnischer Inklusion – zugleich ist er Teil des Mainstreams, nicht explizit politisch, hedonistisch und reproduziert klassistische, rassistische sowie geschlechter- und sexualitätsbezogene Ausschlussmechanismen. Diese Ambivalenz ist bis heute Teil des Genres (vgl. Dietrich/Seeliger 2022, 13; Breite 2023, 279; Hodaie et al., 2024, 9, 14f.). Während die deutschsprachigen Kultur- und Sozialwissenschaften Rap seit den 1990er Jahren beschreiben, analysieren und diskutieren (vgl. für die Anfänge Lamnek/Schwenk 1995; Rohrbach 1996; Karrer 1996; Dufresne 1997), machen ihn Didaktik und Pädagogik sowohl zum Vermittlungsgegenstand als auch zum sozialisatorischen Medium (vgl. zu den jüngeren Veröffentlichungen Gruber 2019; Viertel 2020; Eusterbock et al. 2024).

Reduziert zusammengefasst kennzeichnen Rap: Sprechgesang, rhetorische Mittel, Breakbeat und Performance (vgl. ausführlich zur Poetik des Deutschrap Wolbring 2015). Rhetorische Mittel werden vielfältig eingesetzt: von Anaphern, Assonanzen und Chiasmen über unterschiedliche Reimformen, bei denen Binnen- und Paarreime am häufigsten Verwendung finden, bis hin zu verschiedensten Formen bildlichen Sprechens (vgl. hierzu eine der jüngsten exemplarischen Analysen von Post 2024). Neben dem sozialkritischen Conscious-Rap, der sich, wie auch der Fun-Rap, schon in den 1990ern verbreitete, wurde in den frühen 2000er Jahren der Gangsta- und Battle-Rap massenwirksam (vgl. hierzu Dietrich/Seeliger 2012, 2017, 2022; Süß 2021a). Beide Subgenres zeichnen sich außerdem durch zwei Gestaltungsweisen aus, mit denen Inhalt und Form zusammenfallen: den Rappenden beziehungsweise die Rappende zu erhöhen (*boasting*) und andere Rapper*innen zu erniedrigen (*dissing*).

8 Vgl. zur Geschichte des Rap in den USA ausführlich Chang 2005; anhand von Alben Breitenwischer 2021; zur Adaption in Deutschland Elflein 1997; zur Entwicklung innerhalb der deutschen Szene Verlan/Loh 2015; zur Einführung Bundeszentrale für politische Bildung 2018; Hessischer Rundfunk 2021, Bayerischer Rundfunk 2023.

Die Ursprungserzählung dieser ästhetischen Verfahren geht bis auf die westafrikanische Sängertradition der Griots zurück (vgl. Toop 1994, 31f.). Im Gangsta-Rap sind die Topoi dieser Selbsterhöhung und Diffamierung *Hypermaskulinität, Gewalt und Kriminalität*. So wie für Rap generell eine Perspektive auf die Verschränkung verschiedener Formen der Marginalisierung notwendig ist (vgl. Süß 2021b, 16), scheint für den Gangsta-Rap „die Figur des *thugs* – eine kriminalitätsassoziierte afroamerikanische Sozialfigur am Nexus von *race, class* und *masculinity* – [...] im Zentrum globaler rap-männlicher Identitätsarbeit zu stehen“ (Süß 2021a, 452). In dem Gangsta- und Battle-Rap gipfelt das, was für das Genre allgemein gilt: Sie sind personell, ästhetisch und performativ männlich dominiert.

Seit den Anfängen gab es zwar auch Rapperinnen. Sie mussten jedoch ihre Rolle als Frau in einer männlich dominierten Szene gesondert zum Thema machen, standen nicht im Fokus des kommerziellen sowie medialen Interesses und konnten den szeneinternen Sexismus nur am Rande thematisieren (vgl. Süß 2021a, 335; Braune 2021, 73; vgl. exemplarische Tracks wie „...Und der MC ist weiblich“ (1998) von Cora E. und „Doppel-X-Chromosom“ (2001) von Nina). Das änderte sich in den 2010er Jahren grundlegend. So wie im US-amerikanischen Rap People of Color sich den Ausdruck „Nigga“ wiederaneigneten, sorgten etwa Lady Bitch Ray, SXTN und Schwesta Ewa im deutschsprachigen Raum dafür, dass Rapper*innen sich abwertende Ausdrücke wie „Hure“, „Schlampe“, „Bitch“ und „Fotze“ wieder aneigneten und ihre Sexualität selbstbewusst ausstellen konnten (vgl. Psutka/Grassel 2021, 104ff.). Die Bewertung dieser Praxis schwankt dabei zwischen einer „Befreiung“, die nur funktioniere, „solange sie sich dem männlich codierten Verhaltensmuster unterwirft“ (Bifulco/Reuter 2017, 82) sowie weiblicher Ermächtigung innerhalb des Rap und darüber hinaus (vgl. Süß 2021a, 460; Breite 2023, 288; Großmann/Seeliger 2013, letzter Absatz).

In diese Dichotomie fügen sich auch Rekonstruktionen von Hyperfeminität im Rap ein. Auf der einen Seite wird sie als überdeutliche Körperinszenierung weiblich gelesener Menschen beschrieben, die Geschlechternormen bestätigt (vgl. etwa Groß/Jäger 2021, 177). Auf der anderen Seite wird mit Hyperfeminität das Potential einer selbstbewussten Wiederaneignung und Umkodierung von Feminität verbunden (vgl. Wolbring 2015, 375). Im Gegensatz zum differenziert beschriebenen Topos der Hypermaskulinität (siehe oben) ist Hyperfeminität begrifflich jedoch kaum konturiert, wurde kaum diskutiert und selten so benannt. Im Anschluss an Wolbring (2015, 375) spreche ich bei dieser Wiederaneignung und Umkodierung von einem Hyperfeminitätstopos, der nicht auf Ursprünglichkeit und Essentialisierung setzt, sondern gerade die Veränderlichkeit dessen, was als weiblich und männlich verstanden werden kann, betont. Dement-

sprechend geht es bei den folgenden Analysen nicht nur darum, zu zeigen, dass die Lieder den Topos des Hyperfeminen erfüllen, sondern dessen ästhetisches Spektrum erweitern.

Analysen

2023 sind drei Lieder⁹ mit Sprechgesang veröffentlicht worden, die diesen Topos in unterschiedlicher Weise insofern realisieren, als sie Gender durch ästhetische Stilmittel sowohl in den Texten als auch in den dazugehörigen Videoclips re- und dekonstruieren: Krasavices „Frauen“, Davids „Lächel doch mal“ und Nuras „Eine gute Frau“. Die drei Aliasnamen stehen für die Personae der bürgerlichen Namen Katrin Vogelová, Barbara Shirin Davidavicius und Nura Habib Omer. Für eine weiterführende Auseinandersetzung, die den Umfang des Artikels überschreiten würde, ist eine intersektionale Verschränkung ihrer Lebensverhältnisse relevant.¹⁰

Katja Krasavices „Frauen“

„Frauen“ erschien auf dem Album „Ein Herz für Bitches“ und als Singleauskopplung bei einem sogenannten ‚Major Label‘ der Warner Music Group. Krasavice verfasste den Text dazu nicht eigenständig. Das Lied war eine Woche unter den Top Ten der deutschen Single Charts (GfK Entertainment 2023a) und hatte zum Zeitpunkt der Recherche 2,8 Millionen Aufrufe auf Youtube und 9,7 Millionen Aufrufe auf Spotify. „Frauen“ ist durch den gesungenen und über die Länge der Strophen hinausgehenden Refrain und die bunte Darstellung im Video das am deutlichsten als Pop-Rap-Hybrid einzuordnende Lied.

Es beginnt mit dem Refrain: „Frau'n müssen doch gar nichts / Frau'n mal'n sich die Welt, wie's ihn'n gefällt / Auch wenn alles am Arsch ist / Retten sie sich doch am Ende wieder selbst“. Der Name des Liedes ist inhaltliches Programm: Es geht um kulturelle Bilder von als weiblich-erwachsen gelesenen Menschen. Jedoch im Gegensatz zu Herbert Grönemeyers intermedialem Vorläufer „Männer“ von 1984 fragt Krasavice nicht danach, was einen Mann auszeichnet, strebt keinen Ausgleich zwischen machistischen und sentimentalischen Klischees an, sondern kehrt diffamierende Klischees in positiv besetzte Bilder um. Erst im weiteren Verlauf des Liedes ist der Refrain „Frau'n müssen doch gar nichts“ ironisch oder ambivalent lesbar.

9 Die hier zitierten Auszüge der Lyrics wurden von mir transkribiert. Vgl. für einen digitale Version der Lyrics die Einträge auf genius.com.

10 Vgl. zu den biographischen Aspekten die Quellen der Einträge auf [Wikipedia](https://en.wikipedia.org).

Die Struktur des Liedes ist fast symmetrisch: Refrain, Strophe, Vor-Refrain, Refrain, Strophe, Vor-Refrain, Refrain. Der vollständige Refrain umfasst zwölf Takte. Jede Strophe umfasst acht Takte mit Paarreimen. Stellenweise sind sie raptypisch unrein („sagen“ O „Tage“, „Brüste“ O „Küche“). Bis auf Zeile drei der ersten Strophe beginnen alle Verse mit „Frau’n“, „Frauen“ oder „Und“, was sie anaphorisch prägt. Teilweise sind die Verse antithetisch aufgebaut: „Frau’n sind bissig, aber haben nichts zu sagen.“

Der antithetische Aufbau spiegelt sich auch in den beiden Strophen: In der ersten Strophe werden in jedem Vers stellenweise abwertende und stellenweise patriarchale Klischees gegenüber weiblich-erwachsen gelesenen Menschen semantisiert: „Frau’n sind bissig, aber haben nichts zu sagen / Frauen sind zickig, denn sie haben ihre Tage“. Anstelle diffamierender Klischees bestehen die Zeilen in der zweiten Strophe aus neuen, idealisierenden und von patriarchalen Klischees emanzipierenden Bildern: „Frauen sind nicht fehlerfrei, doch hol’n allein die Knete rein / Und kriegen dabei Kinder, einfach nebenbei / Frauen zählen Geld und geben sich die Kante / Und ist sie keine Jungfrau mehr, macht sie das nicht zur Schlampe.“

Auch der Vor-Refrain und der Refrain spielen mit den Klischees sowie mit der Inversion: „Ja, ich weiß / Nicht denken ist so leicht [...] / Aber vielleicht (vielleicht) / Checkst du’s mit der Zeit [...].“ Das abwertende Klischee der irrationalen Frau wird hier auf einen angesprochenen Mann projiziert. Danach folgt der Refrain. Innerhalb der zweiten Strophe werden empowernde Bilder beschrieben, die im Gegensatz zum Postulat des Refrains auch Verantwortung implizieren. Weiblich gelesene Menschen sind diesen Bildern zufolge in ihrer Lebensgestaltung nicht frei. Die individualistische Deutung der Verse „Frau’n müssen doch gar nichts“ sowie „Frau’n mal’n sich die Welt wie’s ihnen gefällt“ wird im Zuge der aufwertenden Bilder der zweiten Strophe abgeschwächt. Sie sind nun ironisch lesbar. Der Abschluss des Refrains konterkariert jedoch die generalisierenden Frauenbilder beider Strophen: „Ich bin genau die Frau, die mir gefällt“. Mit dieser Wendung lehnt die Pop-Persona Verallgemeinerungen eines weiblichen Wesens und damit verbundener Normen ab. Diese Widersprüche machen den Refrain nicht nur als ironische Übertreibung, sondern auch als Ausdruck individualistischer Gleichgültigkeit lesbar: Frei nach Astrid Lindgrens „Pipi Langstrumpf“ wird „ich mal mir die Welt, wie sie mir gefällt“ auf das Selbstbild und die Lebensführung übertragen. Da Krasavices Lied jedoch als Ermächtigung konzipiert ist, schwächt der ironisierte Stereotyp der irrationalen Frau auch den Stereotyp der gleichgültigen Narzisstin ab, verstärkt aber damit genau die Aussage des Liedes: Die im spielerischen Ernst inszenierte Absage an die durch Stereotype

erzeugte Verschränkung von Sein und Sollen zugunsten dessen, was weiblich gelesene Menschen werden und tun können.

Dieses Spiel mit kollektiv-imaginerten Klischeebildern wird vom Video unterstützt: Es beginnt mit der beengenden Szene in dem Wohnzimmer einer Familie der 1950er Jahre. Der Mann in Faltenbundhose, Krawatte und Hemd sitzt mit seinen zwei Kindern vor dem Fernseher und lässt sich von seiner blonden, im Kleid eintretenden Frau ein Bier bringen. Allein das Schweigen des Vaters heißt dem zur Frage ansetzenden weiblich gelesenen Kind zu schweigen. Im Hintergrund ist eine Passage der Fernsehwerbung für *Frauengold* zu hören: „Bist du etwa nicht mehr so hübsch wie damals? Du solltest einmal etwas für dich tun.“¹¹ Mit dem Fokus auf den Fernseher werden der Titel des Liedes und der Titel der Pop-Persona vor einem Herz eingeblendet, woraufhin sie rauchend im roten, bauchfreien und die Brust betonenden Lackdress selbstbewusst in einem ausgeschnittenen Herzsymbol steht.

Während der ersten Strophe wird eine Szenerie aus der Casting-Show „Deutschland sucht den Superstar“ als „Deutschland sucht die Super Bitch“ stimmlos nachgestellt, zu der Krasavice *off-screen* rappt.¹² Der gespielte Dieter Bohlen sitzt neben Krasavice auf dem Jury-Stuhl und kritisiert eine Bewerberin. Dem widerspricht Krasavice, nimmt sich einen Hammer und schlägt demonstrativ im Stil von Nikel Pallat (1971) in der Sendung „Pop & Co“ auf den Tisch ein. Damit wiederholt sie eine Geste des Nonkonformismus und der Subversion, ohne sie dabei antikapitalistisch zu semantisieren: Im Refrain steht Krasavice vor einer Villa mit dem gefesselten und geknebelten Bohlen-Double und weiteren Accessoires ihres Reichtums – wie etwa zwei Dosen des als Lockenwickler umfunktionierten von ihr vertriebenen Softdrinks. In der zweiten Strophe traut sie als Priesterin zwei Frauen und deutet mit ihnen einen Zungenkuss an. Hier wird das im Rap dominante Klischeebild von der Frau als Heilige oder Hure aufgerufen: Krasavices Selbstinszenierung tendiert zu beidem, ohne ihnen gänzlich zu entsprechen. Danach wechselt die Szenerie wieder in die Kulisse des Refrains.

Das Video ist analog zum Text aufgebaut, wobei es zum einen weitere Deutungen eröffnet als auch die dominante Deutung des Textes unterstreicht: Das Verhältnis von Refrain, erster und zweiter Strophe entlarvt Klischees gegenüber Frauen, beziehungsweise werden sie performativ im Video zerschlagen. Die zweite Strophe benennt verschiedene Rollenmodelle von Frauen und der

11 *Frauengold* war ein als Tonikum beworbenes alkoholisches Getränk. In den Werbeclips wird eine Gereiztheit inszeniert, die frauentypisch sei, und mit dem beworbenen Stärkungsmittel gelindert werden könne.

12 Das Video und das Lied sind auch eine Antwort auf den Konflikt zwischen Katja Krasavice und Dieter Bohlen im Rahmen ihrer Teilnahme an der Jury von „Deutschland sucht den Superstar“. Der im Video reproduzierte und umkodierte Konflikt steht als Synekdoche für patriarchale Geschlechterverhältnisse.

Refrain sowie das Video unterstreichen schließlich am Beispiel von Krasavice die Bedeutungsoffenheit von dem, was sich als Frauen identifizierende weiblich gelesene Menschen sein können. Die biographisch flankierte Darstellung der Pop-Persona und der Text sind die Medien, anhand derer die genderbezogene Offenheit evoziert wird. Krasavice schließt mit Promiskuität und Sexyness an die Wiederaneignung des Ausdrucks „Bitch“ an, die in den deutschen Medien vor allem von Reyhan Şahin alias Lady Bitch Ray geprägt wurde. Problematisch daran ist hingegen die Reproduktion idealisierter Körperbilder.

Shirin Davids „Lächel doch mal“

„Lächel doch mal“ erschien als Single ohne Album auf Davids eigenem Label. Den Text schrieb Lars Daniel Hammerstein. Der Titel war eine Woche unter den zehn besten Chartplatzierungen (GfK Entertainment 2023b) und hatte zum Zeitpunkt der Recherche vier Millionen Aufrufe auf Youtube und 23 Millionen Aufrufe auf Spotify. Video und Text stehen hier nicht wie beim vorherigen Track nur in einer Analogie zueinander, sondern stärker noch in einem Verhältnis der Repräsentation. Sowohl im Text als auch im Video wird stereotyper männlicher Sexismus gegenüber Frauen durch Sexismus von Frauen gegenüber Männern ersetzt. Die Lyrics und das Video modellieren eine Welt, in der sexistisch-matriarchale Strukturen dominieren. Um nur ein Beispiel anzuführen: „Ich nehm' Ablehnung gar nicht wahr / Hat er nein gesagt? / Tja, auch ‚Nein‘ bedeutet manchmal ‚Ja.‘“

Der formale Aufbau hat die für Pop- und Rapsongs typische Struktur: *verse, hook, verse, hook*. Die Strophen bestehen aus zwölf Takten, wobei die erste mit einem Auftakt beginnt. Das Reimschema bildet in den Strophen der Paarreim mit fast durchgängigen Binnenreimen und vielen unreinen Reimen. In den Taktzwei bis fünf Rappt David knapp in die *lines* des nächsten Taktes. Damit werden die Inhalte der *verse* unterstrichen: die Rap-Persona ist „übergriffig touchy“, hat „Aggressionsprobleme“ und ist „eben so“. Auch in der *hook* spricht David über die einzelnen Takte hinaus: „Was regst / du dich auf? Komm mal wieder runter. Gehst du / wie 'ne Schlampe raus, musst du dich nicht wundern. Denn ich rufe: [...].“ Die Unregelmäßigkeit in der Strophe und in der *hook* wird parallel durch das in dem Track dargestellte übergriffige Verhalten unterstützt. Das anaphorisch und als Binnenreim verwendete „Ey“ in Kombination mit dem sechsmal in der *hook* wiederholten Titel „lächel doch mal“ rekurrieren auf das wesentliche Thema: Übergriffigkeit, sexuelle Belästigung und Dominanz. Die Dominanz des Rapinhalts über den Beat spiegelt dieses Verhältnis.

Der Videoclip ist länger als das Lied. Er beginnt mit einem Intro in einem New Yorker Straßenzug, in dem David und vier Tänzerinnen einen männlich ge-

lesenen Menschen verfolgen, ihn begrabschen und David vor ihm ihren Mantel öffnet. Ihre Frisur ist an die Pop-Rap-Ikone Missy Elliott angelehnt (vgl. zu dieser Ästhetik zwischen kultureller Aneignung und Zitat bei David: Nitzsche/Spilker 2021). Im Hintergrund ist der Titel des Liedes montiert. Während des daraufhin folgenden Beginns des gerappten Textes tanzen David und ihre vier Mittäterinnen in schwarzen Mänteln aggressiv und belästigen das Opfer daraufhin weiter. Der Refrain ist wiederum geprägt von dem Tanz in der eröffnenden Szene. Nach dem Ende des Refrains setzt in dem Videoclip eine Szene in einem Fitnessstudio ein, in der ein junger männlich gelesener Mann von einer Trainerin übergriffig berührt wird. Der Clip ist in der zweiten Strophe von weiteren Darstellungen sexualisierter Gewalt geprägt: eine Frau, die einem Mann vor einer Waschmaschine in die Knie zwingt, ein Mann, den David in einem Restaurant begrabscht, und drei Männer, die ein Schönheitswettbewerb objektifiziert. Die Tanzszene wird hier in das Fitnessstudio des ersten Refrains verlegt. Das Video endet mit der Unterdrückung eines männlich gelesenen Menschen vor der Waschmaschine und dem Kamerablick, der zwischen den Beinen eines Bodybuilders hervorlugt und die Augen der Jurorinnen fokussiert, die wiederum seinen Intimbereich begutachten.

Die Rhetorik des Tracks ist eine Travestie als Reaktion auf sowohl dominante sexuelle Diskriminierung von Frauen im Rap als auch auf die Legitimierung sexueller Diskriminierung durch Männer. Das Ganze ist als Rache fingiert: „Wurd'st du als Frau disrespected? Hörte man dir nie zu? / Jetzt hat dein Babyboy mit mir den selben Trouble, he too.“ Dass hiermit nicht die sexuelle Diskriminierung von Männern legitimiert oder gefordert, sondern dass sexuelle Übergriffigkeit von Männern als eine Form gewalttätiger Dominanz durch Objektifizierung gespiegelt wird, die der hierarchischen Strukturierung biologischer und kultureller Geschlechtsverhältnisse folgt, ist offensichtlich. Die Übertreibung fungiert als Mittel, um strukturelle Formen symbolischer Gewalt im Rap und faktische innergesellschaftliche Gewalt gegenüber weiblich gelesenen Menschen zu verdeutlichen.

Nuras „Eine gute Frau“

Der Track erschien auf dem Album „Periodt“ und als Single bei einem Universal Music untergeordnetem ‚Independent Label‘, wurde von Nura geschrieben und konnte sich nicht in den Charts platzieren. Das Video wurde auf Youtube 560.000 Mal aufgerufen und 3,67 Millionen Mal auf Spotify. Der Track funktioniert wie ein Spiegelbild zu den vorausgegangenen.

Im Text werden aus der Perspektive des lyrischen Ich in den Strophen Formen patriarchaler Herrschaft vor allem in Paarbeziehungen explizit gemacht,

die bis zur klaustrophobischen Verstörung reicht, ausgelöst durch die Formen expliziter Gewalt, sexueller Gewalt und Sexismen mit rassistischen Untertönen: „Privatsphäre oder Rechte hab' ich keine / Da-da-dafür krieg' ich seine Rechte, bis ich weine [...] / Du kannst nicht ma' auf die Straße, alles voller Asylanten“. Nur das Video zeigt eine Szene, die Hypermaskulinität umkehrt.

Der Aufbau des Rap entspricht auch hier dem Popsong: *hook, verse, hook, verse, hook* – wobei die zweite und dritte Wiederholung der *hook* den zweiten Teil der *hook* verdoppeln. Der Paarreim, drei Haufenreime und kaum Binnenreime prägen das klangliche Schema des Sprechgesangs. Die Ordnung des Textes widerspricht wiederum der Uneindeutigkeit der in ihm erzeugten Bilder auf der Schwelle von Verstörung und Ironie. Während der erste Teil der *hook* eine auktoriale Perspektive wiedergibt, gibt der zweite Teil die Perspektive der Rap-Persona wieder: „Eine gute Frau hört auf ihren Mann / [...] Ich bin eine gute Frau, ich hör' auf mein'n Mann.“ Hier wird ein Ableitungsverhältnis von gesellschaftlich verfestigten Frauenbildern zur individuellen Habitualisierung dieser Bilder erzeugt.

Das Video setzt in einem schmutzigen Zimmer mit einem biertrinkenden männlich gelesenen Menschen ein, der „Nura TV“ guckt. „Nura TV“ besteht aus der rappenden Nura und zwei verschiedenen Shows, zwischen denen der Clip wechselt. In einer simulierten Kochsendung schneidet Nura beiläufig Zucchini und Auberginen. In einer Verkaufssendung rappt sie in dem gleichen Raum und simuliert mit gleichgültig-ironisierenden Gesten den Verkauf von Sexspielzeug neben eingeblendeten Angeboten zu käuflichem Sex. Zu dieser Szene kommt im Verlauf des Videos eine Schauspielerin hinzu. Eine weitere Szene, die in derselben Wohnung des Intros stattzufinden scheint, bricht mit dem gerappten Dominanzverhältnis: Die beiden Protagonistinnen sitzen auf männlich gelesenen Menschen und essen von der Glasplatte, die ein auf dem Rücken liegender männlich gelesener Mensch hält. Zum Abschluss des Videos wird der Fernsehzuschauer wieder eingeblendet, der: „genau ja, Gleichberechtigung, ne“, sagt und weiterhin Bier trinkt und Chips isst.

Video und Text stehen in keinem analogen oder repräsentativen, sondern in einem komplementären Verhältnis zueinander: Sie unterstreichen wechselseitig die Uneigentlichkeit von Text und Bild. Der männlich gelesene Mensch aus dem Intro widerspricht durch die Form seiner Inszenierung die die *hook* prägende Phrase „weil er alles kann“. Die Küchenszenen bestätigen einerseits die Klischeebilder, sind gleichzeitig als Kastrationsszenen deutbar und entsprechen der uneigentlichen Rede des Textes. Die Verkaufsshow ist ebenfalls ambivalent: Nura und die Schauspielerin simulieren den Verkauf der Sexspielzeuge, scheinen sich aber auch darüber lustig zu machen. Letztlich verdeutlichen so-

wohl die textlichen Inhalte als auch das Video die Delegitimation patriarchaler Herrschaftsansprüche. Der fernsehguckende Biertrinker in der schmuddeligen Wohnung repräsentiert das Gegenteil von einem Mann, „der alles kann“, und die gewaltsamen Sprüche, aus denen die Strophen bestehen, sind schlicht Ausdruck von männlicher Brutalität in Paarbeziehungen.

Auch in diesem Lied wird uneigentliches Sprechen genutzt, um gewalttätige Formen patriarchaler Dominanz über Frauen darzustellen. Im Gegensatz zum *boasting* und *dissing* im Gangsta- und Battle-Rap, die brutale Gewaltphantasien als Teil des künstlerischen Imaginationsraums hervorheben, sind Gewalt gegen Frauen und die Einschränkung ihrer Rechte eine historische und gegenwärtige Realität. Dennoch wird auch hier das Muster der Übertreibung durch die Verallgemeinerung ‚Frauen werden unterdrückt und müssen geführt werden‘, ‚Männer sind die Unterdrücker und die Führenden‘ sowie die Reduktion des Inhalts auf dieses letztlich faschistoide Verhältnis bedient. Genauso wie in Davids Track kommt hier eine Hyperbolik durch die Häufung und Explikation der Gewaltdarstellung zum Ausdruck. Die Drastik der Darstellung dekonstruiert die Legitimation patriarchaler Frauenbilder.

Zusammenfassung

Das Video und der Text von „Frauen“ stehen analog zueinander. Im Fall von „Lächel doch mal“ repräsentieren sie sich wechselseitig. Bei Nura sind sie komplementär. Die wesentliche Gemeinsamkeit der Lieder besteht in der Darstellung von Geschlechterstereotypen. Die Ästhetik der Texte verdeutlicht wiederum erstens den Konstruktcharakter dieser Stereotype anhand der Hyperbolik und des uneigentlichen Sprechens: „Frau‘n müssen doch gar nichts / Frau‘n mal‘n sich die Welt, wie‘s ihn‘n gefällt“ (Krasavice), „Doch ich nehm‘ ihn nur ernst, ist er fuckable“ (David), „Eine gute Frau hört auf ihren Mann / Sie kann so viel lern‘n, weil er alles kann“ (Nura). Zweitens verdeutlicht diese Hyperbolik im Fall von Nuras und Davids Text, dass diese Geschlechterstereotype einer Logik der Gewalt folgen. Drittens zeigen das uneigentliche Sprechen in Krasavices und Davids Text, dass diese Stereotype aufgrund ihres Konstruktcharakters nicht notwendig sind. Viertens imaginieren alle drei Videoclips sowie die Lyrics von „Frauen“ und „Lächel doch mal“ eine andere Geschlechterordnung, in denen Männer von Frauen dominiert werden. Damit liegt den Liedern und Videos eine performative Ästhetik der Inversion zugrunde. Die Umkehrung der Geschlechterstereotype und der Gewaltverhältnisse ist das den drei Liedern immanente Merkmal eines Hyperfeminitätstopos. Hyperfeminität wird bei Krasavice darüber hinaus durch künstlich übersteigerte Sexyness inszeniert und bei David mit der Travestie des Hypermaskulinen. Nura hingegen

erzeugt Hyperfeminität durch die hyperbolische Darstellung patriarchaler Verhältnisse im Modus des uneigentlichen Sprechens und Zeigens. Sowohl die Travestie als auch die Intros der anderen beiden Videos vor einem Fernseher markieren den massenmedial-performativen Charakter des Topos und unterwandern den Anspruch auf Natürlichkeit.

Einwände, Vermittlungsziele und ein exemplarischer Reihenverlauf

Bevor ich didaktische Schlüsse ziehe und einen Reihenverlauf vorschlage, möchte ich noch zwei pädagogischen Einwänden begegnen: Sind die Tracks durch die Explikation sexualisierter Gewalt gegen Männer und Frauen, das verballhornende Spiel mit Sexspielzeugen und die Inszenierung von Sexyness für den Unterricht geeignet? Das steht für eine Gesellschaft, in der Gewalt, Kriege und Konflikte an der medialen und schulischen Tagesordnung stehen, außer Frage. Die historischen, sozialen und künstlerischen Fächer verfehlten ein schüler*innenorientiertes Lernen, wenn sie nicht dazu in der Lage sind, das Eigenste und Unmittelbarste zu thematisieren: strukturelle alltägliche Gewalt, ihre Geschichte, der Konstruktcharakter von Identitäten und damit Geschlecht sowie Sexualität. Eine Triggerwarnung ist dennoch angebracht.

Es halten mit diesen Liedern außerdem Produkte der auf Gewinnmaximierung und Effekthascherei ausgerichteten Kulturindustrie anhand von sozialen Medien Einzug in die Schule. Popkulturelle Künstler*innen sind Marken und Agent*innen ihrer selbst, die durch die Thematisierung im Unterricht potentiell beworben werden (Breite stellt die gleiche Frage mit Bezug auf feministische Rap-Tracks 2023, 277). Doch anstatt sie aus den Fächern fernzuhalten, sind sie als Gelegenheit zu begreifen, von der popkulturellen Ästhetik über deren Wirkung in kulturindustrielle Strategien der Vermarktung einzusteigen, wie sie erstmalig in der Literatur- und Mediendidaktik des Bremer Kollektivs als Unterrichtsthema konzipiert wurden (vgl. etwa Lecke 1974).

Mit den hier vorgeschlagenen Liedern erfüllt eine Ästhetik der Hyperfeminität paradigmatisch die Ziel-Mittel-Ambivalenz des literatur- und medienästhetischen Lernens als kritisch-egalitäres Lernen: Die Reflexion auf die kulturelle Gemachtigkeit, Problematik und Veränderlichkeit von Geschlechterstereotypen koppelt sich an die Rekonstruktion der textlichen und audiovisuellen Ästhetik. Im Anschluss an die vorausgegangene Diskussion ergeben sich für populärkulturelle Genderperformances in Unterrichtskontexten folgende Vermittlungsziele:

- [1] zunächst die Lieder als in kulturindustriellen Produktionskontexten Gemachte mit spezifischen Ästhetiken sowie Wirkungen zu verstehen,
- [2] einen Diskurs über das (de-)konstruktive Machen dieser Lieder und der Populärkultur zu initiieren,
- [3] über die Gemachtheit der Geschlechterstereotype sowie damit einhergehender Formen struktureller Hierarchisierung und Gewalt nachzudenken,
- [4] um solche Stereotype zu erkennen und an deren Umkodierung mitzuwirken.

Für die Gestaltung von Lerngelegenheiten zu Hyperfeminität am Beispiel der Lieder hat das Fach Deutsch neben den bekannten lyrikdidaktischen Fokussen ein breites Methodenspektrum zur Hand. Analytische Phasenmodelle und diskursive Verfahren bieten sich genauso an wie handlungs- und produktionsorientierte Verfahren. Das folgende Schema ist eines von vielen möglichen, die je nach Klasse und Lernstand veränderbar sind. Die Zusammenfassung der Analysen kann als didaktisch reduzierter Erwartungshorizont auf die schüler*innenseitige Auseinandersetzung übertragen werden.

Tabelle 1: Reihenverlauf

Thema	Inhalt
0. Hinführung	je nach Lerngruppe und Stand der Auseinandersetzung mit Klischees, Geschlechterklischees und Populärkultur: ein Brainstorming zu Geschlechterklischees in Medien, Musik und Filmen
1. Erste Eindrücke zu den Tracks formulieren und sammeln	i) Lerngruppe in Stammgruppen aufteilen ii) pro Gruppe ein Video anschauen und innerhalb der Gruppen über Inhalt sowie Darstellung sprechen iii) Gruppenpuzzle zu den Inhalten der Videos iv) erste Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Meinungen zu den Videos im Plenum sammeln

	Thema	Inhalt
2.	Mediennahe Auseinandersetzung mit den Texten und Videos	<ul style="list-style-type: none"> i) Sammlung von Aspekten der Texte und Videos, die Klischees darstellen und problematisieren ii) Analyse der Videos und der Texte in den Stammgruppen in Hinblick darauf, was und wie die Texte sowie Videos Klischees darstellen und problematisieren (Aufbau, Inhalt, Stilmittel, Text-Video-Vergleich) iii) Gruppenpuzzle zu den Analysen in Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie Vergleich mit den Ergebnissen von 1. iv) Ergebnisse im Plenum sammeln
3.	Diskussion und Übertragung auf die Lebenswelt	<ul style="list-style-type: none"> i) Diskussion in Kleingruppen darüber, inwiefern die Klischees dargestellt und problematisiert werden auf Grundlage von 2. sowie Beschreibung der Wirkungsästhetik ii) Überführung der Diskussion in das Plenum, Bewertung der Lieder und Hinführung zur Frage: „Inwiefern verändern die Lieder eure Vorstellung von dem, was Geschlechter sind und sein können?“
4.	Vertiefte Auseinandersetzung anhand einer Lerntheke	<p>Angebote der Lerntheke in Einzel- oder Gruppenarbeit:</p> <ul style="list-style-type: none"> i) einen Rap mit Gendertopoi nach den Strophenschemata und mit einem Beat schreiben, ii) sich über die Biographien der Künstler*innen im Kontext der Lieder/Videos informieren, iii) sich mit Kommentaren und Reaktionsvideos zu „Lächel doch mal“ oder „Frauen“ auseinandersetzen und sein eigenes Urteil auf dieser Grundlage reflektieren, iv) sich mit (De-)Konstruktionen von Männlichkeit im Rap auseinandersetzen, v) Beispiele in anderen Medienprodukten finden und beschreiben, die Geschlechter und Geschlechterverhältnisse (de-)konstruieren. <p>Die Ergebnisse können präsentiert oder von der Lehrperson gesammelt werden.</p>

Materialien

Video zu Katja Krasavice: Frauen. <https://youtu.be/l22xYynMwP0?si=1BCHU-aFFvPZhFM4u>

Video zu Nura: Eine Gute Frau. <https://youtu.be/Cr9w4voNZZs?si=GfrFK6D7scu-U6JhE>

Video zu Shirin David: Lächel doch mal. https://youtu.be/dpmTahR2YWo?si=G5IY-sYdQX_pnW2Lb

Texte der Lieder auf: <https://genius.com/>

Weitere Informationen zu den Liedern auf: <https://www.discogs.com/>
Beats unter https://freemusicarchive.org/genre/Hip-Hop_Beats

Einträge zu den Biographien und Links zu den Quellen auf: <https://www.wikipedia.de/>

PULS Musikanalysen des BR zu „Frauen“: <https://br.de/s/6EpvTdd>, zu „Lächel doch mal“: <https://br.de/s/6FVioRK>

Exemplarische Raptracks zur (De-)Konstruktion von Männlichkeit: Audio88 und Yassin: WUP. <https://youtu.be/LgD1xq8wcHY?si=-Wg2OjOUdyHbbWVl>; Pedaz feat. [...]: Wie ein Mann. Remix. https://youtu.be/lWYDtLDkD6U?si=cqrzY-4nym_5xu2G5

Data Availability Statement

Das Forschungsmaterial, das im Rahmen dieser Studie analysiert wurde, ist unter Materialien angegeben.

Literatur

Anders, Petra (2013): Lyrische Texte im Deutschunterricht. Grundlagen, Methoden, multimediale Praxisvorschläge. Seelze: Klett/Kallmeyer.

Bieker, Nadine/Schindler, Kirsten (2023): Deutschdidaktik und Geschlecht. Konzepte und Materialien für den Unterricht. Bielefeld: UTB. doi: [10.36198/9783838560205](https://doi.org/10.36198/9783838560205)

Bifulco, Tina/Reuter, Julia (2017): Schwesta Ewa. Eine Straßen-Rapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit und gegen soziale Diskriminierung? In: Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript, 62–87. doi: [10.1515/9783839437506-003](https://doi.org/10.1515/9783839437506-003)

- Bayerischer Rundfunk (2023): 50 Jahre HipHop: Eine Jugendkultur wird zum Mainstream. <https://www.ardkultur.de/musik/hiphop/50-jahre-hiphop-beats-mit-songs-in-die-geschichte-jungendkultur-blockparty-breakdance-graffiti-br-100> (28.08.2024).
- Braune, Penelope (2021): Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap. Vom Underground zur Modus Mio-Playlist. In: Süß, Heidi (Hg.): Rap and Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikultur. Weinheim: Beltz Juventa, 67–87.
- Breite, Emmanuel (2023): Hip-Hop-Feminismus. Feministische Perspektiven auf die strukturellen Zusammenhänge von Kapitalismus, Rassismus und Sexismus im Gangsta Rap. In: Leuker-Pelties, Maria/Abrego, Verónica/Henke, Ina/Kißling, Magdalena/Lammer, Christina (Hg.): Intersektionalität und erzählte Welten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 277–309. doi: [10.21248/gups.73831](https://doi.org/10.21248/gups.73831)
- Breitenwischer, Dustin (2021): Die Geschichte des Hip-Hop. 111 Alben. Ditzingen: Reclam.
- Brendel-Perpina, Ina (2020): Fachdidaktischer Rahmen: Literatur- und Medienrezeption als genderkodierte Praxis. In: Brendel-Perpina, Ina/König, Nicola (Hg.): Literaturunterricht gendersensibel planen. Grundlagen – Methoden – Unterrichtsvorschläge. Stuttgart: Fillibach bei Klett, 29–38.
- Bundezentrale für politische Bildung (2018): Aus Politik und Zeitgeschehen. Rap. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/265111/rap/> (28.08.2024)
- Chang, Jeff (2005): Can't stop, won't stop. A history of the hip-hop generation. New York, NY: St- Martin's Press.
- Cora E. (1998): ...Und der MC ist weiblich. Auf: dies.: ...Und der MC ist weiblich. MZEE Records.
- Dawidowski, Christian (2016): Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. Unter Mitarbeit v. Angelika Stolle, Anna R. Hoffmann, Matthias Jakubanis u. Nadine J. Schmidt. Paderborn: Schöningh. doi: [10.36198/9783838544199](https://doi.org/10.36198/9783838544199)
- Decker, Jan-Oliver (2018): Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik. In: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hg.): Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Stuttgart: J. B. Metzler, 79–96. doi: [10.1007/978-3-476-04551-5_6](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04551-5_6)

Deutsches Musikinformationszentrum (2023): Statistik. Anteile der Repertoire-segmente am Gesamtumsatz physischer Tonträger und digitaler Musikprodukte. <https://miz.org/de/statistiken/anteile-der-repertoiresegmente-am-gesamtumsatz-physischer-tontraeger-und-digitaler-musikprodukte> (28.08.2024)

Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2022): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld: transcript, 9–30. doi: [10.1515/9783839460559-001](https://doi.org/10.1515/9783839460559-001)

Dufresne, David (Hg.) (1997): Rap Revolution. Geschichte – Gruppen – Bewegung. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Elflein, Dietmar (1997): Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop. Einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD. In: Kreutziger-Herr, Annette/Strack, Manfred (Hg.): Aus der neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts. Hamburg: LIT, 283–296.

Eusterbock, Linus/Kattenbeck, Chris/Kautny, Oliver (Hg.) (2024): It's How You Flip It. Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education. Bielefeld: transcript. doi: [10.1515/9783839466674](https://doi.org/10.1515/9783839466674)

Frederking, Volker (2013): Identitätsorientierter Literaturunterricht. In: Frederking, Volker/Krommer, Axel/Meier, Christel (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. 2. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

Frith, Simon/McRobbie, Angela (1990): Rock and Sexuality. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (Hg.): On Record. Rock, Pop & the Written Word. London: Routledge, 371–389.

Fritzsche, Joachim (1994): Zur Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts. Bd. 3. Umgang mit Literatur. Stuttgart: Klett.

Fürnkranz, Magdalena (2019): Klitclique und „Der Feminist F€m1n1\$t“. Konzeptuelle Desorientierung als Empowerment. In: Appen, Ralf von/Dunkel, Mario (Hg.): (Dis-)Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik. Bielefeld: transcript, 79–104. doi: [10.1515/9783839450581-005](https://doi.org/10.1515/9783839450581-005)

GfK Entertainment (2023a): Deutsche Singlecharts. Katja Krasavice. Frauen. <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-2370760> (16.01.2025).

GfK Entertainment (2023b): Deutsche Singlecharts. Shirin David. Lächel doch mal. <https://www.offiziellecharts.de/charts/titel-details-2374121> (16.01.2025)

Glockentöger, Ilke (2017): Gender-Mainstreaming-Konzepte in der Schule als Paradox. In: dies./Adelt, Eva (Hg.): Gendersensible Bildung und Erziehung in der Schule. Münster, New York: Waxmann, 139–149.

- Goßmann, Malte/Seeliger, Martin (2013): „Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!“. Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap. In: Pop-Zeitschrift. <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/> (28.08.2024).
- Groß, Anna/Jäger, Marie (2021): „Das Leben ist ne 'Bitch, ich pack die Schlampe an der Gurgel!“ Rap, Geschlecht und Empowerment in der Jugendarbeit. In: Süß, Heidi (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa, 176–198.
- Gruber, Johannes (2019): Rund um Rap. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. Berlin: Cornelsen.
- Hermes, Liesel (2019): Literaturdidaktik und Gender Studies. In: Lütge, Christiane (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literaturdidaktik. Berlin, Boston: De Gruyter, 454–470. doi: [10.1515/9783110410709-023](https://doi.org/10.1515/9783110410709-023)
- Hodaie, Nazli et al. (2024): Einleitung. In: Hodaie, Nazli et al. (Hg.): (Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche. Weinheim: Beltz Juventa, 7–22.
- Hessischer Rundfunk (2021): Dichtung und Wahrheit – Wie Hip-Hop nach Deutschland kam. <https://www.ardkultur.de/musik/hiphop/doku-serie-dichtung-und-wahrheit-hiphop-rap-geschichte-100> (28.08.2024).
- Karrer, Wolfgang/Heil, Andrea (Hg.) (1996): Rap. Hamburg: Argument.
- Katja Krasavice (2023): Frauen. Auf: dies.: Ein Herz für Bitches. Warner Music.
- Katja Krasavice: Frauen (Official Video). <https://youtu.be/l22xYynMwP0?si=1BCHU-aFFvPZhFM4u> (28.08.2024)
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2011): Is this real? Die Kultur des HipHop. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- König, Nicola (2020): Demokratisierung, Differenzierung und Entdramatisierung als Grundgedanken der gendersensiblen Didaktik. In: Brendel-Perpina, Ina/ König, Nicola (Hg.): Literaturunterricht gendersensibel planen. Grundlagen – Methoden – Unterrichtsvorschläge. Stuttgart: Fillibach bei Klett, 13–23.
- Krammer, Stefan/Malle, Julia (2021): Geschlechter-Inszenierungen. Perspektiven einer performativen Literaturdidaktik. In: Abraham, Ulf/Brendel-Perpina, Ina (Hg.): Kulturen des Inszenierens in Deutschdidaktik und Deutschunterricht. Stuttgart: Fillibach bei Klett, 117–133.
- Lamnek, Siegfried/Schwenk, Otto G. (1995): Die Marienplatz-Rapper. Soziologie einer Großstadt-Gang. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft.

- Lecke, Bodo (1974): Massenmedien. In: Bremer Kollektiv (Hg.): *Grundriß einer Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts in der Sekundarstufe I und II*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Nina (2001): Doppel X Chromosom. Auf: dies: Nikita. Motor Music.
- Nitzsche, Sina A./Spilker, Laura I. K. (2021): „Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich“. Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram. In: Süß, Heidi (Hg.): *Rap and Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Nura (2023): Eine gute Frau. Auf: dies.: Periodt. Vertigo.
- Nura: Eine Gute Frau (Official Video). <https://youtu.be/Cr9w4voNZZs?si=GfrFK6D7scuU6JhE> (28.08.2024).
- Post, Söhnke (2024): „Wir formen die Sprache/wir formen die Werte“. Feministischer Rap und seine rhetorisch-stilistischen (Re-)Aktionsmuster auf Repräsentationen von Gewalt in der männlich-hegemonial geprägten Hip-Hop-Kultur. Eine exemplarische Analyse des Raptextes „bitches butches dykes & divas“ von Sookee. In: Hodaie, Nazli et al. (Hg.): (Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche. Weinheim: Beltz Juventa, 131–145.
- Post, Söhnke (2021): „Jetzt sind wir ein Liebespaar“. Raptexte und Lyrikunterricht zusammendenken. In: Praxis Deutsch (286), 44 –49.
- Psutka, Christine/Grassel, Marco (2021): Sprachliche Praktiken der Selbstermächtigung im deutschsprachigen Rap. In: Süß, Heidi (Hg.): *Rap and Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Schilcher, Anita/Scheubeck, Teresa (2020): OMG! Musikvideos im Deutschunterricht. Anbiederung oder herausfordernde Lehraufgabe. In: Grimm, Lea/Rossebrock, Cornelia (Hg.): *Varianten der Populärkultur für Kinder und Jugendliche. Didaktische und ästhetische Perspektiven*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 185–209.
- Schößler, Franziska/Wille, Lisa (2022): *Einführung in die Gender Studies*. Unter Mitarbeit v. Lucas Alt und Sarah Thiery. 2. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter. doi: [10.1515/9783110656541](https://doi.org/10.1515/9783110656541)
- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (Hg.) (2017): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. doi: [10.1515/9783839437506](https://doi.org/10.1515/9783839437506)

- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (2012): G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript, 21–40. doi: [10.1515/transcript.9783839419908.21](https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419908.21)
- Shirin David (2023): Lächel doch mal. Auf: dies.: Bitches brauchen Rap. Juicy Money Records.
- Shirin David: Lächel doch mal [Official Video]. In: Youtube: Shirin David. https://youtu.be/dpmTahR2YWo?si=G5IYsYdQX_pnW2Lb (28.08.2024)
- Süß, Heidi (2021a): Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Süß, Heidi (2021b): Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint. Rap & Geschlecht. Eine Einleitung. In: Süß, Heidi (Hg.): Rap and Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikultur. Weinheim: Beltz Juventa, 7–24.
- Tholen, Toni/Stachowiak, Kerstin (2012): Didaktik des Deutschunterrichts. Literaturdidaktik und Geschlechterforschung. In: Kampshoff, Marita/Wiepcke, Claudia (Hg.): Handbuch Geschlechterforschung und Fachdidaktik. Wiesbaden: Springer VS, 99–112. doi: [10.1007/978-3-531-18984-0_8](https://doi.org/10.1007/978-3-531-18984-0_8)
- Toop, David (1994): Rap Attack 2. African Rap To Global Hip Hop. London: Pluto.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal.
- Viertel, Christiane (2020): Battle-Rap, Beatboxing und Breaking. Hip-Hop in schulischen und außerschulischen musikpädagogischen Kontexten. Eine quantitative Untersuchung mit Schüler*innen und Lehrenden in der Sekundarstufe I. Münster, New York: Waxmann.
- Winter, Christian (2021): BundesRAPublik. Eine Deutschlandreise im Spiegel des Sprechgesangs. In: Praxis Deutsch (286), 28–33.
- Wolbring, Fabian (2019): Goe-T und Chiller? Über Sinn und Unsinn von Rap-Adaptionen klassischer Gedichte im Deutschunterricht. In: Wojcik, Paula et al. (Hg.): Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell. Berlin, Boston: De Gruyter, 339–354. doi: [10.1515/9783110615760-021](https://doi.org/10.1515/9783110615760-021)
- Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V & R unipress. doi: [10.14220/9783737004220](https://doi.org/10.14220/9783737004220)
- Wrobel, Dieter (2021): Lyrik und Lyrics. In: Praxis Deutsch (286), 4–12.
- Ziesenis, Werner (2001): Medientheorie, Mediendidaktik und Deutschunterricht. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. Bd. 1: Grundlagen, Sprachdidaktik, Mediendidaktik. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehrn, 361–398.