

# PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom  
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)  
der Humboldt-Universität zu Berlin

## Machtverhältnisse, Genderasymmetrien und Körperkonfigurationen in Reggaeton

*José Gálvez*

„Mulier, id est, caro“<sup>[1]</sup>  
-Martin Luther

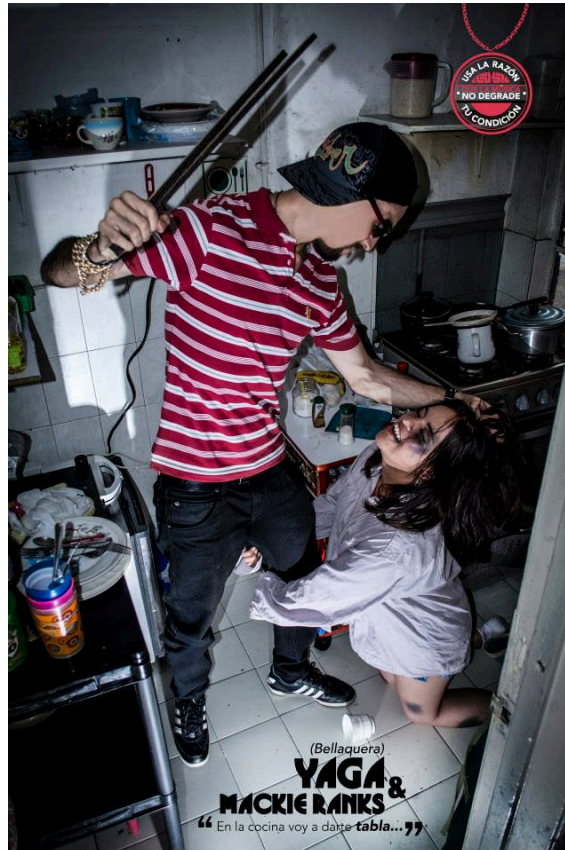
### Zur Aktualität des Reggaeton

Kaum ein anderes Phänomen hat sich einer so immensen Beliebtheit erfreut und zugleich eine so erbitterte Diskussion in Lateinamerika ausgelöst wie Reggaeton. Seit mehr als zehn Jahren ist Reggaeton ein nicht nur im spanischsprachigen Raum sehr verbreitetes und erfolgreiches Musikgenre, dessen Wurzeln im Reggae, Dancehall und Hip-Hop liegen.<sup>[2]</sup> Im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Genres populärer Musik weist Reggaeton oft explizite sexuelle Inhalte im Songtext auf, in denen, die Frau zum Begehrenobjekt oder zur unterwürfigen (Sex-)Dienerin degradiert wird. Insbesondere in den letzten Jahren wurde Reggaeton vorgeworfen, zur Reproduktion von patriarchalischen Ideologien in einer Region beizutragen, in der Gewalt gegen Frauen nach wie vor ein gravierendes Gesellschaftsproblem ist. So hat Reggaeton für kulturpolitische Diskussionen, pädagogische Überforderung und religiöse Empörung in etlichen lateinamerikanischen Ländern gesorgt.<sup>[3]</sup>

Die Online-Kampagne *Usa la razón, que la música no degrade tu condición* (Sei vernünftig – lasse dich nicht durch Musik erniedrigen) plädiert beispielsweise für das Verbot von sexistischen Reggaeton-Songs und versucht Menschen für explizit sexistische, erniedrigende und latent gewalttätige Inhalte zu sensibilisieren. Die Kampagne wurde 2014 von kolumbianischen StudentInnen entworfen und hat eine große mediale Aufmerksamkeit

*José Gálvez, Machtverhältnisse, Genderasymmetrien und Körperkonfigurationen in Reggaeton*

bekommen. Textzeilen aus Reggaeton-Songs werden in der Kampagne als Bild inszeniert und die entsprechenden Textstellen als Zitate ins Bild gesetzt, wie etwa die Zeile „En la cocina te voy a dar tabla“ („In der Küche verpasse ich dir ein Brett“) aus dem Song *La Bellaquera*<sup>4</sup> von Yaga & Mackie Ranks:



© John Melo, Alejandra Hernandez, Lineyl Ibañez

Viele Song-Texte in Reggaeton behandeln sehr oft Topoi wie Tanz, Affären, Exotik, Begehren, Gangstertum, Sex und Gewalt, welche wiederum in den Musikvideos erkennbar sind. Zudem spiegeln sie sich in dem für Reggaeton spezifischen Tanzstil Perreo (von „Perro“ Spanisch für Hund). Perreo wird in der Regel als Paartanz mit engem Körperkontakt praktiziert, wobei es Varianten wie das „Sandwich“ gibt, bei der zwei Männer eine Frau von vorne und hinten antanzen. In der Regel tanzt eine Frau mit einem Mann zusammen, seltener aber zwei oder mehr Frauen miteinander. Das auffälligste Merkmal des Perreo ist die Nachstellung von Sexstellungen, bei der der Mann meistens hinter der Frau tanzt, sie an der Hüfte greift, dadurch die Unterleibe beider durch synchrone Hüftbewegungen aneinandergeraten und beide gemeinsam in die Knie gehen und sich wiederaufrichten. Diese augenfällige sexuelle Konnotation des Perreo und der Umstand, dass der Tanz bei Minderjährigen rasch populär wurde, verstärkte die bereits am Sexismus entzündete

Diskussion gegen Reggaeton. Es wurde argumentiert, dass Perreo allgemein von gesellschaftlicher Verrohung zeugt und speziell zu einer frühzeitigen Sexualisierung von Kindern führt.[5]

In diesem Kontext fällt auf, dass sowohl die immense mediale Popularität, die dem Reggaeton zukommt, als auch die Polemik, die dieser auslöst, in starkem Kontrast zum Stand der Forschung steht. Zwar hat Reggaeton in den letzten Jahren Eingang in die Wissenschaft gefunden,[6] doch ist die Frage nach Gender-Aspekten, sieht man von wenigen empirischen Studien ab,[7] unbefriedigend behandelt worden. Die wenigen Beiträge, die sich dezidiert mit Sexismus in Reggaeton auseinandersetzen, sind meistens so konzipiert, dass Genderasymmetrien von den Song-Texten abgeleitet werden.[8] Dies erachte ich nicht nur als methodisches, sondern auch als theoretisches Defizit, wodurch zentrale Momente für eine angemessene Untersuchung des Phänomens ignoriert werden.

Demgegenüber wird in diesem Beitrag Reggaeton aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlich informierten Musikwissenschaft beleuchtet, sodass er nicht auf semantische Inhalte reduziert, sondern als kulturelle Praxis ergründet wird. In diesem Sinne stehen die Praktiken des Musikmachens, Musikerlebens sowie das Klanggeschehen in soziokulturellen Kontexten (und in Wechselwirkung zum semantischen Inhalt im Song-Text) im Vordergrund. Dieser Beitrag hat zum Ziel, vier Fragen nachzugehen: Welche Prozesse führten überhaupt erst dazu, dass Reggaeton, wie kein anderes Genre im spanischsprachigen Raum, sexistische Inhalte in den Song-Texten mobilisieren konnte und teilweise noch kann? Wie hängt die klangliche Dimension von Reggaeton mit den von ihm getragenen sexistischen Inhalten zusammen? Sind die in Reggaeton lokalisierten Genderasymmetrien so stabil, wie die bisherige Forschung nahelegt, oder sind Veränderungen bereits erkennbar? Wie lässt sich Perreo als Praxis des Musikerlebens hinsichtlich Gender theoretisieren?

### **Artikulationen und Re-Artikulationen von Klang und Bedeutung**

Geht man davon aus, dass Musik weder immanente Bedeutung besitzt, die entschlüsselt werden kann, noch, dass deren Bedeutung mit einer Theorie der „Homologie“ oder „Resonanz“ hinreichend erklärt werden kann,[9] stellt sich die Frage: Welche Prozesse führten dazu, dass Reggaeton genderasymmetrische bzw. sexistische Inhalte mobilisieren kann? Um allgemein die Verbindung zwischen Klanglichkeit und semantischer Bedeutung und speziell den Zusammenhang zwischen Reggaeton und Genderasymmetrien in dessen soziokultureller Spezifik verständlich zu machen, werden im

Folgenden zwei Schlüsselbegriffe eingeführt und in Verbindung mit Reggaeton gebracht: Artikulation und Diaspora.

Artikulation lässt sich zunächst als Theorie und Methode im Umfeld der Cultural Studies einordnen, deren Ziel das Überwinden reduktionistischer sowie essentialistischer Annahmen ist.[10] Artikulation ist hierbei nicht als Aussprechen oder Ausdrücken von etwas zu begreifen. Vielmehr soll Artikulation zunächst als Verkopplung heterogener Elemente in bestimmten Zusammenhängen unter bestimmten historischen Bedingungen verstanden werden. Der Artikulationsbegriff ist ein überzeugendes theoretisches Instrument, um zu erklären, inwiefern ein klangliches Element mit anderen (z.B. visuellen oder semantischen) Elementen korreliert, wobei die Verbindung weder essentiell noch invariabel ist, und wie sich dies verändern kann. Der Artikulationsbegriff wird anhand von marxistischen Theorien entwickelt, die Karl Marx' ökonomischen Reduktionismus aufzuheben versuchten, der annahm, dass alle möglichen ideologischen und kulturellen Phänomene des sogenannten „Überbaus“ (darunter auch Musik) von den ökonomischen Gesellschaftsverhältnissen der sogenannten „Basis“ determiniert werden. Die Cultural Studies stützen ihren Artikulationsbegriff namentlich auf zwei Philosophen, die dieses Erkenntnisdefizit erkannten.[11]

Der Strukturalist Louis Althusser prägte den Begriff der Überdeterminierung. Althusser zufolge seien die Beziehungen in der Marx'schen Basis-Überbau-Struktur nicht linear, sondern widersprüchlich und komplex, sodass Ereignisse oder Phänomene nicht allein auf die Produktionskräfte und -verhältnisse zurückzuführen bzw. nicht allein von diesen determiniert seien. Stattdessen finde eine gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Instanzen der Struktur statt, was als Überdeterminierung bezeichnet wird.[12] Auf diese Weise ergibt sich, so Reebee Garofalo, die relative Autonomie der Instanzen als „«strukturelle Kausalität» in der Logik der Beziehungen zwischen den verschiedenen Komponenten einer Struktur“[13]. Problematisch hierbei ist – und das gilt für den Strukturalismus im Allgemeinen – die Unfähigkeit des Modells, transformatives Verhalten von Menschen zu erfassen, weil deren Subjektivität nur als Effekt von Ideologien begriffen wird, die von Subjekten nur reproduziert oder in Frage gestellt werden können. Ein Ausweg aus der Struktur und deren Mechanismen ist daher unmöglich. Garofalo sagt dies mit aller Klarheit:

In einer Überreaktion gegen die Gefahren des Empirismus postulierte Althusser ein System gesellschaftlicher Machtausübung, aus dem es praktisch kein Entrinnen gibt. In ihm wird Ideologie strukturiert und die einzige Möglichkeit für das Subjekt ist, als ihr Gefangener zu enden.[14]

An dieser ausweglosen Stelle eröffnet Antonio Gramscis Hegemoniebegriff neue Perspektiven bei der Konzeptualisierung von Machtverhältnissen in sozioökonomischen Formationen. Gramsci relativiert die (historische) Vorherrschaft einer Klasse bzw. Gruppe und begreift ihre Hegemonie als einen andauernden Prozess des (Klassen-)Kampfes mit der subordinierten Gruppe, in dem Verhandlungen stattfinden und Konsens erreicht wird. Die Ideologie der dominierenden wird somit der subordinierten Gruppe nicht einfach aufgezwungen. Und auch das ideologische Substrat (Bedeutungen, Werte, Sinn) ist nie invariabel, selbst wenn dieses in einem bestimmten soziohistorischen Kontext „natürlich“ oder „normal“ erscheint. Hegemonie wird aufgrund der konfliktreichen und antagonistischen menschlichen Dynamik ständig neu erzeugt. Brüche, Verschiebungen und Transformationen sind daher immer möglich. Hegemonie ist also „the struggle to construct (articulate and re-articulate) common sense out of an ensemble of interests, beliefs and practices.“[15] Da der konfliktreichen Dynamik hegemonialer Prozesse Offenheit für Bedeutungswandel innewohnt, haben Artikulationen und Re-Artikulationen nicht nur einen additiven, sondern auch einen *transformativen* Charakter.

Diese Rekonstruktion des Artikulationsbegriffes soll dessen theoretischen Mehrwert zeigen, nämlich, dass er die Prozesshaftigkeit kultureller Praxen hervorhebt und dadurch ihren transformativen Charakter betont. Dadurch wird der Bedeutungswandel von kulturellen Praxen wie Reggaeton in spezifischen soziohistorischen Rahmen ersichtlich, wobei weder auf einem Determinismus beharrt noch die „Naturalisierung“ verleugnet wird, die bei stabilen Machtverhältnissen diesen kulturellen Praxen zukommt. Die Korrelation zwischen den verschiedenen Instanzen in der sozioökonomischen Formation, den daraus entstehenden kulturellen Verhaltensmustern, aus denen Musik erst Sinn, Bedeutung und Wert erhält, und den artikulierten Elementen werden in diesem theoretischen Rahmen dynamisiert, und so in ihrer konstanten Veränderbarkeit betrachtet. An dieser Stelle möchte ich betonen, dass erst durch die besondere mediale Qualität von Musik die heterogenen (oft äußerst widersprüchlichen) Elemente einer kulturellen Praxis in sinnhafte, affektive und subjektive Erfahrungen (also identitätsbildende Momente sozialer Subjekte) umgesetzt werden können.[16]

Richard Middleton postuliert, dass „particularly strong articulative relationships are established when what we can call ‘cross-connotation’ takes place: that is, when two or more different elements are made to connote, symbolize or evoke each other.“[17] Dies lässt sich auf die Elemente von Reggaeton als Artikulation übertragen: das rhythmische Pattern mit einem spezifischen Sound Design (klanglich), sexistischen Inhalten in Song-Texten (semantisch), sexuell betonten Tanzpraktiken bzw. Perreo (somatisch) und Musikvideos, in

denen sexuelle und sexistische Stereotype wiedergegeben werden (visuell), korrelieren mit- und verweisen aufeinander und konnotieren eine spezifische Sinnlichkeit mit patriarchalischen Werten. Der Artikulationsbegriff eröffnet schließlich noch die Perspektive, dass die sozioökonomische Formation und die Machtverhältnisse nicht nur mit dem Faktor Klasse, sondern auch mit dem Faktoren Alter, Nationalität, Subkultur, Gender und Race zusammenwirken.[18] Dies ist für diesen Beitrag insofern wichtig, als die Genese von Reggaeton maßgeblich durch Race-Aspekte geprägt wurde, was mich zum nächsten Schlüsselbegriff bringt.

### **Diasporische Artikulation: Von Homophobie zur Hypersexualisierung**

Reggaeton als kulturelle Praxis ist ein Resultat von Artikulationsprozessen, die vom Faktor Race her zu verstehen sind. Petra R. Rivera-Rideau weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „understanding the emergence and significance of reggaetón requires attention to the ways that Puerto Rican and other Latino diasporas’ cultural remittances are integrated to reggaetón’s diasporic blackness.“[19] Die transnationalen Bewegungen von Menschen und Musik lassen sich mit Paul Gilroys Diasporabegriff im Rahmen seiner Theorie des Black Atlantic verstehen. Dabei versucht er die schwarze Identitätsbildung in Amerika und Europa (als Konsequenz der Kolonialisierung) mit dem Begriff Diaspora (Verstreutheit) als andauernden Prozess zu konzeptualisieren, der nicht auf Nationalität oder ethnische Zugehörigkeit zurückzuführen ist. Hingegen schlägt Gilroy „die Passage“ (in Anspielung an den Sklavenhandel) vor, als Ort produktiven Transfers und Austauschs von Menschen, Praktiken und Ideologien im Atlantik.[20] Diese neue Konzeptualisierung von schwarzer Identität ergibt sich demzufolge aus zeitlichen und geographischen Verschiebungen, Relokalisierungen und Verstreuungen, was sich wiederum in fluiden und transnationalen kulturellen Phänomenen manifestiert. Dadurch wird die Frage nach der „Authentizität“ oder dem „Ursprung“ von Musikphänomenen wie Jazz, Reggae und Hip-Hop irrelevant. Stattdessen werden die transnationalen Prozesse und soziopolitischen Korrelate erforscht, bei denen Race eine zentrale Rolle spielt.[21]

Wayne Marshall hat diese Perspektive einnehmend wegweisende Arbeit in der Erforschung der Genese von Reggaeton geleistet. Er hat insbesondere die Verbindung zwischen dem typischen rhythmischen Pattern von Reggaeton, seinen semantischen Inhalten und den damit verbundenen Praktiken des Musikmachens herausgearbeitet.[22] Dieses Pattern, der „Riddm“, wie es in dem Vokabular der Reggae- und Dancehall-Kultur heißt,<sup>23</sup> gilt als Hinweis auf den diasporischen Artikulationsprozess, aus dem Reggaeton hervorgegangen ist. Da viele Prozesse parallel verliefen und sich durchkreuzten,



kartographiert Marshall den Artikulationsprozess anhand von vier Schlüsselstationen, anstatt ihn als eine kausale und diachronische Entwicklung zu beschreiben. Diese Kartographie beginnt in Jamaika als im Jahr 1990 der Dancehall-Star Shabba Ranks seinen Hit *Dem Bow*<sup>24</sup> veröffentlichte. Das rhythmische Pattern dieses Songs, der sogenannte Dembow-Riddm, ist das Gerüst von fast jedem Reggaeton-Song. Marshall schätzt 2008 ein, dass der Dembow-Riddm oder Elemente von diesem in mindestens 80% aller Reggaeton-Songs erklingt.[25] Mir ist keine Reggaeton-Produktion bekannt, die nicht zumindest teilweise Elemente des Dembow-Riddms enthält, welcher in der angelsächsischen Fachliteratur in onomatopoetischer Imitation zuweilen als „boom-ch-boom-chick“-Rhythmus bezeichnet wird (vgl. Soundbeispiel).[26]

Das Soundbeispiel kann [hier](#) oder unter folgendem Link angesehen werden:

[https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst12/pst12\\_galvez.html](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst12/pst12_galvez.html)

Marshall zeigt wie der Dembow-Riddm von Shabba Ranks ganz im Sinne einer Artikulation an den verschiedenen Stationen seiner Kartographie mit unterschiedlichen Elementen verkoppelt wurde. In den spezifischen soziokulturellen Kontexten der entsprechenden Stationen mobilisierte der Riddm spezifische Werte und semantische Inhalte, sodass der Riddm selbst bedeutungshaft wurde. Am Ende dieses Prozesses, zu dem Zeitpunkt also als Reggaeton sich in seiner heutigen Ausprägung konstituierte, war der Dembow-Riddm (ohne Song-Text oder sonstigen Zusätzen) bereits erotisch-sinnlich konnotiert, was rasch in eine Hypersexualisierung übersetzt werden konnte.[27] In diesem Sinne entwirft Marshall eine Genealogie des Reggaeton, bei der der Artikulationsprozess des Dembow-Riddms einen semantischen und klanglichen Bedeutungswandel in Gang setzte. Dies korreliert außerdem mit unterschiedlichen Praktiken des Musikmachens an den entsprechenden Stationen der Kartographie, die zur Veränderung der Klangästhetik führten. Im Folgenden wird diese Kartographie kurz dargestellt, um auf dieser Basis die Genderasymmetrien in Reggaeton zu erörtern.

Shabba Ranks *Dem Bow* ist charakteristisch für eine Richtung im Dancehall namens Battyman-Tune, welche homophobe und ultrakonservative Werte vertritt, die in Jamaika noch immer präsent sind.[28] Der Riddm dieses Songs mobilisiert also Inhalte, die im Text identifizierbar sind und (wie in unzähligen anderen Dancehall-Songs) „unangemessene“ Sexpraktiken wie Oral- und Analsex, Homosexualität und die Unterdrückung des „verdorbenen“ Westens kritisieren und zur offenen Gewalt gegen diese Dekadenz aufrufen. In Panama, die zweite Station der Kartographie, wurde im Rahmen von Migrationsprozessen jamaikanischer Reggae und Dancehall rezipiert, ins Spanische übersetzt und *reggae en español*, *plena* oder *bultrón* genannt.[29] Shabba Ranks *Dem Bow*

wurde dort noch im selben Jahr der Veröffentlichung gleich zweimal „übersetzt“. Diese neuen Versionen, *Ellos Benia* von Nando Boom[30] und *Son Bow* von El General[31], erreichten eine ungeheure Popularität im gesamten karibischen Raum und transformierten den homophoben Bedeutungsgehalt von Shabbas Text sowie den Riddm bereits leicht. Marshall zufolge ist der leicht veränderte Riddm von *Ellos Benia* bis heute die maßgebende Sound-Hauptquelle für Reggaeton-Songs, sodass dieser Riddm sich als zumindest so einflussreich wie der jamaikanische erweist. Außerdem ist es wichtig zu erwähnen, dass die Songs im Spanischen aufgenommen wurden und, dass „bow“ zu „Bow“ als Synonym für Homosexuell substantiviert wurde.[32]

New York City gilt als dritte Station der Kartographie aus zwei Gründen. Erstens bot die Stadt bessere Bedingungen für die Aufnahme, Produktion, Vermarktung und massive Verbreitung von Musik als andere Städte. New York City erfüllte somit eine Vermittlungsfunktion, zumal sie den dynamischen Austausch von MigrantInnen, Musik, ProduzentInnen und Technologien zwischen den USA und der Karibik bereits seit mindestens hundert Jahren geprägt hatte.[33] Mehrere Hits des Dancehall, *reggae en español* und Proto-Reggaeton sind dort entstanden und wurden durch Hip-Hop beeinflusst. Zweitens war New York City ein kultureller Knotenpunkt, in dem schwarze MigrantInnen aus der Karibik mit AfroamerikanerInnen aufeinandertrafen, wodurch der kulturelle Transfer begünstigt wurde. Dies führte zu neuartigen musikalischen Praktiken, aber auch zur Demarkierung von Musikgenres wie Reggae und Hip-Hop als explizit „schwarze Musik“.[34] Diese Demarkierung beruht Raquel Z. Rivera zufolge auf der ethno-rassistischen Marginalisierung von Schwarzen in New Yorker Ghettos, was sie als „Ghettocentricity“ bezeichnet. Rivera zufolge ist die „Blackness“ von dieser Ghetto-Erfahrung geprägt und stellt noch heute ein zentrales Moment der Konstruktion von „Authentizität“ in „schwarzer Musik“ dar.[35]

Da Puerto Rico ein US-amerikanisches Außengebiet ist, waren der kulturelle Transfer und die Migrationsprozesse zwischen der Insel und dem Festland besonders stark. Hip-Hop und die damit mobilisierten Race-Inhalte sind auf der Insel auf Resonanz gestoßen. Dort nahmen Dancehall und *reggae en español* Anfang der 1990er Jahren unter verschiedenen Namen wie *música negra* (schwarze Musik), *melaza* (Melasse), *dembow* oder *underground* eine neue Form an. Relevant in Puerto Rico als letzte Station der Kartographie ist der subkulturelle Charakter hinsichtlich Race, den die Musik hier erhielt.[36] Die *música negra* nahm nämlich Bezug auf die Race-Problematik der Insel, wo der politischen Rhetorik zufolge eine harmonische multiethnische Gesellschaft der „racial democracy“ herrschte, aber de facto rassistische Verhältnisse bestanden.[37] Bei Reggaeton ging es in diesem Umfeld



zunächst um eine subversive subkulturelle Praxis, welche die dominanten politischen Diskurse über „racial democracy“ insofern herausgefordert und infrage gestellt hat, als dabei die „Blackness“ nicht als etwas fremdes, vergangenes oder primitives begriffen wurde. Vielmehr wurde Reggaeton als eine durch und durch schwarze und puerto-ricanische Musik aufgefasst, die Race-bedingte Erfahrungen puerto-ricanischer Subjekte (Rassialisierung, Diskriminierung, „Ghettocentricity“) zum Ausdruck brachte. Reggaeton als *música negra* führte also zu „new understandings of Puerto Rican identities that center blackness and African diasporic belonging.“[38]

Die puerto-ricanische Underground-Szene prägte auch stark die Praktiken des Musikmachens und Hörens. Die *música negra* wurde in Form von Mixtapes produziert, welche in der Regel eine Länge von einer halben bis zu einer Stunde hatten und außerhalb institutionalisierter Vermarktungskanäle kreisten.[39] Marshall analysiert in diesem Kontext den *Playero 38*[40], der die Verwendung des Dembow-Riddm bei puerto-ricanischen Produktionen stabilisiert hat. Dabei stößt er auf einen Reichtum an Samples von damaligen Hip-Hop, die auf einem rhythmischen Unterbau collagiert sind, welcher typische Merkmale der Dub-Mixing-Praxis aufweist, etwa die subtile Verschränkung verschiedener Riddms oder die Variierung der Textur durch Ein- und Ausblenden von Klangschichten. Reggaeton als *música negra* in Puerto Rico ist das Zusammenkommen der Sampling-Praxis von Hip-Hop und der jamaikanischen Riddm-Praxis.[41] Der Dembow-Riddm wurde ebenfalls in Puerto Rico umgewandelt. Weder Shabbas noch Nando Booms Versionen wurden unverändert übernommen. Das typische Dembow-Pattern in Reggaeton kristallisierte sich aus dem Experimentieren mit der jamaikanischen und panamaischen Version heraus.[42]

Spätestens zu Beginn des neuen Millenniums erreichte Reggaeton eine ungeheure Popularität in Nord-, Mittel- und Südamerika, wobei sein subversiver Charakter als *música negra* verloren ging.[43] Der Dembow-Riddm wurde auf dem Weg in den Mainstream zunehmend in Verbindung mit hypersexualisierten und sexistischen Elementen artikuliert. Auffällig ist zudem, dass viele weibliche Künstlerinnen als DJs und MCs in *música negra* involviert waren, wohingegen fast alle Reggaeton-Stars männlich sind. Wenn man den semantischen Bedeutungswandel von Proto-Reggaeton in Zusammenhang mit dem Dembow-Riddm im Artikulationsprozess betrachtet, lassen sich divergierende Genderkonstruktionen erkennen: Vom homophoben „dout bow“ in Jamaika über „Bow“ in Panama und „dembow“ als subversive schwarze Musik in Puerto Rico zu „bailando sexy el dembow“ (den Dembow sexy tanzen), wie es in mehreren Hits des Reggaeton-Duos Wisin & Yandel heißt,[44] ist ein langer Weg durch diasporische Passagen sichtbar.

## Genderasymmetrien in Reggaeton

Zu Beginn dieses Abschnittes ist anzumerken, dass Reggaeton erst Ende der 1990er als solches bezeichnet und vermarktet wurde und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts Eingang in den lateinamerikanischen Mainstream fand. Eben in diesem Zeitraum sind meines Erachtens Genderasymmetrien in Song-Texten und Musikvideos am häufigsten zu beobachten. In Reggaeton ist in dieser Zeit eine Anpassung der Produktionsweisen an den Mainstream erkennbar. Im Gegensatz zu langen, dichten und experimentellen Mixen der *música negra*, wurden die Reggaeton-Produktionen wesentlich kürzer, radiotauglicher und somit vermarktungsfreundlicher. Reggaeton adaptierte eine Song-Struktur mit Phrasen und Refrains, nahm in seinem musikalisch-intertextuellem Reichtum stark ab und orientierte sich zunehmend am Sound von Mainstream-R&B, Dance und Techno. Letzteres hängt auch mit den neuen Möglichkeiten der Musikproduktion unter Verwendung von digitalem Synthesizer und Digital Audio Workstation zusammen, sodass die Praxis des Sampling der *música negra* durch synthetische Klänge ersetzt werden konnte.

Meiner Ansicht nach sind zwei ästhetische Tendenzen im Sound-Design von Reggaeton-Songs im 21. Jahrhundert erkennbar, nämlich eine „synthetische“ und eine „tropische“<sup>[45]</sup> Klangästhetik. Obwohl sie heutzutage in verschiedenen Abstufungen auch gleichzeitig vorkommen können, waren sie zur Beginn der 2000er Jahre noch deutlich voneinander unterscheidbar. Vor allem das dominikanische Produzentenduo Luny Tunes (Francisco Saldaña und Víctor Cabrera) prägte beide Klangästhetiken und arbeiteten sich damit zu den bekanntesten und erfolgreichsten Produzenten des Genres hoch.

Die „synthetische“ Klangästhetik zeichnet sich meiner Beobachtung nach durch ein weitgehend digitales Sound Design aus. Bei diesen Reggaeton-Produktionen werden massive Synth-Blechsounds und patternartige Synth-Arpeggios (oft Synth-Cembalo) über den Dembow-Riddm gesetzt. Die vokale Mixtur aus rapähnlichem und lyrischem Sprechgesang wird digital stark bearbeitet. Darüber hinaus werden oft Samples von stöhnenden Frauen,<sup>[46]</sup> Schussgeräusche und Ragga-Hupen eingesetzt. Magnate & Valentinós feat. Hector & Titos *Gata Celosa*<sup>[47]</sup>, Yaga & Mackies *Si tu me calientas*<sup>[48]</sup> oder Jowell & Randy feat. Arcangel *Agresivo*<sup>[49]</sup> sind „klassische“ Beispiele dieser Klangästhetik. Die Song-Texte zeichnen sich durch explizit sexistische Aussagen aus:

gata celosa deja la ignorancia  
que quiero azotarte  
y esas son mi ansias  
si logro puyarte y darte la sustancia  
van a recogerte, mami, en ambulancia

rollige Katze, lass die Dummheit  
denn ich habe Lust, dich auszupeitschen,  
das ist mein Verlangen  
wenn ich dich nagele und dir die Substanz gebe  
werden sie dich, mami, mit dem Krankenwagen  
abholen

*José Gálvez, Machtverhältnisse, Genderasymmetrien und Körperkonfigurationen in Reggaeton*

si tu me calientas si tu me provocas mami  
vas a tener que aguantar  
si tu me calientas si tu me provocas mami..  
te voy a dar duro  
[...]  
mamita me cucaste  
und  
y ahora te voy a dar fuerte  
pa' que respetes  
pa' que respetes

wenn du mich heiß machst, wenn du mich reizt  
mami, wirst du es aushalten müssen,  
wenn du mich heiß machst, wenn du mich reizt  
mami, gebe ich dir es hart  
[...]  
mami du hast mich verspottet/mir zugezwinkert  
  
jetzt gebe ich es dir hart  
damit du Respekt zeigst  
damit du Respekt zeigst

a ella le gusta agresivo  
que la calienten con dembow  
tu sabes que no me quito (oh)  
dale más látigo

sie mag es aggressiv,  
dass man sie mit dembow heiß macht  
du weißt, dass ich dranbleibe (oh)  
gib ihr noch mehr Peitsche

no la ves, no la oyes?  
ella pide agresivo  
que la agarres por el pelo  
y la arrastres por el piso  
(oh, oh, oh)  
dale más látigo!

siehst du sie nicht, hörst du sie nicht?  
sie bittet darum, dass es aggressiv wird  
dass du sie an den Haaren packst  
und über den Boden ziehst  
(oh, oh, oh)  
gib ihr noch mehr Peitsche!

Dieser die Gewaltphantasien streifende Sexismus in den Texten ist nicht ohne eine Kenntnis der lateinamerikanischen Gesellschaftsstruktur zu verstehen. Marco Aurelio Denegri charakterisiert den Machismo als eine spezifische lateinamerikanische Form des Patriarchalismus, in dem eklatante Asymmetrien bei der Konstruktion von Genderidentitäten bestehen. Laut Denegri

ist die Frau der Hauptgrund des Machismo, der Vorwand dessen Rechtfertigung. Ihretwegen manifestiert und befestigt der Macho sein überhebliches Machosein. Macho, wenn er sie erobert; Macho, wenn er sie verteidigt; Macho, wenn er sie einem anderen wegnimmt; Macho, wenn er viele hat; Macho, letztendlich, wenn er alle schlägt und dominiert.[50]

Ist es nicht eben dies, was in mehreren Reggaeton-Song-Texten erkennbar wird? Reggaeton feiert die Sinnlichkeit, Erotik und Sexualität. Die Frau wird dabei ganz im Sinne Denegris als Auslöser von sämtlichen Zuständen, Situationen und Erlebnissen dargestellt, durch welche sie subordiniert, ja verdinglicht wird und wodurch sich der Mann in dessen dominantem Machosein bestätigt und konstruiert. Im Gegensatz zu Reggae/Dancehall geschieht die männliche Genderkonstruktion nicht als Widerpart zur männlichen Homosexualität, die als Verrat an der Heteronormativität betrachtet wird.[51] Ebenso wenig wird die Maskulinität wie bei Hip-Hop primär im Kontext einer Battle-Kultur konstruiert, in der Aggressivität und gegenseitige Provokation relevant sind.[52] Es ist allein die Frau als fetischisiertes und degradiertes Begehrens- und Sexualobjekt, die den Macho in seinem Machosein bestätigt.

*José Gálvez, Machtverhältnisse, Genderasymmetrien und Körperkonfigurationen in Reggaeton*

Bei Reggaeton wird oft der Club als Ort stilisiert, in dem Männer mit Frauen tanzen, sie erobern, und mit ihnen Sex haben. Zudem wird die Anzahl von Frauen und die Fähigkeit, sie alle sexuell zu befriedigen, als Zeichen besonderer Männlichkeit und Potenz hervorgehoben. Etliche andere Motive des (iberoamerikanischen) kollektiven Gedächtnisses wie zum Beispiel das Liebesständchen in Manier der traditionellen mexikanischen Mariachis tauchen in den Musikvideos auf, wenn auch gangster-typisch mit Bling-Blings[53] und Sportwagen erweitert. Vor allem aber wird der Perreo als präkoitaler Klimax der Party stilisiert. Dabei „wird die Katze ausgepeitscht“ (wie es in unzähligen Reggaeton-Songs heißt), was nichts anders bedeutet, als dass der Mann sein Begehrensojekt, die Frau – oder mit Luther gesprochen: „das Fleisch“ – restlos besitzt. Es ist meine These, dass Songs mit der „synthetischen“ Klangästhetik erheblich häufiger und ausgesprochen deutlicher diese sexistischen Inhalte mobilisieren als Produktionen mit einer „tropischen“ Klangästhetik.

Marshall schreibt bezüglich der Popularisierung von Reggaeton weg von *música negra* hin zu „Reggaeton Latino“, dass

the genre's cultural politics might be seen (and heard) as undergoing a major shift around the turn of the millennium, moving away from a sonically, textually, and visually encoded foregrounding of racial community and toward nationalistic (and often sexist, or at least gendered) Latin/pan-Latin signifiers.[54]

Diese „Latin/pan-Latin“-Elemente sind in der „tropischen“ Klangästhetik anzutreffen, wobei für Marshall die Verschiebung zu „Reggaeton latino“ mit Sexismus zusammenhängt. Dagegen behaupte ich, dass sinnliche aber fast nie sexistische Inhalte im Song-Text mit einer „tropischen“ Klangästhetik mobilisiert werden. Elemente des Klang-Vokabulars etlicher „tropischer“ Genres wie Salsa und Merengue werden in diese Songs integriert, sodass eine gewisse „Latinidad“ klanglich zum Ausdruck kommt. Diese weisen einen Sound auf, der beispielsweise melodische Bachata-Punteos der Gitarre, typische Salsa-Tumbao-Patterns des Klaviers oder rhythmische Wechsel zwischen dem 4/4-Takt des Reggaeton und dem 2/4-Takt des Merengue einbaut. Das Sound-Design ist nicht derart blockartig und massiv, wie in der „sythetischen“ Ästhetik. Vielmehr wird durch die integrierten „tropischen“ Elemente ein eher „dünner“ und „warmer“ Klangraum entworfen. Diese Reggaeton-Art ist seit mindestens zehn Jahren keine Seltenheit mehr und geht mittlerweile so weit, dass der Dembow-Riddm in vielen neuen Produktionen fast bis zur Unkenntlichkeit durch andere Soundschichten überlagert wird. Die Bling-Blings, Cappies und Sportwagen in den Musikvideos dieser Produktionen sind fast schon schemenhafte Reminiszenzen, ja Reliquien der Zeit geworden, als „die Katze (noch) ausgepeitscht“ wurde.[55]

Zwei kulturelle Bedürfnisse, die den Machtverhältnissen in der sozioökonomischen Formation entspringen, haben so meine These dazu geführt, dass Reggaeton so populär geworden ist. Sie bieten eine Erklärung beider oben skizzierten Klangästhetiken in ihrer Korrelation zu Genderasymmetrien. Erstens hatten die durch Telenovelas[56], Werbung, Filme, Sport und alltäglichen Sprachgebrauch beförderten hypersexualisierten und genderasymmetrischen sozialen Verhältnisse und Erfahrungen in Lateinamerika vor Reggaeton keine klangliche subjektive Erfahrbarkeit. Erst durch Musik sind diese Phänomene für soziale Subjekte sinnhaft, erschließbar, subjektivierbar und letztlich konsumierbar geworden.[57] Reggaeton artikulierte diese kulturellen Bedürfnisse in klanglicher, visueller, somatischer und semantischer Form. Perreo ist in diesem Kontext von nicht zu unterschätzender Relevanz. Die subjektive Somatisierung objektiv gegebener hypersexualisierter und patriarchalischer Verhältnisse in Form von Tanz mittels Klang war etwas, was man bei keinem anderen bekannten Genre mit vergleichbare Explizitheit und Derbheit praktizieren und erleben konnte. Es ist daher kein Zufall, dass die rasche Popularität von Reggaeton in ganz Lateinamerika vor allem durch Jugendliche vorangetrieben wurde, die ihre sexuelle Identität in diesem Alter konstituieren. Die Etablierung von Lokalen zum Perreo-Tanzen, die sogenannten „Perrotecas“ oder „Perrodromos“, wo junge Menschen, oft Minderjährige, nachmittags und sonntags Perreo tanzen konnten, zeugen von dieser großen Beliebtheit.[58]

Das zweite kulturelle Bedürfnis hat mit der Identitätsbildung von LateinamerikanerInnen als solche zu tun. Obwohl Bolero und später Salsa die Identitätsbildung der „Latinos“ begünstigt haben, hat Reggaeton deutlich den Rahmen jener Genres und den damit korrelierenden Tanzstilen überschritten. Reggaeton hat eine Aktualisierung und Erweiterung der ethnischen Konstruktion der „Latinos und Latinas“ vorangetrieben, sodass die „Latinidad“ durch Reggaeton als „essential Latin *sabor* or ‘flavour’, ‘hot’ rhythms for ‘hot blooded’ people“[59] zur Geltung kam. Die Exotisierung und Tropikalisierung der Latinos ist hier nicht nur eine abendländisch-konstruierte Essentialisierung im Sinne Edward Saids,[60] sondern zugleich eine strategische Selbststilisierung zu Gunsten einer Pan-Latino-Identität. Dies hängt gewiss mit der marktwirtschaftlich motivierten Abgrenzung zwischen „Blackness“ und „Latinidad“ zusammen und hat erheblich zur Etablierung eines Konsumentenmarktes für „urban latin music“ beigetragen, der vor Reggaeton keine kommerzielle Relevanz für die Musikindustrie hatte.

Gerade in der Reibung dieser zwei kulturellen Bedürfnisse wird erst verständlich, wieso die zwei damit einhergehenden Klangästhetiken mit anderen semantischen und oft anderen visuellen Inhalten korrelieren. Die Reggaeton-Hits *Candy*[61] vom Duo Plan B und *La*

*Gozadera*[62] von Gente de la Zona ft. Marc Anthony dienen als Beispiele für meine Argumentation. Beide Hits sind relativ aktuell und waren sehr erfolgreich, was nicht nur anhand der neunstelligen YouTube-Aufrufe ablesbar ist. Im Folgenden werden die entsprechenden Musikvideos kurz analysiert, um die deutliche Unterscheide bezüglich Genderkonstruktion zu zeigen. Es sei angemerkt, dass viele wichtige Aspekte wie das Verhältnis von Klangdramaturgie und Bilderverlauf nicht behandelt werden. Mir ist bewusst, dass es erheblich sexistischere Reggaeton-Songs als *Candy* (wie die oben angeführten Song-Text-Auszüge zeigen) gibt und dass, *La Gozadera* hinsichtlich „Latinidad“ eine ungewöhnlich plastische Produktion ist. Dennoch sind beide Songs gute Beispiele dafür, wie semantische, visuelle und klangliche Elemente einer Artikulation aufeinander verweisen und deren Bedeutung bekräftigen.

Bei *Candy* hören wir die Story einer jungen Frau namens Candy, die offenbar gerne Clubs besucht, mehrere Sexpartner hat und als Luder dargestellt wird: „Le gusta el sexo en exceso“ (sie mag Sex bis zum Exzess). Nun könnte man argumentieren, es gehe im Song um eine emanzipierte Frau, die Sex von Liebe und Lust vom Kompromiss unterscheidet. Der Machismo zeigt sich aber darin, dass man diese vermeintlich emanzipierte Frau gar nicht erst zur Sprache kommen lässt, sondern lediglich aus der männlichen Erzählperspektive heraus als Begehrensojekt darstellt. Die Klangästhetik ist im oben beschriebenen Sinne durchweg „synthetisch“. Vom massiven synthetischen Sound heben sich sowohl die stark bearbeiteten Stimmen der Sänger und die Stöhnen-Samples (2:11, 2:19, 2:25, usw.) als auch die eindringliche Synthesizer-Melodie, welche im Refrain die Stimmen imitiert. Deutet der Song-Text bereits auf Genderasymmetrien hin, so wird das mit dem Musikvideo vollends klar. Dort sind wohlproportionierte Frauen in Unterwäsche aus Süßigkeiten oder Zuckerwatte zu sehen, die recht gefallsüchtig mit beiden männlichen Sängern flirten und tanzen. Der weibliche Körper wird dabei durch die Kameraführung und -perspektive (16 Großaufnahmen bzw. close-ups) sowie durch die Inszenierung, hypersexualisiert und verdinglicht. Die weibliche Daseinsberechtigung im Video ist dadurch begründet, dass Frauen als „Sexyness-Kulisse“, als Objekte der männlichen Lust und nicht zuletzt, wie die bunte optische Ästhetik des Musikvideos und der Titel des Songs „Candy“ nahelegen, als konsumierbare „Süßigkeiten“ fungieren.

Videoclip zu „Candy“ von Plan B kann [hier](https://youtu.be/9FWgcBfs5A0) oder unter folgendem Link angesehen werden:  
<https://youtu.be/9FWgcBfs5A0>

*La Gozadera* ist dagegen ein Song mit einer offenkundig „tropischen“ Klangästhetik, die Elemente von Son und Salsa integriert. Am auffälligsten ist die Verschmelzung des



Dembow-Riddm mit dem typischen Son-Rhythmus der Salsa, gespielt auf Congas, Bongos und Timbales. Zudem sind typische Salsa-Riffs der Posaune und, eher im Hintergrund, der Gitarre und des Klaviers zu hören. Der Song-Text ist sowohl eine Zelebration als auch eine Auflistung sämtlicher lateinamerikanischer Länder, die zusammen die „Gozadera“ also die Party bilden. Im Musikvideo sehen wir, wie das Duo auf einer Straße vermutlich in Havanna aufgrund eines defekten Auto stehen bleibt – schließlich handelt es sich klischeekonform um einen jener Oldtimer, die in Kuba zuhauf zu finden sind – und ihnen offenbar keine bessere Lösung einfällt, als mit dem Salsa-Star Marc Anthony mitten auf der Straße zu singen und zu feiern. Nicht nur der Song-Text, sondern auch die als Flaggen lateinamerikanischer Staaten bemalten TänzerInnen im Musikvideo, stellen deutlich den Bezug zur „Latinidad“ her, die feierlich inszeniert wird: „Loqueando desde Cuba y el mundo se entera / Si tú eres Latino, saca tu bandera!“ (Es geht richtig ab in Kuba, und die Welt kriegt es mit / wenn du Latino bist, zeig deine Flagge!). Die Bilder und Kammeraperspektive im Musikvideo sind hinsichtlich Gender insofern nicht von anderen Genres zu unterscheiden, als keine explizite weibliche Hypersexualisierung inszeniert wird. Latino-Frauen und -Männer sind beide gleich stolz, „hot“ und feierfreudig dargestellt. Dass das Video im „freien“ Kuba stattfindet, ist zudem kein Zufall, sondern spielt auf die politische und wirtschaftliche Unabhängigkeit von den USA und Europa an, was bei „echten Latinos“ als Demarkierungsmoment gegenüber den „Gringos“<sup>[63]</sup> funktioniert. Und dies gilt es zu feiern.

Videoclip zu „La Gozadera“ von Gente de Zona kann [hier](#) oder unter folgendem Link angesehen werden:

[https://youtu.be/VMp55KH\\_3wo](https://youtu.be/VMp55KH_3wo)

Die Folge der Reibung beider skizzierter Ästhetiken und beider kulturellen Bedürfnisse war die Destabilisierung der Reggaeton-spezifischen Artikulation, sodass der Dembow-Riddm nicht länger *nur* mit Hypersexualisierung oder mit Genderasymmetrien konnotiert ist. Über einem Dembow-Riddm werden im Mainstream zunehmend alle möglichen semantischen Inhalte mobilisiert, die von Stranderlebnissen über Liebeskummer bis hin zu kritischen politischen Statements reichen und mit allen möglichen Klangästhetiken entworfen werden. Die Musikindustrie hat von dieser „Entsemantisierung“ des Dembow-Riddms durchaus profitiert. Nicky Jam und Enrique Iglesias' Sommerhit *El Perdón*<sup>[64]</sup> zeigt das eindrücklich. Das Sound-Design dieses Songs ist weder der synthetischen noch der tropischen Ästhetik zuzurechnen, sondern hat, wie etliche Reggaeton-Songs jüngsten Datums, seine ganz eigene Klangästhetik. Interessanterweise wurde das Musikvideo des Songs in einem lateinamerikanischen Slum gedreht, während eine englische Version („Forgiveness“) in einem klassischen Theater gedreht wurde. Es scheint so, als ob bei diesen

Produktionen erst die Musikvideos und nicht den Klang den Bezug zur „Latinidad“ herstellen können. Der Dembow-Riddm bleibt das einzige klangliche Merkmal, das die Vermarktung dieser Produktion als Reggaeton rechtfertigt.

Explizite sexistische Inhalte bzw. die Genderasymmetrien in Reggaeton stellen innerhalb ihrer soziokulturellen Dynamik, ihren marktwirtschaftlichen Kontexten und im Zusammenhang mit ihrer klanglichen Beschaffenheit kein monolithisches Phänomen dar, welches fixiert ist oder sich automatisch perpetuiert, wie mehrere Studien zum Thema suggerieren (siehe Fußnote 8). Es geht bei Reggaeton um eine Artikulation, in der Bedeutungsgebung immer ein brüchiger, konfliktreicher und zugleich transformativer Prozess war und ist, bei dem Klassen-, Race-, Gender-, und Ethnische-Faktoren innerhalb der sozioökonomischen Formationen in verschiedenen Konstellationen und Allianzen auftreten und sich gegenseitig überdeterminieren. Zwar sind daraus sexistische Reggaeton-Songs hervorgegangen, jedoch wurden zugleich andere Werte und Inhalte mobilisiert, die durchaus zu Subjektivierungsprozessen und zur Identitätsbildung sei es als „schwarzer Puerto-RicanerInnen“ oder als „Latino“ beitragen. Die Geschichte des Dembow-Riddms im Allgemeinen und des Reggaeton im Besonderen samt den Inhalten und Werten, die damit künftig artikuliert werden, ist daher offen.

### **Körperkonfigurationen in Perreo**

Da im vorliegenden Beitrag die somatische Dimension von Reggaeton, nämlich Perreo, bisher nicht direkt thematisiert wurde, möchte ich in diesem kurzen abschließenden Abschnitt hierauf eingehen. Rivera-Rideau bemerkt in der Einleitung ihrer Monographie *Remixing Reggaeton* zutreffend, dass „while reggaetón may challenge the racist underpinnings of hegemonic discourses of racial democracy it also reinforces some problematic hierarchies, particularly regarding gender and sexuality“.[65] In der Tat hat Reggaeton, wie oben dargelegt, zu Recht Kritik hinsichtlich der in ihm reproduzierten Genderasymmetrien nach sich gezogen. Die (feministische) Forschung zu Reggaeton hat logischerweise versucht, Brüche in dem scheinbar restlos patriarchalischen Phänomen zu lokalisieren. Subversive Momente wurden vor allem bei der einzigen international erfolgreichen Reggaeton-Sängerin Ivy Queen gefunden, der die Rolle zukam, die Frau im ansonsten männlich dominierten Reggaeton zu empower. Jillian M. Baez und Rivera-Rideau beispielsweise heben einige Song-Texte sowie die Inszenierung und Performance von Ivy Queen hervor, welche die Gender-Normativität herausfordere und die Konstruktion von Race- und Klassen-Aspekten erkennbar mache und infrage stelle.[66] Ich möchte dagegen versuchen, Perreo als Praktik des Musikerlebens hinsichtlich Gender zu analysieren, um dort potentiell subversive

Momente zu lokalisieren, da die Forschung diese zentrale Dimension von Reggaeton nahezu gänzlich ausgeklammert hat.[67]

Man kann zwei polarisierende Gender-Lektüren von Perreo machen: Perreo als offenkundige patriarchalische Praxis, bei der die Frau sich der sozialen Normativität fügt und dem Mann als sexuelles Objekt dient.[68] Demgegenüber Perreo als Praxis der Subversion, bei der die Frau kontrolliert, mit ihren Hüftbewegungen den Tanz führt und ihre sexuelle Attraktivität zur ihren Gunsten nutzt.[69] Beide Positionen sind zweifelslos problematisch. Nun soll man sich zunächst vergegenwärtigen, wie Perreo als klangvermittelte Körperpraxis konstituiert ist. Michel Foucault hat den Körper in den Fokus seiner Machtanalysen genommen und dabei auf die Positivität und Produktivität der Macht hingewiesen, die den Körper durchdringt, organisiert, diszipliniert und somit strukturiert.[70] In diesem Sinne wird Macht nicht als Unterdrückung, Zwang oder Verdrängung, sondern als sinnstiftendes Prinzip verstanden, wodurch Macht sich einem Sinnhorizont einschreibt oder selbst einen Sinnhorizont bildet, um sinnvoll zu erscheinen, Verstehens- und Handlungsprozesse effektiv zu steuern, und dadurch Stabilität zu gewinnen. Byung-Chul Han spricht hier von der *Bedeutsamkeit* der Macht, wodurch Dinge erst durch Macht einen Sinn erhalten und bedeutend werden. Macht sei nach Han „beredt“.[71] Folgt man Foucaults Ausführungen zu Sexualität und Macht wird der Körper durch Macht als sexuell kodierter Körper beredt gemacht. Han bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

Die Macht formt einen sexuellen Körper, der unentwegt spricht und bedeutet. So ist die Semantik der sexuellen Lust vielfach mit der Semantik der Macht verknüpft. Der Körper ist nie nackt. Er ist vielmehr durchsetzt mit Bedeutungen, die Foucault zufolge Wirkungen der Macht sind.“[72]

Angesichts dieser Erkenntnisse, stellt sich die Frage: Wie wird dieser sexuelle Körper durch Musik affiziert und was passiert mit ihm im Tanz? Peter Wicke weist in seinen Ausführungen über den Zusammenhang zwischen Klang, Technologien und Körper bereits in eine fruchtbare Richtung, als er bemerkt, dass „von der Produktion körperlicher Selbsterfahrung durch Musik zur musikalischen, rhythmus- und klangvermittelten Erschließung des Körpers als einer Ressource der Lustgewinnung...es nur ein kleiner Schritt“[73] ist. Mittels Musik wird der Körper erfahren, erschlossen und *konfiguriert*[74]. Tia DeNora spricht von der Konfiguration des Körpers durch Musik, die sie als Technologie des Körpers bezeichnet: „Music is an accomplice of body configuration. It is a technology of the body building, a device that affords capacity, motivation, co-ordination, energy and endurance.“[75] Diese Konfiguration des Körpers *qua* Musik ist insofern zentral für Gender-Aspekte, als dadurch die Korrelation von Klanggeschehen, Praktiken des Musikerlebens – die wie Tanz weit über das Musikhören hinausreichen – und Machtverhältnissen verstehbar

wird. Macht bringt den Körper zum Bedeuten und Musik katalysiert diese machtbedingte Strukturierung des Körpers, indem sie ihn somatisch konfiguriert, was sich in Tanzpraktiken ausdrückt. Der durch Musik konfigurierte Körper wird im Tanz nicht nur sexuell kodiert, sondern auch mit Lust beladen, die als *eigene* Lust und gerade nicht als exogene oder aufgezwungene empfunden wird. Musik setzt Lust frei, durch die Macht im Tanz wirkt. Das bedeutet, dass die körperliche Selbsterfahrung im Tanz die ihr zugrundeliegende Macht nicht reflektiert, sondern sich durch diese erst vollzieht und als *eigene* Macht ummünzt. Beim Tanz geht es nicht um erzwungene Tätigkeit, sondern um lustvolle Entfaltung.

Tanz findet außerdem, sei es in Festsälen, Clubs oder auf Open-Air-Festivals immer innerhalb soziokultureller Machtordnungen statt. So wissen etwa viele in Lateinamerika sozialisierte Individuen gerade durch ihre Sozialisation, welche Bewegungsarten zu Salsa, Merengue oder Reggaeton passen, was in anderen kulturellen Kontexten, d.h. in anderen Regionen der Welt keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist. Die spezifischen Tanzbewegungen eines Genres sind demnach nicht naturgegeben, sondern soziokulturell geformt. Zugleich ist die Artikulation aber von solch einer Stabilität, dass nicht darüber reflektiert werden muss, wieso man zu Bachata auf der vierten Zählzeit die Hüfte einseitig hochzieht und das Bein leicht anhebt oder, wieso zu Reggaeton eben Perreo getanzt wird. Beim Tanzen handelt es sich eben nicht um Reflexion, sondern um Reflex. Die somatische Dimension von Musik, insbesondere der Tanz, funktioniert demzufolge als Habitus in Pierre Bourdieus Sinne, nämlich als Verinnerlichung der herrschenden Gesellschaftsordnung, die präreflexive und aktive Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata konstituiert. Bei Perreo werden somit Macht, Herrschaftsordnung und soziale Normativität innerhalb eines patriarchalischen soziokulturellen Raums dadurch reproduziert, dass Handlungsdispositionen, Bewegungsmuster und motorische Schemata „natürlich“, d.h. unreflektiert zu Reggaeton ausgeführt werden und als passend erscheinen. Bourdieus Diktum „weil die Handelnden nie ganz genau wissen, was sie tun, hat ihr Tun mehr Sinn, als sie selber wissen“<sup>[76]</sup> bringt diesen Gedankengang auf den Punkt.

Reggaeton schreibt sich in einen Sinnhorizont der Lust, Begierde und Hypersexualisierung ein, der den Körper durch Klang konfiguriert, sodass die Herrschaftsordnung sich in einer somatischen „Automatik der Gewohnheit“<sup>[77]</sup>, dem Perreo, stabilisiert. Dies ist an der intersubjektiven Dynamik der Tanzenden in Clubs für lateinamerikanische Musik zu sehen. Wird nach einem Tropicop- oder Salsa- ein Reggaeton-Song aufgelegt, ändert sich sofort die Interaktion der Tanzenden: Frauen und Männer kommen einander näher, einige Frauen drehen sich um, miteinander tanzende Frauen inszenieren sich mit lasziven Hüftenbewegungen und mit einem Mal wird intimer und

erotischer getanzt. Kurz: Der Dembow-Riddm lädt die Atmosphäre mit sexueller Spannung auf. Lust wird freigesetzt, Körper werden konfiguriert, Perreo als „Automatik der Gewohnheit“ reproduziert sich. Eben aus diesem Grund legen DJs in der Regel mehrere Reggaeton-Songs als Block nacheinander, was beispielsweise bei Merengue oder Cumbia kaum der Fall ist. Es gilt nämlich, diese besonders sinnliche Atmosphäre aufrechtzuerhalten und nicht nach einem Song aufzulösen.[78]

Ist Perreo allerdings machtlologisch so einfach zu verstehen? Ist das Subjekt so depotenziert wie es bisher erscheint? Subversive Momente scheinen nach dieser theoretischen Konzeptualisierung von Körper, Musik und Tanz nahezu unmöglich. Perreo kann möglicherweise nichtsdestotrotz, wenn auch in ambivalenter und widersprüchlicher Weise, als Ort der Subversion betrachtet werden. Die Produktivität von lateinamerikanischen Tänzen wurde meistens in ihrer Aneignung durch EuropäerInnen und US-AmerikanerInnen diskutiert.[79] Lateinamerikanische Tänze haben bei ihnen eine transgressive Rolle gespielt, die zur Vitalisierung der bürgerlichen Musik- und Tanzkultur, zum Bruch mit dem „niedereren“ Status des Körpers (gegenüber des Geistes) und zur Generierung des Körpers als Medium der Selbsterfahrung und Identitätskonstruktion westlich-europäischer Subjekte beigetragen hat.[80] Meines Erachtens konnte und kann Perreo hinsichtlich eines lateinamerikanischen, durch und durch „westlich“ (d.h. christlich, medienkompetent, und neoliberal sozialisiert) geprägten weiblichen Subjekts auch als „transgressiver“ Tanzstil erscheinen, zumal Frauen dort seit Jahrhunderten meistens eine souveräne Erfahrung des eigenen Körpers abgesprochen wurde.

Wird nicht durch die oben skizzierten machtbedingten Körperkonfigurationen in Perreo eine selbstbewusste Selbsterfahrung ermöglicht, bei der weibliche Lust und der weibliche, sexuell kodierte Körper gerade als *eigenes* gelten? Führt dies nicht zu einer weiblichen körperlichen Konstituierung, die, obwohl sie aus patriarchalisch bedingten Machtkonstellationen hervorgeht, sich auch selbst ermächtigt? Weit davon entfernt Perreo als Praxis der Subversion oder Emanzipation schlechthin darzustellen, plädiere ich für einen differenzierten wissenschaftlichen Umgang mit Perreo. Der hier konturierte Begriff der Körperkonfiguration eröffnet Perspektiven darauf, Klanglichkeit als konstitutives Moment vom Tanz theoretisch zu erfassen, seiner Ambivalenz hinsichtlich Gender und Macht gerecht zu werden und seinen möglichen positiven Effekt auf weibliche und queere Subjekte herauszustellen.[81] Obwohl sich im Rahmen dieser Publikation keine weiteren Aspekte vom Themenkomplex Reggaeton-Perreo-Gender-Macht behandeln lassen, kann dieser Beitrag vielleicht einen Anstoß für empirische Untersuchungen und gründlichere theoretische Studien geben.

## Endnoten

- 1 Die Frau, das heißt, das Fleisch. Martin Luther, Lutheri. Opera Omnia, Bd. 3, Wittenberg 1549, Cap. XVI, S. 61. Übersetzung des Verfassers.
- 2 Vier der ersten fünf „Hot Latin Songs“ der Billboard Charts im Mai 2016 sind Reggaeton-Songs. Vgl. <http://www.billboard.com/charts/latin-songs>, letzter Zugriff 01.05.2016.
- 3 Die kubanische Regierung hat beispielsweise 2012 die Wiedergabe von Reggaeton in Radio und öffentlichen Räumen verboten. Vgl. <http://www.taz.de/!5073634/> sowie <http://www.abc.es/sociedad/20121204/abci-cuba-prohibe-reggaeton-201212041018.html>, letzter Zugriff 01.05.2016.
- 4 Yaga & Mackie (feat. Arcangel), La Bellaquera, auf: ebd.: CD Los Mackieavelikos, Full Records 2008, Nr. 5.
- 5 Der Stadtrat von Cartagena de Indias (Kolumbien) hat sich beispielsweise aus diesen Gründen im Jahr 2015 vorgenommen, Perreo und ähnliche „erotische Tänze“ für Minderjährige zu verbieten. Vgl. <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/decreto-contra-bailes-eroticos-para-menores-en-cartagena/16098016>, letzter Zugriff 01.05.2016.
- 6 Vgl. Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009 sowie Petra R. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón. The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*, Durham / London 2015.
- 7 Vgl. Miguel Muñoz-Laboy / Hannah Weinstein / Richard Parker, „The Hip-Hop Club Scene: Gender, Grinding and Sex“, in: *Culture, Health & Sexuality* 9 (2007), Nr. 6 (November), S. 615–628; Jain Fairley, „Dancing back to front: regeton, sexuality, gender and transnationalism in Cuba“, in: *Popular Music* 25 (2006), Nr. 3 (Oktober), S. 471–488.
- 8 Vgl. Dulce Asela Martínez Noriega, „Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género“, in: *El Cotidiano*, Nr. 186 (Juli 2014), S. 63–67; Ximena de Toro, „Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón“, in: *Revista Punto Género* 1 (2011), Nr.1 (April), S. 81–102; Marianela Urdaneta García, „El reggaetón. Invitación al sexo. Análisis lingüístico“, in: *Temas de Comunicación* 20 (2010), S. 141–160; María José Gallucci, „Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton“, in: *Opción* 24 (2008), Nr. 55, S. 84–100; Priscilla Carballo Villagra, „Música y violencia simbólica“, in: *Revista de la Facultad de Trabajo Social* 22 (2006), S. 28–43.
- 9 Die Homologie-Theorie besagt, dass strukturelle Resonanzen oder Homologien zwischen sozialen Gruppen und kulturellen Objekten und Praktiken wie Musik bestehen. Diese Theorie setzt aber voraus, dass die Werte und Bedeutungen einer sozialen Gruppe bereits konstituiert und erfahrbar sind. Daher wird die mitkonstitutive und transformative Rolle von kulturellen Praktiken verkannt. Vgl. Paul Willis, »Profane Culture« Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt a. M. 1981 [1979], S. 236–253.
- 10 Vgl. Jennifer Daryl Slack, „The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies“, in: David Morley / Kuan-Hsing Chen (Hg.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London / New York 1996, S. 112.
- 11 Vgl. ebd., S. 115 f.
- 12 Vgl. Louis Althusser, „Widerspruch und Überdetermination. Anmerkung für eine Untersuchung“, in: Frieder Otto Wolf (Hg.), *Für Marx (= Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt a. M. 2011 [1965], S. 105–144.
- 13 Reebee Garofalo, „Die Relativität der Autonomie“ in: *PopScriptum* 2 (1994): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02\\_garafalo.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_garafalo.pdf), heruntergeladen am 01.05.2016, S. 11.
- 14 Ebd., S. 13.
- 15 Slack, „The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies“, S. 117.
- 16 Vgl. Peter Wicke, „«Populäre Musik» als theoretisches Konzept“, in: *PopScriptum* 1 (1992): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_wicke.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.pdf), heruntergeladen am 01.05.2016.
- 17 Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes / Philadelphia 1990, S. 9.
- 18 Vgl. Stuart Hall, „New Ethnicities“, in: Jr. Baker / A. Houston u. a. (Hg.), *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago 1996 [1987], S. 166.
- 19 Vgl. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón*, S. 16.
- 20 Vgl. Paul Gilroy, „Der Black Atlantic“, in: Tina Campt / Paul Gilroy (Hg.), *Der Black Atlantic*, Berlin 2004, S. 12–32.



- 21 Vgl. Paul Gilroy, „Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a Changing same“, in: *Black Music Research Journal* 11 (1991), Nr. 2, S. 111–136.
- 22 Vgl. Wayne Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton“, in: Max Matter / Nils Grosch (Hg.), *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008), S. 131–151.
- 23 Vgl. Peter Manuel / Wayne Marshall, „The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall“, in: *Popular Music* 25 (2006), Nr. 3 (Oktober), S. 447–470.
- 24 Shabba Ranks, Dembow, auf: ebd.: LP Just Reality, Digital-B 1990, S. B, Nr. 1.
- 25 Vgl. Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo“, S. 131.
- 26 Vgl. Kim Kattari, Art. „Reggaeton“, in: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 9 Caribbean and Latin America, hg. von John Sheperd / David Horn, London / Oxford 2014, S. 673.
- 27 Vgl. Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo“, S. 149.
- 28 Vgl. Donna P. Hope, *Man Vibes. Maculinities in the Jamaican Dancehall*, Kingston / Miami 2010.
- 29 Vgl. Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo“, S. 135–139.
- 30 Nando Boom, Ellos Benia (Dem Bow), auf: ebd.: LP Ellos Benia, Shelly's Records 1990, S. A.
- 31 El General, Son Bow, auf: ebd.: LP Son Bow, New Creations 1990, S. A.
- 32 Vgl. Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo“, S. 139 ff.
- 33 Vgl. Ángel G. Quintero Rivera / Mariana Ortega Breña, „Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture“ in: *Latin American Perspectives* 34 (2007), Nr. 1, S. 83–93.
- 34 Vgl. Wayne Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization“, in: Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009, S. 33.
- 35 Vgl. Raquel Z. Rivera, „Ghettocentricity, Blackness, and Pan-Latinidad“, in: Miriam Jiménez Román / Juan Flores (Hg.), *The Afro-Latin@ Reader. History and Culture in the United States*, Durham / London 2010, S. 373–385.
- 36 Vgl. Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo“, S. 145.
- 37 Vgl. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaeton*, S. 6 ff.
- 38 Ebd. S. 20.
- 39 Vgl. Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino“, S. 36 ff.
- 40 DJ Playero, CD Playero 38, Playground 1994.
- 41 Vgl. Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino“, S. 42–45.
- 42 Ebd., S. 39.
- 43 Rivera-Rideau behauptet, dass Reggaeton als kulturelle Praxis in Puerto Rico noch heute zur Bildung von Identitäten führt, die mit hegemonischen rassistischen Stereotypen bricht und daher subversive Race-Bedeutungen mobilisiert. Vgl. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaeton*, S. 167 f. Dies mag durchaus stimmen, ist jedoch wenig relevant für viele Regionen wie z.B. Mexiko, Peru, Argentinien, Spanien usw., wo Reggaeton sehr populär ist.
- 44 Wisin & Yandel, Llamé Pa' Verte (Bailando Sexy), auf: ebd.: CD Pa'l Mundo, Machete Music 2005, Nr. 3.
- 45 Mit der Bezeichnung „tropisch“ wird der Bezug zu kulturellen Formen und Artefakten (wie Musik) sowie den damit assoziierten Bildern hervorgehoben, die in den Tropen Südamerikas insbesondere in der Karibik vorzufinden sind.
- 46 Die Sängerin Glory hat sich mit ihren „Porno-Vocals“ in mehreren Reggaeton-Hits verewigt. Vgl. Félix Jimenez, „(W)rapped in Foil Glory at Twelve Words a Minute“, in: Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009, S. 229–251.
- 47 Magnate & Valentino ft. Hector & Tito, Gata Celosa, auf: Magnate & Valentino: CD Rompiendo el Hielo, V.I Music 2002, Nr. 5.
- 48 Yaga & Mackie, Si tu me calientas, auf: ebd.: CD Sonando diferente, Diamond Music 2002, Nr. 2.
- 49 Jowell & Randy feat. Arcangel Agresivo, auf: Various Artists.: CD La Calle vol. 1, White Lion Records 2006, Nr. 7.
- 50 Marco Aurelio Denegri, Hechos y opiniones acerca de la mujer, Lima 2008, S. 132. Übersetzung des Verfassers.
- 51 Vgl. Hope, *Man Vibes. Maculinities in the Jamaican Dancehall*, S. 69 f.
- 52 Vgl. Joan Morgan, *When Chickenheads Come Home To Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*, New York 1999.
- 53 Stark glitzernder Schmuck, die von Rappern der Hip-Hop-Kultur popularisiert wurde.
- 54 Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino“, S. 49.

55 Ein sehr gutes Beispiel für diesen Wandel ist das Musikvideo von Wisin & Carlos Vives ft. Daddy Yankee *Nota de Amor*. Vives ist der Superstar des kolumbianischen Genres Vallenato. Dementsprechend sind in diesem Song etliche Vallenato-Elemente integriert, die vom konstanten Akkordeonspiel, über rhythmische Figuren der Guacharaca, bis hin zu Gitarren- und Klavier-Melodien reichen. Vgl. <https://youtu.be/wZRWpr1G1Qw>, letzter Zugriff 01.05.2016.

56 Das ist ein weitverbreitetes spezifisch lateinamerikanisches Format der Fernsehserie, das oft Klasse-, Gender- und Race-Vorurteile mobilisiert.

<sup>57</sup> Im Vergleich zu den USA und anderen westlichen Ländern, war weder Hip-Hop noch R&B ein wichtiges Moment des lateinamerikanischen Mainstreams geworden.

58 Von La Gruta in Guadalajara (Mexiko) über The roof in Barranquilla (Kolumbien) bis hin zu Kápital in Lima (Peru) lassen sich zahlreiche, oft bereits geschlossene, Perreo-Clubs in Lateinamerika auflisten, die von Minderjährigen besucht wurden. José Li Wan bietet eine interessante ethnographische Studie über die „Perroteca“ Los Botes in Lima. Vgl. José Li Wan, „El baile del perreo como performance de los nuevos contratos de género en la sexualidad de los jóvenes“, in: *La Colmena* 2 (2009), S. 16–23.

59 Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino“, S. 24.

60 Vgl. Edward Said, *Orientalism*, London / New York 2003 [1978].

61 Plan B, *Candy*, auf: ebd.: *CD Love & Sex*, Pina Records 2014, Nr. 14.

62 Gente de Zona ft. Marc Anthony, *La Gozadera*, auf: Gente de Zona: *CD Visualízate*, Sony Music 2016, Nr. 1.

63 Gringo ist eine umgangssprachliche Bezeichnung insbesondere für US-AmerikanerInnen aber auch für weiße Menschen im Allgemeinen.

64 Nicky Jam & Enrique Iglesias, *CD El Perdon*, Sony Music Latin 2015. Der Song stand im Jahr 2015 26 Wochen auf dem ersten Platz der „Hot Latin Songs“ der Billboard Charts und dessen Musikvideo hat mehr als 500 Millionen Aufrufe bei YouTube (Stand 01.05.2016).

65 Rivera-Rideau, *Remixing Reggaeton*, S. 17.

66 Vgl. ebd., S. 104–129; Jillian M. Báez, „En mi imperio“: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaeton“, in: *CENTRO Journal* 18 (2006), Nr. 2, S. 62–81.

67 Es soll hierbei angemerkt werden, dass Perreo kein Kuriosum darstellt, vielmehr sind in mehreren Regionen der Karibik Tanzpraktiken vorzufinden, bei denen ähnliche sexuell explizite Bewegungen gemacht werden. Die Popularität und Verbreitung von Perreo ist jedoch unvergleichbar größer.

68 Vgl. Fairley, „Dancing back to front“, S. 486.

69 Eine ähnliche Position wurde von der Künstlerin Carolina Caycedo vertreten, welche in ihrem Manifest zu ihrem Dokumentarfilm/Performance *Gran Perretón* (ein 2004 von ihr organisierter Perreo-Marathon in Puerto Rico) die Positivität von Perreo hervorhebt. Vgl. Raquel Z. Rivera bei der Latin American Studies Association Conference in Rio de Janeiro im Juni 2009 präsentiertes Working Paper „Perreo & Power: Explicit Sexuality in Reggaeton Dance“.

70 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976 [1975], S. 250 sowie Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 35.

71 Vgl. Byung-Chul Han, *Was ist Macht?*, Stuttgart 2005, S. 40.

72 Ebd., S. 47.

73 Peter Wicke, „Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Peter Wicke (Hg.), *Rock- und Popmusik* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8), Laaber 2001, S. 56

74 John Shepherd hat meines Wissens als erster diesen Begriff in der Popmusikforschung verwendet: „Das Funktionieren von Musik ist in gewissem Sinne global, konkret, gestaltend, formend und – entscheidend – in körperlichen Vorgängen begründet. Gesellschaftliche Konfigurationen sind körperlichen Konfigurationen unmittelbar, obgleich dialektisch zugeordnet.“ John Shepherd, „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum* 1 (1992): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_shepherd.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_shepherd.pdf), heruntergeladen am 01.05.2016.

75 Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge / New York 2000, S. 102.

76 Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1987 [1980], S. 127.

77 Han, *Was ist Macht?*, S. 56.

78 Li Wan weist in seiner Studie darauf hin, dass die Blocks von Reggaeton-Songs doppelt so lang sind als die von anderen Genres. Vgl. Li Wan, „El baile del perreo“, S. 20.

79 Zwei bemerkenswerte Ausnahmen sind: John Charles Chasteen, *National Rhythms. The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque 2004 und Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile (= Nexos y diferencias 24)*, Madrid / Frankfurt am Main 2009.

80 Vgl. Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998.

81 Ramón H. Rivera-Servera Studie über Queerness, Latinidad und Reggaeton in mexikanischen Clubs zeigt die widersprüchliche aber auch produktive Seite von Perreo bei der Performanz von Genderqueer-Identitäten in einem spezifischen soziokulturellen Kontext. Vgl. Ramón H. Rivera-Servera, *Performing Queer Latinidad. Dance, Sexuality, Politics*, Ann Arbor 2012, S. 168–203.

## Literatur

Louis Althusser, „Widerspruch und Überdetermination. Anmerkung für eine Untersuchung“, in: Frieder Otto Wolf (Hg.), *Für Marx* (= Gesammelte Schriften Bd. 3), Frankfurt a. M. 2011 [1965], S. 105–144.

Dulce Asela Martínez Noriega, „Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género“, in: *El Cotidiano*, Nr. 186 (Juli 2014), S. 63–67.

Jillian M. Báez, „En mi imperio“: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaetón“, in: *CENTRO Journal* 18 (2006), Nr. 2, S. 62–81.

Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1987 [1979].

Priscilla Carballo Villagra, „Música y violencia simbólica“, in: *Revista de la Facultad de Trabajo Social* 22 (2006), S. 28–43.

John Charles Chasteen, *National Rhythms. The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque 2004.

Marco Aurelio Denegri, *Hechos y opiniones acerca de la mujer*, Lima 2008.

Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge / New York 2000.

Jain Fairley, „Dancing back to front: regeton, sexuality, gender and transnationalism in Cuba“, in: *Popular Music* 25 (2006), Nr. 3 (Oktober), S. 471–488.

Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976 [1975].

Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

María José Gallucci, „Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton“, in: *Opción* 24 (2008), Nr. 55, S. 84–100.

Paul Gilroy, „Der Black Atlantic“, in: Tina Campt / Paul Gilroy (Hg.), *Der Black Atlantic*, Berlin 2004, S. 12–32.

Paul Gilroy, „Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a Changing same“, in: *Black Music Research Journal* 11 (1991), Nr. 2, S. 111–136.

Stuart Hall, „New Ethnicities“, in: Jr. Baker / A. Houston u. a. (Hg.), *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago 1996 [1987], S. 163–172.

Byung-Chul Han, *Was ist Macht?*, Stuttgart 2005.

Donna P. Hope, *Man Vibes. Maculinities in the Jamaican Dancehall*, Kingston / Miami 2010.

Félix Jimenez, „(W)rapped in Foil Glory at Twelve Words a Minute“, in: Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009, S. 229–251.

Kim Kattari, Art. „Reggaeton“, in: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. 9 Caribbean and Latin America, hg. von John Shepherd / David Horn, London / Oxford 2014, S. 672–677.

Martin Luther, *Lutheri. Opera Omnia*, Bd. 3, Wittenberg 1549.

Peter Manuel / Wayne Marshall, „The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall“, in: *Popular Music* 25 (2006), Nr. 3 (Oktober), S. 447–470.

Wayne Marshall, „From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization“, in: Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009, S. 19–76.

Wayne Marshall, „Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton“, in: Max Matter / Nils Grosch (Hg.), *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008), S. 131–151.

Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes / Philadelphia 1990.

Joan Morgan, *When Chickenheads Come Home To Roost. A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*, New York 1999.

Miguel Muñoz-Laboy / Hannah Weinstein / Richard Parker, „The Hip-Hop Club Scene: Gender, Grinding and Sex“, in: *Culture, Health & Sexuality* 9 (2007), Nr. 6 (November), S. 615–628.

Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile* (= Nexos y diferencias 24), Madrid / Frankfurt am Main 2009.

Ángel G. Quintero Rivera / Mariana Ortega Breña, „Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture“ in: *Latin American Perspectives* 34 (2007), Nr. 1, S. 83–93.

Raquel Z. Rivera, „Ghettocentricity, Blackness, and Pan-Latinidad“, in: Miriam Jiménez Román / Juan Flores (Hg.), *The Afro-Latin@ Reader. History and Culture in the United States*, Durham / London 2010, S. 373–385.

Raquel Z. Rivera / Wayne Marshall u.a. (Hg.), *Reggaeton*, Durham / London 2009.

Petra R. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón. The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*, Durham / London 2015

Ramón H. Rivera-Servera, *Performing Queer Latinidad. Dance, Sexuality, Politics*, Ann Arbor 2012.

Edward Said, *Orientalism*, London / New York 2003 [1978].

Jennifer Daryl Slack, „The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies“, in: David Morley / Kuan-Hsing Chen (Hg.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London / New York 1996, S. 112–127.

Ximena de Toro, „Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón“, in: *Revista Punto Género* 1 (2011), Nr.1 (April), S. 81–102.

Marianela Urdaneta García, „El reggaetón. Invitación al sexo. Análisis lingüístico“, in: *Temas de Comunicación* 20 (2010), S. 141–160.

José Li Wan, „El baile del perreo como performance de los nuevos contratos de género en la sexualidad de los jóvenes“, in: *La Colmena* 2 (2009), S. 16–23.

Peter Wicke, „Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Peter Wicke (Hg.), *Rock- und Popmusik* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8), Laaber 2001, S. 11–60.

Peter Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998.

Paul Willis, »*Profane Culture*« *Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur*, Frankfurt a. M. 1981 [1979].

## Internet

Reebee Garofalo, „Die Relativität der Autonomie“ in: *PopScriptum* 2 (1994): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02\\_garafalo.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_garafalo.pdf)

John Shepherd, „Warum Popmusikforschung?“, in: *PopScriptum* 1 (1992): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_shepherd.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_shepherd.pdf)

Peter Wicke, „«Populäre Musik» als theoretisches Konzept“, in: *PopScriptum* 1 (1992): [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_wicke.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.pdf)

<http://www.billboard.com/charts/latin-songs>

<http://www.taz.de/!5073634/>

<http://www.abc.es/sociedad/20121204/abci-cuba-prohibe-reggaeton-201212041018.html>

<http://trome.pe/actualidad/fiestas-sin-condon-ampayan-187-menores-pleno-perreo-2081567>

<https://youtu.be/wZRWpr1G1Qw>

### **Tonträger**

DJ Playero, CD *Playero 38*, Playground 1994.

El General, *Son Bow*, auf: ebd.: LP *Son Bow*, New Creations 1990, S. A.

Gente de Zona ft. Marc Anthony, *La Gozadera*, auf: Gente de Zona: CD *Visualízate*, Sony Music 2016, Nr. 1.

Magnate & Valentino ft. Hector & Tito, *Gata Celosa*, auf: Magnate & Valentino: CD *Rompiendo el Hielo*, V.I Music 2002, Nr. 5.

Nando Boom, *Ellos Benia (Dem Bow)*, auf: ebd.: LP *Ellos Benia*, Shelly's Records 1990, S. A.

Nicky Jam & Enrique Iglesias, CD *El Perdon*, Sony Music Latin 2015.

Plan B, *Candy*, auf: ebd.: CD *Love & Sex*, Pina Records 2014, Nr. 14.

Shabba Ranks, *Dembow*, auf: ebd.: LP *Just Reality*, Digital-B 1990, S. B, Nr. 1.

Wisin & Yandel, *Llamé Pa' Verte (Bailando Sexy)*, auf: ebd.: CD *Pa'l Mundo*, Machete Music 2005, Nr. 3.

Yaga & Mackie, *Si tu me calientas*, auf: ebd.: CD *Sonando diferente*, Diamond Music 2002, Nr. 2.

Yaga & Mackie (feat. Arcangel), *La Bellaquera*, auf: ebd.: CD *Los Mackieavelikos*, Full Records 2008, Nr. 5.