FRAUEN.MACHT.MUSIK!

TELOS VERLAG

rock'n'pop museum

rock‘n‘popmuseum / Thomas Mania / Sonja Eismann / Christoph Jacke /
Monika Bloss / Susanne Binas-Preisendörfer (Hrsg.)

ShePOP
Frauen. Macht. Musik!

Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A.
Verlag für Kulturwissenschaft
Münster 2013

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über **http://dnb.ddb.de** abrufbar.

1. Auflage, Februar 2013

Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im rock‘n‘popmuseum, 01.03.2013 - 08.09.2013,
Udo-Lindenberg-Platz 1 • D-48599 Gronau • www.rock-popmuseum.de
Copyright © 2013 rock‘n‘popmuseum • Gronau
Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A. • Im Sundern 7-9 • D-48157 Münster/Westf.
www.telos-verlag.de • mail@telos-verlag.de • Tel/Fax 0251-326160

Alle Rechte vorbehalten
Die Urheberrechte der Texte bzw. der Abbildungen liegen bei den Rechteinhabern. Die Reproduktionen verstehen sich als Bild- bzw. Großzitate im Sinne von § 51 des Urheberrechts.

HerausgeberInnen und AusstellungskuratorInnen: Thomas Mania / Sonja Eismann / Christoph Jacke / Monika Bloss / Susanne Binas-Preisendörfer
Layout: Frank Schürmann • pressebüro & medienservice schürmann • Hullerner Str. 9 • D-45721 Haltern am See • www.schuermann.ws / Thomas Mania
Coverdesign: Frank Schürmann / Thomas Mania
Textredaktion: Sonja Eismann / Christoph Jacke
Lektorat: Iris Weißenböck / Heike Missler
Koordination: Britta Roelvink-Drewitz

Druck und Verarbeitung: Möllers Druck und Medien GmbH • Markusstraße 6-10 • 48599 Gronau-Epe • www.moellers-druck.de

Printed in Germany 2013

ISBN 978-3-933060-41-9

Inhaltsverzeichnis

Thomas Mania / Sonja Eismann / Christoph Jacke / Monika Bloss / Susanne Binas-Preisendörfer: *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!* 7

Monika Bloss / Sonja Eismann: *Frauen. Macht. Musik! – Zwischen Warenförmigkeit und Selbstermächtigung* 15

Sheila Whiteley: *Women and Girls on Stage – The Cultural Implications of Gender Construction in Popular Music* 31

Anette Baldauf / Katharina Weingartner: *Guerilla Feminism – From Riot Grrrl to Pussy Riot* 41

Silke Borgstedt: *„Lass mal mithören" – Musikalische Lebenswelten von 14- bis 17-jährigen Mädchen in Deutschland* 53

Tina Bara: *In der DDR* 65

Jochen Bonz: *Anproben des Selbst – Konzeptualisierungen popkultureller Erfahrungsräume des Utopischen im „mimetic turn"* 73

Sandra Grether / Kerstin Grether: *The Spirit of Riot Grrrl – Ein Erweckungsmoment und seine Folgen* 87

Melissa Hostetler: *Unterwegs mit Bonaparte* 105

Rebecca Grotjahn: *„Precisely as Sung by Her" – Zur Mediengeschichte des Stars im 19. Jahrhundert* 115

Dorothea Kaufmann: *Damenkapellen – Soziale und kulturelle Aspekte einer fast vergessenen Berufspraxis* 133

Sarah Schauberger: *„She Plays Guitar like a Man“ – Kanonisierung, Macht und Gender in der Geschichte der E-Gitarre* 149

Birgit Richard / Katja Gunkel: *Heldinnen „on Speed“ – Von Madonna über Lara Croft zu Lady Gaga im Bild der Web-2.0-Musikkultur* 165

Diedrich Diederichsen: *Endlich ohne Männer und Frauen – Pop ist Drag* 181

Katja Ruge: *Verbündete* 193

Stefanie Kiwi Menrath: *From Fake to Collaborative Imagination – Alternative Historiographies with Ursula Bogner* 201

Rosa Reitsamer: *Last Night a Female DJ Saved My Life – Produzentinnen in elektronischen Musikszenen* 222

Holger Talinski: *Peaches* 235

Monika Bloss: *„Ich bin eigentlich meine eigene Produzentin“ – Ein Interview mit Gudrun Gut* 247

Red Chidgey / Elke Zobl: *Feminist Zines – Intersections of Music, Gender and Race* 259

AutorInnen 275

**Thomas Mania / Sonja Eismann /
Christoph Jacke / Monika Bloss /
Susanne Binas-Preisendörfer**

ShePOP

Frauen. Macht. Musik!

„Männer, es reicht!“

„Männer, es reicht!“ titelt die *Frankfurter Rundschau* auf ihrer Wochenendausgabe vom 26./27. Januar 2013 und widmet sich dem Thema sexueller und sexistischer Belästigungen von Frauen durch Männer im Berufsleben und anderswo. Seit Wochen halten die Nachrichten aus Indien über die Vergewaltigung einer jungen Studentin mit Todesfolge die Welt in Atem. Dieses scheinbar supramoderne, wirtschaftlich und wissenschaftlich aufstrebende Land verharrt bezüglich der Gleichberechtigung von Mann und Frau offenbar in vollkommen überholten archaischen Strukturen.

Wenige Monate zuvor erschütterte der despotische Umgang des Putin-Regimes in Russland mit der nach Meinungsfreiheit strebenden Kunst-Performancegruppe Pussy Riot und ihrem „Punk-Gebet“ die Öffentlichkeit der westlichen Hemisphäre als vermeintlicher Gralshüter von Gleichberechtigung und Demokratie. Die breiten Solidarisierungsbekundungen in der Bundesrepublik Deutschland mit Pussy Riot scheinen auf den ersten Blick dieses Selbstbild einer in jeder Hinsicht repressionsfreien Gesellschaft zu stützen.

Doch noch ein paar Monate zurückgegangen und -gedacht, wieder angekommen im eigenen Land und bei den bereits erwähnten Sexismen, erinnert man sich an die heftig geführten, politisch-strategischen Diskurse um ein Betreuungsgeld für daheim bleibende Erziehungsberechtigte, die despektierlich, aber sicherlich nicht ganz zu Unrecht mit dem Begriff

„Herdprämie“ belegt, einen gesellschaftlichen Sprung zurück in die 1950er Jahre wagten und propagierten. Auch die scheinbar ewig frisch und jung daherkommende Diskussion um eine gesetzlich verordnete Frauenquote wirft einen dunklen Schatten auf das nur vordergründig lächelnde Antlitz einer emanzipierten Gesellschaft. Lohnstatistiken und der Frauenanteil in wirtschaftlichen Führungspositionen führen dagegen eine ganz andere Zunge und lassen das Lächeln schnell zur Maske erstarren. Und genau diese Diskussion um eine Frauenquote vor ca. anderthalb Jahren bewog das rock’n’popmuseum in Gronau, sich intensiver mit diesem Thema auseinanderzusetzen, versteht sich doch die Popmusik immer wieder als ein valider Seismograf für gesellschaftliche Eruptionen und besitzt das Thema *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!* weit darüber hinaus eine permanente Relevanz, wie die genannten Beispiele belegen.

Der Zugang

Mit den Universitäten in Oldenburg und Paderborn fand sich schnell ein KuratorInnenteam zusammen, das einen inhaltlich und gestalterisch sehr augenfälligen Zugang zum Thema verfolgte. Die Rolle von Frauen sollte sowohl in ihrer historischen Entwicklung als auch in der Breite des gesamten Komplexes von populärer Musik (als historisch und soziokulturell weit gefasstes Konzept) und Popmusik (ab den 1950er Jahren) untersucht, dargestellt und auf ihre aktuelle Bedeutung abgeklopft werden. „Vor“, „Auf“ und „Hinter der Bühne“ hieß der Schlüssel dazu. Diese Dreiteilung meint den Bereich vom Fan, über inszenierende, interpretierende und Image formierende Medien, die glitzernden Stars auf der Bühne bis hin zur klassischen Wertschöpfungskette mit dem Tonträger als Endprodukt.

Die Ausstellung lädt ein, einzutauchen in ein Stück Rock- und Popgeschichte und will mit einigen der bedeutsamen Musikerinnen und Aktivistinnen, die diese Geschichte mitgeschrieben haben, bekannt machen. Wir wollen erinnern an weniger bekannte Instrumentalistinnen und Komponistinnen, einflussreiche Fans und Managerinnen, Audiodesignerinnen und Fotografinnen. Und sicher finden sich auch Musikerinnen/Künstlerinnen und Akteurinnen in der Ausstellung, deren Namen noch niemals im

MUSTER

Schulunterricht oder an Universitäten gefallen sind, oder die in einer Zeitschrift hierzulande allenfalls genannt, aber kaum gewürdigt wurden. Alle sind zufällig als Frauen geboren, was allerdings nicht die wesentlichste Gemeinsamkeit ist, die sie haben.

Nur werden sie aufgrund dieser Gemeinsamkeit in einen besonderen gesellschaftlichen Raum gestellt, in dem andere Gesetze und Gepflogenheiten herrschen. Manche von ihnen geraten dadurch so unter Druck, dass sie diesen auch künstlerisch und kulturell verarbeiten oder in politische Aktivitäten umsetzen. Sie geraten dann, gewollt oder ungewollt, in den Kontext von frauenbewegten und feministischen Themen, einem immer wieder und immer noch kontrovers diskutierten Problemfeld. Andere meiden diese Zusammenhänge bewusst, ja distanzieren sich sogar mit Vehemenz, in den 1970er Jahren genauso wie heute. Solche politischen Akzente werden in der Ausstellung zwar berücksichtigt, aber im Mittelpunkt steht das musikalische und kulturelle, das kreative und organisatorische Tun der Beteiligten.

Neben einer faktischen Bestandsaufnahme möchten die Ausstellung und der Katalog durchaus subjektive Positionen präsentieren, die einen Eindruck von den Schwierigkeiten, aber auch den Erfolgen jahrzehntelanger Emanzipationskämpfe konkretisieren und sehr lebensnah erden. Dabei soll nicht „die“ Geschichte von Frauen in „der“ populären Musik erzählt werden, sondern werden Schlaglichter geworfen auf charakteristische Geschichten von Frauen in den unterschiedlichen Phasen, Genres und Arbeits- bzw. Kunstbedingungen, von Sängerinnen und Tänzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts über Damenkapellen, Punk und Riot Grrrls, DJanes bis zu Auflösungsversuchen der kulturellen Kategorie Geschlecht wie bei Queer oder im Gaga-Feminism.

Für die Ausstellung wurden u.a. Interviews mit Vertreterinnen aus den drei Bereichen „Vor“, „Auf“ und „Hinter der Bühne“ geführt. Im vorliegenden Buch taucht eine solche ganz persönliche Position etwa im Interview auf, das Monika Bloss mit der seit über dreißig Jahren in diversen Bereichen aktiven Künstlerin und Produzentin Gudrun Gut führte.

Der Katalog

Die Zusammenstellung des Begleitbuchs zur Ausstellung folgt in seinen Grundzügen dem triadischen Konzept der Ausstellung. Doch schnell wurde klar, dass dieses Konzept nicht ganz durchzuhalten war. Neben einführenden und überblicksartigen Artikeln (Monika Bloss / Sonja Eismann, Sheila Whiteley, Anette Baldauf / Katharina Weingartner) finden sich in den Sektionen „Vor“ (Silke Borgstedt, Jochen Bonz, Sandra Grether / Kerstin Grether), „Auf“ (Rebecca Grotjahn, Dorothea Kaufmann, Sarah Schauberger, Birgit Richard / Katja Gunkel, Diedrich Diederichsen, Stefanie Kiwi Menrath) und „Hinter“ (Rosa Reitsamer, Gudrun Gut / Monika Bloss, Red Chidgey / Elke Zobl) Beiträge, die im Grunde teilweise über mehrere Sektionen laufen, wenn etwa Sandra und Kerstin Grether ihren eigenen Wandel vom Popmusikfan zur Autorin, Journalistin und Musikerin schildern.

Entstanden ist eine im besten Sinne heterogene Kompilation von Perspektiven, die sich aus Erstveröffentlichungen und Überarbeitungen, aus deutsch- und englischsprachigen Texten zusammensetzt, die wir Herausgebenden möglichst nah an den Autorinnen und Autoren belassen wollten (weswegen etwa der Beitrag der deutschsprachigen Autorin Stefanie Kiwi Menrath auf Englisch erscheint), die sich sowohl aus wissenschaftlichen Statements, journalistischen, populärwissenschaftlichen Stellungnahmen als auch ganz persönlichen Erfahrungen und Meinungen speist und in dieser Vielseitigkeit einen ersten Einstieg in das komplexe und überaus facettenreiche Thema anbietet. Zudem zeigt sich die große Komplexität, gesellschaftsweite Wirksamkeit und oben schon erwähnte permanente Relevanz von *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!* durch die hier vertretenen unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven wie Musik-, Medien-, Kunst- oder Kulturwissenschaft. Eine derartige Vielfalt an versierten akademischen Überlegungen zu Frauen und Popmusik wäre noch vor einigen Jahren im deutschsprachigen Wissenschaftsraum schwer denkbar gewesen – die rühmlichen Ausnahmen sehr wohl anerkennend.

Vervollständigt wird der Katalog durch die ebenso unterschiedlichen und (selbst im schwarz-weißen Fall) in jeder Hinsicht bunten Fotostrecken

MUSTER

von Tina Bara, Melissa Hostetler, Katja Ruge und Holger Talinski, die verschiedene Generationen von „ShePOPperinnen“ auf den genannten Bühnen zeigen und die aus ebenso verschiedenen Generationen stammen.

Texte und Fotos beziehen sich teilweise direkt auf die Ausstellung, oftmals stellen sie gleichzeitig eigene neue Themen vor, die *ShePOP. Frauen. Macht. Musik!* kommentieren und vor allem immer wieder ergänzen, so dass der Katalog noch einmal ganz neue Perspektiven in die Beschäftigung mit Frauen und populärer Musik einbringt und nicht im bloßen (Vor-) Führen und Illustrieren der Ausstellung verharrt. Im Gegenteil, diese Text- und Bildsammlung soll auch als Reader für eine intensivere Beschäftigung mit dem Thema fungieren.

Dieser Katalog soll gemeinsam mit der Ausstellung und ihrem Rahmenprogramm, u.a. einer im Juni stattfindenden internationalen Tagung für eine Verankerung des wichtigen Themas *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!* in Institutionen wie Schulen, Museen und Hochschulen und somit in der gesamten Gesellschaft sorgen. Sie, uns alle, eint die Sozialisation, die Liebe und auch immer wieder das Abarbeiten und „Disliken“ von populärer Musik und Popmusik und ihren Figuren und Personen. Dass bei einem derart umfassenden Unterfangen durchaus die eine oder andere Leerstelle bestehen bleibt, sei unbenommen und zukünftigen Expeditionen überlassen.

Es geht bei all dem auch immer um die emanzipatorische Kraft von Pop und populärer Musik. Sind diese letztendlich nicht doch weit mehr als zahn- und krallenloser Tiger, ein bloßer Spiegelhalter der jeweiligen Epoche, wie es zuletzt immer wieder in den einschlägigen Feuilletons behauptet wurde? Und gehört genau diese provokative These vom Ende des Pop nicht eigentlich höchstselbst zum sich immer wieder erneuernden Gesprächsstoff des Pop?

Mit der Ausstellung *ShePOP – Frauen. Macht. Musik!* setzt das rock’n’popmuseum seine Reihe großer Ausstellungen in der zentralen Halle des Museums fort. Die rege Presseresonanz auf die Ausstellungsankündigung ist ein erster Hinweis darauf, dass das Thema tatsächlich einen Nerv unserer Gesellschaft trifft, der durch die beunruhigenden oben genannten globalen Ereignisse aktuell flankiert wird und – so ist zu befürchten – in den nächsten Dekaden weder an Schärfe noch an sozialer Relevanz verlieren wird.

Das rock’n’popmuseum und KuratorInnenteam bedankt sich herzlichst bei den vielen Unterstützerinnen und Unterstützern, Autorinnen und Autoren, bei den individuell Beitragenden und institutionellen Leihgebern, bei den Studentinnen und Studenten der Unis Oldenburg und Paderborn und nicht zuletzt allen wohlmeinenden Begleiterinnen und Begleitern des Projektes. Oft merkte man im direkten Kontakt, wie sehr den Leuten gerade dieses Thema am Herzen liegt, wie es ebenso zum Thema gehört, dass erfolgreiche Musikerinnen oder Produzentinnen nicht gern im Kontext von „Frauenprojekten“ auftauchen.

Auch im Namen des Geschäftsführers des rock’n’popmuseums, Thomas Albers, gilt der besondere Dank wie so oft dem Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, ohne dessen finanzielle Unterstützung dieses wichtige Projekt nicht hätte realisiert werden können.

MUSTER

MUSTER

Monika Bloss / Sonja Eismann

Frauen. Macht. Musik!

Zwischen Warenförmigkeit und Selbstermächtigung!

„Gaga Feminism“

Eine Ausstellung zur Rolle von Frauen in der Geschichte der populären Musik seit Beginn des vorigen Jahrhunderts ist längst überfällig. Oder kommt sie schon zu spät? Sind die Daseinskämpfe für Musikerinnen nicht bereits eine historische Angelegenheit?

Zumindest scheint im Alltagsbewusstsein die Frage nach Gleichstellung nicht zu den dringlichsten Anliegen von Frauen zu gehören. Das Gefühl, alles erreicht zu haben oder zumindest kraft des eigenen Willens alles erreichen zu können, genährt durch omnipräsente mediale und (pop-)kulturelle Botschaften von warenförmiger Selbstbestimmung, ist für junge Frauen seit beinahe drei Jahrzehnten ein alltäglicher Begleiter. Frauen sind in den meisten Industrienationen gesetzlich den Männern gleichgestellt, es kursiert sogar bereits die Rede vom „Ende der Männer“ (vgl. Rosin 2013) und auch in den obersten Chartsligen des Pop scheinen weibliche Akteure das Geschehen zu dominieren[1]. Während in den 1990er Jahren die Spice Girls noch die von den radikalen Riot Grrrls abgekupferte und mainstreamkompatibel weichgespülte Selbstermächtigungsdevise der fröhlichen „Girl Power“ ausgaben, schrieb der Popjournalist Tobias Rapp im Sommer 2010 in seinem Artikel in der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* anlässlich des neuen Albums der Musikerin M.I.A., der Pop brauche nun endgültig keine Männer mehr[2]. Doch aktuelle Zeitdiagnosen wie der Ende 2012 fertiggestellte österreichische Dokumentarfilm *Oh yeah, she performs*[3], der vier österreichische Independent-Musikerinnen in ihrem Alltag begleitet, zeigen deutlich, dass Einzelphänomene weiblicher Megastars wenig über den Status Quo weiblicher Musikbeteiligung generell aussagen. Die Regisseurin des Films, die 1970 geborene Radiomoderatorin Mirjam Unger, räumt zwar ein, dass sich seit ihrer eigenen Jugend in diesem Bereich „viel getan“ habe, betont aber:

> *Der Film ist notwendig, weil es um die richtige Arbeit hinter den Images geht. Die weiblichen Stars in den Charts haben eine Riesencrew hinter sich, Stylisten, Produzenten, Marketingexperten, die in der Shevolution die Möglichkeit entdeckt haben, viel Geld zu verdienen. So sieht der Musikerinnenalltag im Normalfall nicht aus. Es geht nicht um den Traum, ein Superstar zu werden, sondern vor allem um Selbstermächtigung. (Eismann 2012, S. 27)*

Abb. 1: Ausstellungsexponat aus Barbie-Puppenserie Hardrock-Cafe © *Mario Brand*

Pop aus weiblicher Perspektive

Ausgangspunkt der diesem Katalog zugrunde liegenden Ausstellung ist somit eine nur scheinbar widersprüchliche Situation: Einerseits waren Frauen seit jeher ganz selbstverständlich an der Produktion aller Aspekte populärer Musik – als Performerin, als Produzentin, als Journalistin oder als Rezipientin – beteiligt und es muss daher aus heutiger pophistorischer Perspektive darum gehen, diese oftmals verschütteten oder verwischten Genealogien und Traditionslinien wieder sichtbar zu machen und neu zu verknüpfen. Andererseits hat die schwächere Präsenz weiblicher Role Models – im Verein

MUSTER

mit zahllosen weiteren soziologischen bis ökonomischen Faktoren – in der Tat dazu geführt, dass Frauen sich nicht im gleichen Ausmaße wie Männer popmusikalisch engagiert haben und auch heute noch nach wie vor mit größerer Schwellenangst zu kämpfen haben.

Frauen haben also in der Geschichte der populären Musik stets und selbstverständlich in allen Bereichen partizipiert, waren aber durch gesellschaftliche Strukturen – wie Medienöffentlichkeit oder Vermarktungszwänge – in spezifischer Weise positioniert.

Mit der Ausstellung kommentieren wir als Kuratorinnen die geschlechterspezifischen Implikationen der Kanonbildung und öffnen eine Perspektive, die auch im Rahmen der Institutionalisierung der Geschichte populärer Musik in Museen, Schulen, Medien oder Universitäten dringend geboten ist. Entlang der Chronologien technologischer Entwicklungen, Stilbezeichnungen und der zumeist männlichen Heroenbiografien wird die Geschichte populärer Musik bis in die Gegenwart erzählt.

Populäre Kulturen lassen sich als gesellschaftliche Seismografen verstehen. Sie sind sowohl Spiegel als auch Motor, reflektieren und prägen soziale und kulturelle Prozesse. Auch ein kritischer Blick auf die Vergeschlechtlichung von Archiven und Ausstellungskonzeptionen findet bisher in deutschsprachigen Museen kaum statt. Hier setzen wir mit *ShePOP* an und bieten einen alternativen Blick auf Popmusikgeschichtsschreibung an, indem wir die Beiträge von Frauen nicht als Addendum zum kanonisierten (maskulin geprägten) Geschehen verstehen, sondern Pop an sich durch eine „weibliche“ Perspektive neu lesen.

So werden z.B. die für die Entwicklung der populären Musik wegweisenden Leistungen von frühen Bluesmusikerinnen wie Mamie Smith und Memphis Minnie ebenso gewürdigt wie jene von Elektronikpionierinnen wie Delia Derbyshire oder Pauline Oliveros; die politischen Implikationen von Women-only-Festivals oder -Labels der Zweiten Frauenbewegung oder der Riot Grrrls werden in einen größeren gesellschaftlichen Kontext gesetzt; oder die häufig marginalisierten Erfahrungen von Journalistinnen oder weiblichen Fans werden durch Oral-History-Verfahren valorisiert.

Alle Facetten weiblicher Musikbegeisterung

ShePOP fragt nach dem Stellenwert und der Bedeutung – wie auch der Bekanntheit – von Mädchen und Frauen im Umfeld populärer Musikkulturen seit etwa einhundert Jahren. Dabei liegt der Fokus auf dem deutschsprachigen und angloamerikanischen Raum, nicht zuletzt weil von den entsprechenden Ländern aufgrund der musikindustriellen Konzentration und der Etablierung entsprechender Diskurse wesentliche Impulse ausgingen.

Es geht vor allem um die Musikerinnen, aber nicht nur. Es sollen alle Facetten weiblicher Musikbegeisterung repräsentiert werden, und damit auch diejenigen Akteurinnen, die im symbolischen Sinne „hinter“ und „vor“ den Bühnen stehen (und dabei oft im Dunkeln oder ungenannt bleiben): die die Songs komponieren oder Texte schreiben, die den Sound abmischen oder für einen guten Klang sorgen, die die Wege ins Musikgeschäft ebnen oder das große Business gestalten, die eine Veranstaltung organisieren oder ein Fanzine kreieren, die über Musik schreiben oder sie in Fotos und Filmen festhalten, die sie einfach lieben und genießen oder sich der Musik und ihren Stars gänzlich hingeben.

Es ist daher kein Zufall, dass der bewusst plakative Titel der Ausstellung, *Frauen. Macht. Musik!*, einen zugleich kritischen wie auch appellativen Charakter hat: Zum einen sollen die komplexen Machtstrukturen, die das Wirken von Frauen im Musikgeschehen schon immer umgeben und mitunter verkompliziert haben, beleuchtet werden, zum anderen soll aber auch das emanzipatorische Potenzial von Popkultur in den Blick genommen werden, das Mädchen und Frauen die Möglichkeit bietet, sich abseits festgefahrener Geschlechterstereotype zu entwerfen.

Jede im Musikbereich tätige Frau ist mit Machtstrukturen konfrontiert. Dabei äußern sich diese nicht immer in klar erkennbaren chauvinistischen oder sexistischen Äußerungen. Als solche waren und sind sie oft leicht zu enttarnen, selbst wenn sie dadurch nicht weniger wirkungsvoll sind. Dass das Musikgeschäft von Männern bestimmt wird, ist eine zutreffende historische wie aktuelle Aussage. Dass das Business allerdings nur von Männern bestimmt wird, dafür gibt es nicht erst seit den vergangenen zwei, drei Dekaden mehr und mehr Gegenbeweise. Die Frage ist, warum wissen

MUSTER

wir so wenig über die Frauen, die sich gleichermaßen kompetent und einflussreich im popmusikalischen Metier behaupten konnten? Und warum kursieren heute, wo es so viele weibliche Popsuperstars gibt wie nie zuvor, immer extremere Varianten von Hyperweiblichkeit und Sexualisierung, die quasi zur Grundbedingung für weiblichen Chartserfolg geworden sind – und damit auch als neue normative Bilder in die Alltagsrealität vor allem junger Mädchen abstrahlen?

Besonders der französische Philosoph Michel Foucault hat sich in seinen Schriften mit Fragen und Techniken von Macht auseinandergesetzt und darauf verwiesen, dass Macht nicht nur als repressive, sondern auch als produktive Kraft wirksam werden kann.[4] Die als weiblich kategorisierten Wesen wachsen so – zumindest in den hier fokussierten Industrienationen – in einen Repräsentationsrahmen hinein, in dem sie großenteils durch hegemoniale Diskurse ausgegrenzt und durch kapitalisierte Wettbewerbssysteme ausgeschlossen sind. Der Schicksalshaftigkeit der Geburt sind Frauen aber nicht per se ausgeliefert, nur befinden sie sich in einem schwer fassbaren Raum, den de Lauretis in Anlehnung an filmwissenschaftliches Vokabular als „space-off“ oder als „elsewhere“ bezeichnet, als einen Raum, der sich weder innerhalb noch außerhalb der Repräsentationsrahmens befindet.

> *For that „elsewhere“ is not some mythic distant past or some utopian future history: it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the space-off, of its representations. I think of it as spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparati. (de Lauretis 1987, S. 25)*

„The double standards for him as a boy and me as a girl“

Wie diffizil sich Machstrukturen auswirken, kann in vielen Lebensverläufen beobachtet werden. Einige Musikerinnen profitieren einfach dadurch, dass sie in einem privilegierten musikkulturellen Umfeld aufwachsen oder etwa ältere Brüder haben. Zwei Musikerinnen, auf die diese Umstände zutrafen und die doch ganz unterschiedliche Karrieren verfolgten, sind

beispielweise Maureen „Mo“ Tucker und Kim Gordon. Beide spielen Instrumente, die sie zu Ausnahmeerscheinungen unter den Rockmusikerinnen werden ließen: Mo Tucker ist die kaum wahrgenommene Schlagzeugerin der Kultband Velvet Underground. Und Kim Gordon war Bass und Gitarre spielendes Mitglied und Sängerin von Sonic Youth. Durch die Freundschaft ihres Bruders mit dem Velvet-Underground-Gitarristen Sterling Morrison kam Mo Tucker zu der Gelegenheit, als Schlagzeugerin bei der Band auszuhelfen, und blieb. Den anderen Musikern gefiel einfach ihre Art zu spielen, vielleicht auch weil sie etwas ungewöhnlich war. Tucker selbst hatte keine besonderen Ambitionen, sich als Musikerin zu verwirklichen und empfand folglich auch keinen Konkurrenzdruck.

> *I never had any problems. I was just playing drums, it wasn't a campaign or a statement, I just like playing drums and why shouldn't I? I don't ever remember anyone either in the band or in the audience saying, „Why are you playing drums? You're a girl!“ Maybe half of them didn't know I was a girl! I don't feel like a pioneer or a campaigner because I didn't have to fight to get into the group. They liked how I played drums, that's all. (Zitiert aus O'Brien 1995, S. 109)*[5]

Als die ursprüngliche Band zerbrach, kehrte sie ohne Wehmut in ein anderes Leben zurück, indem sie zunächst für zehn Jahre vor allem Mutter von fünf Kindern war, bevor sie wieder solistisch und in Bandformationen als Musikerin auftrat, ja, nun sogar sang und komponierte. Bis heute kann sie nicht verstehen, warum es so wenige Instrumentalistinnen, speziell Schlagzeugerinnen gibt, obwohl die Bedingungen doch um einiges besser seien als zu ihrer Zeit in den 1960er Jah-

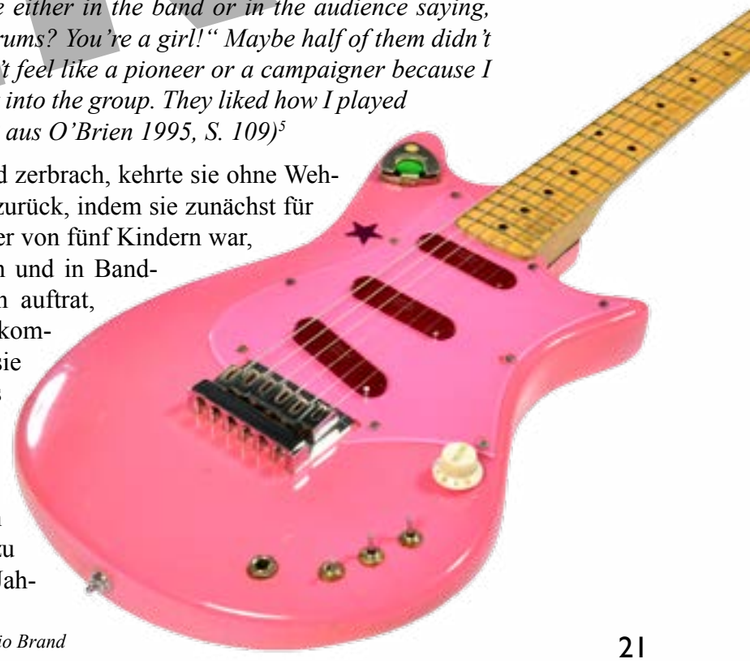


Abb. 2: E-Gitarre Ina Deter © Mario Brand

MUSTER

ren. Und obwohl sie sich auch später kaum medial exponierte, gilt sie für viele als Repräsentantin der avantgardistischen Undergroundband und ihres kulturellen Umfeldes.

Bis vor wenigen Jahren ein zufälliges Interview veröffentlicht wurde, in dem sie sich auf einem Treffen der radikal-konservativen Tea Party gegen die aktuelle Politik Barack Obamas aussprach. Sollte ein solches politisches Statement die historische Leistung von Tucker beeinträchtigen? Welcher Stellenwert wird einer bis dato eher unbedarft erschienenen Persönlichkeit dadurch beigemessen, welche Bedeutung ihrer Musik und ihren Worten? Wie identisch sind die Privatperson und die Musikerin?

Kim Gordon dagegen setzte sich intensiv auch mit feministischen Fragen auseinander, besonders was die Rolle der Medien für die Re-/Präsentation der Musikerinnen betrifft. Nicht zuletzt aus diesem Grund gilt sie vielen Musikerinnen aus und nach der Riot-Grrrl-Bewegung als lebendiges Vorbild. Auch Gordon wurde als Schwester eines älteren Bruders sozialisiert und spürte an dem Vergleich mit ihm schon früh die Unterschiede zwischen Frausein und Mannsein.

> *My brother is three and a half years older and I used to really look up to him even though he was mostly an asshole. ... As well as turning me on to Dylan and Sixties stuff, he played a lot of jazz records – everything from ... Coltrane to Ornette Coleman. Much of my rebellion had to do with the double standards for him as a boy and me as a girl. (Zitiert aus Raphael 1994, S. 119)*

Wie Gordon selbst sagt, erkannt sie früh, was als junges Mädchen möglich war und was nicht. In der Konsequenz wurde auch sie frecher, „böser“ und wütender. Sie wuchs in privilegierten sozialen Verhältnissen auf und hatte offenbar weibliche Erwartungsmuster nach ihrer Arbeit als Kinder-Model bald hinter sich gelassen. Nach einem Kunststudium und beruflicher Tätigkeit auch in diesem Bereich wählte sie mehr und mehr Musik zu ihrem Ausdrucksmedium, weil mit ihr Dinge wesentlich emotionaler, engagierter und direkter vermittelt werden konnten als über Kunstformen wie etwa die Malerei.

> *Being on stage is very visceral, just feeling the power of your body. Maybe it's sexual, but not as in: „I feel like a woman“ or „I feel like a man“. I think the closest explanation is being at one with everyone. You lose you self-consciousness, you're not really thinking about what you're doing, you're just doing it, and something is carrying you along. (ebd., S. 122)*

Was Gordon hier beschreibt, ist etwas, das Musik und Musikmachen hervorhebt unter den künstlerischen Ausdrucksformen. Mit und durch Musik sind Geschlechtergrenzen offenbar zu transzendieren. Umso wichtiger ist es, in welchem Kontext Musik und Musikerin erscheinen, wo sie innerhalb von de Lauretis angesprochenen und auf Foucault referierenden Macht-Wissen-Apparates erscheinen.

Fleischmärkte und eindimensionale Frauen

Dreh- und Angelpunkt der Verhandlung weiblicher Macht im Pop ist fast immer die weibliche Sexualität: Ob sie negiert wird, keusch und anständig ausgespielt oder in extremistischer Übertreibung präsentiert wird, sie ist – im Gegensatz zur männlichen Sexualität, die nach Belieben instrumentalisiert oder ausgeblendet werden kann – immer automatisch und erster Bezugspunkt. In einem Interview mit dem *Missy Magazine* äußert sich die Berliner Songwriterin Christiane Rösinger pointiert zu dieser Problematik: „Ich wollte einfach Songs machen, in denen ich über die Liebe, das Leben und meine Sicht der Welt singe und die Welt erkläre. So wie es viele Männerbands machen! Ohne eine Show zu machen oder mich ausziehen zu müssen. Das funktioniert aber irgendwie nicht!“ (Eismann 2010, S. 60)

In ihrem zornigen Buch *Fleischmarkt* erinnert sich die junge englische Bloggerin und Journalistin Laurie Penny an einen Musicalwettbewerb als 14-jährige Schülerin, bei dem sie und gleichaltrige Mitschülerinnen genötigt wurden, Britney Spears' Hit „Baby, One More Time“ in „einer Art Plastikversion erwachsener Sexualität“ (Penny 2012, S. 26) aufzuführen – mit Toilettenpapier ausgestopfte Dekolletees inklusive. Auch in anderen viel diskutierten Veröffentlichungen der letzten Jahre, wie z.B. Ariel Levys *Female Chauvinist Pigs* (2005), Nina Powers *One-Dimensional*

MUSTER

Woman (2009), Natasha Walters *Living Dolls* (2010) oder Caitlin Morans *How To Be a Woman* (2012), wird die durch popkulturelle Bilder angeheizte Selbstzurichtung und Übersexualisierung (junger) Frauen thematisiert. Den Texten gemeinsam ist, verkürzt gesprochen, der Befund, dass es durch mediale Überflutungen mit popkulturellen Bildern und durch die Reinstitutionalisierung klassischer Geschlechterzuschreibungen ein immer unrealistischeres Bild warenförmiger weiblicher Sexualität und Attraktivität gibt, dem junge Frauen trotz mittlerweile drei Wellen feministischen Aktivismus nichts entgegenzusetzen haben, da ihnen suggeriert wird, dass sie sich frei dafür entscheiden könnten und es „für sich" täten. Sogar die nicht gerade für eine stereotype Femininität bekannte Musikerin Courtney Love äußerte in einem Interview: „Ich möchte, dass mein Zorn etwas wert ist. Und das ist er nur, wenn ich attraktiv bin" (zitiert nach: Freudenschuss 2007, S. 109).

Der Zwang, eng gesteckten Weiblichkeitsnormen entsprechen zu müssen, der früher als gesellschaftliche Verordnung extern lokalisiert und damit auch – zumindest stellenweise – bekämpfbar wurde, hat sich nun nach innen verlagert und ist damit Teil des eigenen Wünschens, der eigenen Identität. Zur Normalisierung dieser Körperdiskurse passt, dass die Tendenz zu beobachten ist, dass die Frage nach den Gender- und Machtrelationen aus dem poptheoretischen Fokus, in dem sie z.B. noch in den 1990er Jahren ganz zentral war – man denke nur an die bahnbrechende Veröffentlichung *The Sex Revolts* (1995) von Joy Press und Simon Reynolds –, langsam wegbricht und ausgegliedert wird in nur auf Geschlechterfragen spezialisierte Publikationen. Denn während sich Simon Reynolds gemeinsam mit seiner Frau in *The Sex Revolts* noch obsessiv dem misogynen Gehalt von Rockmusik widmete, ist in seinem letzten, stark rezipierten Werk *Retromania* (2011) der Trends und Platten sammelnde Nerd ganz selbstverständlich ein männliches Subjekt, und auch in einem weiteren, häufig referenzierten Werk der letzten Zeit, nämlich *What Was the Hipster* (2010) von Mark Greif, ist die Frage nach dem weiblichen Hipster bestenfalls eine Fußnote – und das, obwohl Greif und Reynolds selbst deklarierte Feministen sind.

Abb. 3: Working Lyrics von Nelly Furtado © Mario Brand

MUSTER

Going Gaga

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Frage nach Geschlecht und Macht im Pop, die sich trotz des Phantasmas von der „Macht der weiblichen Erotik“ oft als spezifische Variante von Machtlosigkeit bzw. Verstricktheit in sexistische Machtstrukturen erweist, kein rein auf die Gender Studies beschränktes Thema bleiben oder werden darf, da sie jeder Popkulturanalyse inhärent sein muss. Vielleicht kann eine Feststellung aus dem aktuellen Buch der Queertheoretikerin Judith Jack Halberstam, *Gaga Feminism*, auch ein Fingerzeig in die Richtung eines neuen Umgangs mit Macht und Weiblichkeiten im Pop sein:

> *This book asserts that Lady Gaga is a symbol for a new kind of feminism. Recognizing her power as a maestro of media manipulation, a sign of a new world disorder, and a loud voice for different arrangements of gender, sexuality, visibility, and desire, we can use the world of Gaga to think about what has changed and what remains the same, what sounds different and what is all too familiar, and we can go deep into the question of new femininities. (Halberstam 2012, S. xii)*

Einerseits ist Halberstams (und nicht nur ihre) Interpretation von Lady Gaga die einer machtvollen, selbst„bewussten“ Medienmanipulatorin, die gekonnt mit den Codes von Sexiness spielt, andererseits liest sie ihre Inszenierungen aber auch als Verque(e)rung weiblicher Attraktivität, die die gewohnten heterosexistischen Blickwinkel durchkreuzt. Und schließlich ist Halberstams Blick auf die durch die „Gagaisierung“ ins Wanken und Tanzen gebrachten Verhältnisse genau der Blick auf Popkultur, den wir auch mit dieser Ausstellung anregen wollen: Statt Pop nach wie vor durch die Brille des männlichen Normsubjektes zu sehen und Weiblichkeit nur als Annotation dazu wahrzunehmen, wird die Perspektive völlig „verdreht“ und dadurch zu neuen, wertvollen Aufschlüssen über das gesamte Feld gelangt. Immer im Sinne von FRAUEN. MACHT. MUSIK!

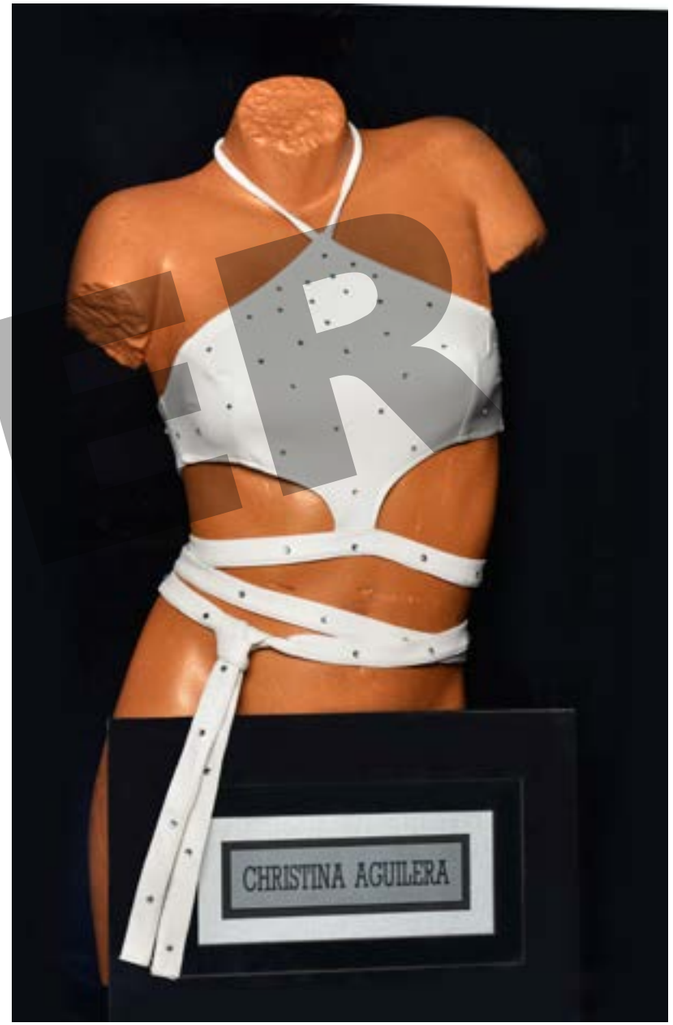


Abb. 4: Outfit Christina Aguilera aus dem Video Genie in a Bottle
© Mario Brand

MUSTER

Anmerkungen

[1] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Charts_und_Popmusik: Im Wikipedia-Portal „Charts und Popmusik“ weist die mit den 1950er Jahren beginnende Statistik der „Stars der Hitparaden“ für die Dekade der 2010er Jahre zum ersten Mal mehr weibliche als männliche Stars aus. Letzter Zugriff 28.1.2013.

[2] Der deutsche Musikjournalist Tobias Rapp schrieb am 12.7.2010 in einem Artikel in der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* anlässlich der neuen Platte von M.I.A. davon, die „Frauen würden den ganzen Laden übernehmen“. „Die Frauen, lange Zeit an den Rand des Pop gedrängt, höchstens als Groupie geduldet, als Sängerin, der ein Mann die Songs schreibt, oder als feministische Rebellin gegen den Sexismus, haben den Laden übernommen.“ Spiegel 28/10, zit. nach www.spiegel.de/spiegel/print/d-71558825.html. Letzter Zugriff 28.1.2013.

[3] „Oh yeah, she performs“, A 2012, Regie: Mirjam Unger, Dokumentarfilm, 101 Min.

[4] Siehe dazu Foucault 1977; 1978, insbesondere Ewald, Francois: Foucault – ein vagabundierender Denken, in: Foucault 1978, S. 7–20.

[5] Mitte der Neunzigerjahre erschienen erstmals mehrere Buchpublikationen, in denen Musikerinnen selbst zu Wort kamen, wie neben O’Brien 1995 bspw. auch Raphael 1994 und Evans 1994.

Literatur

Eismann, Sonja: „Christiane Rösinger. Endlich solo“. In: Missy Magazine 04/10, S. 56–61.

Eismann, Sonja: „Selbstbestimmung statt Superstardom“. In: Missy Magazine 04/12, S. 26–27.

Evans, Liz: Women, Sex and Rock’n’Roll. In Their Own Words. London 1994.

Ewald, Francois: Foucault – ein vagabundierender Denken, In: Foucault 1978, S. 7–20.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. 1. Sexualität und Wahrheit. Frankfurt am Main 1977.

Ders.: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978.

de Lauretis, Teresa: Technologies of Gender; Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington 1987.

Freudenschuss, Ina: „Mein Körper, der neoliberale Kitt. Essstörungen als gesellschaftliches Symptom“. In: Eismann, Sonja (Hrsg.): Hot Topic. Popfeminismus heute. Mainz 2007, S. 106–111.

Halberstam, J. Jack: Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal. Boston 2012.

O’Brien, Karen: Hymn to Her: Women Musicians Talk. London 1995.

Penny, Laurie: Fleischmarkt. Hamburg 2012.

Raphael, Amy: Grrrls. Viva Rock Divas. New York 1994.

Rosin, Hanna: Das Ende der Männer. Und der Aufstieg der Frauen. Berlin 2013.

MUSTER

MUSTER

Sheila Whiteley

Women and Girls on Stage

The Cultural Implications of Gender Construction in Popular Music

„Sex sells“

It is now some thirteen years since the publication of *Women and Popular Music*, a collection of essays that reflected my concern that female artists were subject to culturally determined gender roles. Recent research by the UK Music Industries Equality and Diversity Charter (2012) reveals that the situation has not changed and the current success of female singers / singer songwriters simply veils the fact that inequality is still rife. Women remain under-represented in popular music, whether we are talking about performers, artist and repertoire, studio managers, or simply in terms of equal opportunity within its various genres. Despite an acknowledgement by its chief executive, Jo Dibble, that "diversity is a massive asset for the UK Music Industry; [that] our creative talent and the audience who enjoy our music is, without doubt, diversity personified" (n. pag.), gendered constructions of femininity have not fundamentally changed.

Denmark's recently published research paper, "Gender Balance in Popular Music" (2012) also reveals that males continue to dominate not only universities and academies concerned with music, but significantly the decision-makers in Arts Foundations (with males receiving the majority of grants and financial aid), unions and other powerful institutions, record companies, the media, venues, and festivals. Needless to say, this has major implications for women, not simply as musicians, but also as those who aspire to positions of influence in the Industry itself. Their findings are supported by research carried out by the European multidisciplinary journal *Travail, Genre et Sociétés* (issue 19, 2008) into gender differences in society and the workplace, highlighting the influence of hegemonic gender formations, which continue to enforce the criteria to which women must conform if they are to succeed in the music industry. As we are all too aware, "for a woman to identify as a woman is a culturally enforced effect" (Kotz 1992, p. 84), and the power of popular music lies not only in representing to us the way things are, but also the very categories of identity through which we experience them. Not least it continues to refer to "the broader patterns of discourse and culture that [it] mirrors and actively produces" (Brett et al. 1994, p. vii–ix), most specifically its prescriptive emphasis on largely masculinist constructions of gender roles.

It may seem somewhat curious to return to John Stuart Mill's philosophical text *On Liberty* (1859) as a possible explanation for this continuing situation, but his thoughts set me thinking as to why cultural conformism is one of the more insidious effects of gender construction in popular music. As Mills explains, conformism is the anesthetised death of freedom of thought and expression and the despotism of custom causes people to lose the capacity to think for themselves. This is not to say that we necessarily want either to defend or celebrate all musical genres, or censor the super-abundance of celebrity scandal stories surrounding, for example, Lady Gaga and Amy Winehouse. What is important is to challenge the culture of pop music conformism and the 'infallibility of conventional opinion', whether this be the 'gurus' of the X-Factor, the panel on the annual music awards, or the more problematic gender constructions associated with musical genres that continue to relegate women to a subsidiary role. As a recent communication with an Australian colleague relates, "I went to Soundwave last weekend which is a huge metal / darkwave festival in Australia. Sadly, in a twelve-hour festival with seven stages playing at once there were only two bands that had women in them. Very discouraging for aspiring women of hard rock/industrial".

While theoretical and methodological approaches have been designed to explore gendered dimensions within the arts, two 'models' are most prevalent: the social construction of gender, on the one hand, and the approach taken by the performance on the other. If the first analysis privileges the methods of construction and legitimation of sexually

MUSTER

prescribed norms, the second demonstrates a renewed attention to forms that can be taken as transgressing the limits of the gendered social order. Genre has become an analytical category in its own right, as well as reinvigorating analysis of the production, artistic reception and mediation of popular music, including such issues as social origin, geographical location, age and ethnic origin. These investigative approaches have, in turn, stimulated questions concerning the extent to which mediated artistic expression is perceived, labelled or defined as feminine / masculine, and whether contemporary popular music destabilizes or even subverts, denies or diverts such boundaries through, for example, queering.

The recognition that musical genres are gendered spaces that operate according to highly codified conventions (not least in the cultural frontiers surrounding amateur / professional) thus raises concerns as to how dominant readings of gender are challenged by women who refuse the intransigent binary oppositions related to femininity, and the impact this has on the artist and their audience, as well as on their professional careers. It also highlights the multiple ways in which genders are performed, taking into consideration visual and aural, verbal and nonverbal signifiers, the extent to which genderedness is inscribed onto the performance, and whether or not this is culturally determined in respect of femininity / masculinity.

Cultural Conformism: Image, Persona and Femininity

In order to focus my discussion, I want to briefly revisit the 1960s and ask why, with all the hype of the so-called sexual revolution, did so many women conform to the myths of heterosexual adulthood perpetuated by a morally conservative mainstream? Why, given media reports on increasing promiscuity and an upswing in premarital sexual behavior (so implying that the stranglehold of traditional gendered roles might be weakening), did the young remain mostly "conformist, conservative and respectable" with "three-fifths of women in the U.K. married by 1966"?[1] As a gender theorist, the identification of a conservative majority and the moral stance implied by the term 'respectable' raises questions concerning the relationship between the social construction of femininity and the importance of role models, not

least how the so-called 1960s 'Brit Girls' normalized sex-role socialization while obscuring the various forms that sexism could take.

As Simon Frith and Howard Horne write,

> *The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification – with the music we like, with the performers … with other people who like it. And … the production of identity is also a production of non-identity … a process of inclusion and exclusion (Frith / Horne 1987, p. 140).*

As such, and in common with contemporary celebrity culture, it was important that front line singers were 'just like us'.

While this could involve personalities that ranged from the sophisticated to the naïve, Liverpool singer Cilla Black charmed audiences through her 'ordinary' and often brash vocal delivery. Known for cover versions of American pop songs and Broadway show tunes, her No. 1 hit "You're My World" (1964) and friendship with The Beatles confirmed her status as the fun-loving Scouser[2] of the Beat Generation.

Combined with her mod image and outspoken views on life, she represented the down-to-earth image of a girl from the provinces whose lack of sophistication and cheerful personality was the driving force behind hit songs that reflected both the ups and downs of teenage life ("Love's Just a Broken Heart", 1965) and an underlying optimism ("I believe in love, *Alfie*, Without true love we just exist", from *Alfie*, 1966). In contrast, Sandie Shaw embodied more the "nonchalance typical of the new freedom of women in Swinging London, and, simultaneously, the bewilderment and melancholia of innocence giving way to experience" (Smith 2010, p. 150–151) – a quality that was embedded in her vocal delivery, which could switch between a maturity of tone and a vocal coloration that expressed romantic anxiety and adolescent angst.

Her string of fifteen hits between 1964 and 1968 often expressed proto-feminist subject matter by reversing traditional gender roles, and included "You Can't Blame Him" (1965), where the girl laughs off her boyfriend's infidelity "in a spirit of sexual equality ('You See, I'm the same')", and "'Nothing Comes Easy' ('I had a hard time getting him / and I'm regretting

MUSTER

it now' (1966)" (Smith 2010, p. 153). As such, her 1967 Eurovision chart-topping single, "Puppet on a String", reads as a controlling ploy on the part of her manager, Eve Taylor.[3] Shaw is relegated to a passive role, a living doll markedly at odds with her earlier independent image.

The significance of 'who's in control' is a key issue in questions concerning gendered identity. Mary Hopkin, a Welsh folk singer, was spotted on the 1968 UK talent show, *Opportunity Knocks*, in 1968. Signed by Apple, she was managed and promoted by Paul McCartney. Her 1968 No. 1 hit, "Those Were the Days" and the publicity surrounding her ascribed status as England's sweetheart thus raises the question of whose version of femininity we are looking at and why. My feeling at the time was that McCartney's management of Hopkin was one of timely opportunism. 1967's 'summer of love' had given way to a repressive backlash against its hedonistic culture, and Hopkin's high, sweet vocal register resonated with her image of an innocent ingénue, uncorrupted by the temptations surrounding Swinging London and the tabloid take on the period as one of 'loose living'. As such, it is interesting to note that Sandie Shaw (whose experience of London would have appeared more authentic) also released her version of the song at exactly the same time as Hopkin, but only achieved 37th position on the charts. At the time she was the subject of media scrutiny when named as co-respondent in a divorce scandal ("I wasn't a hooker and I wasn't even putting it about; I was simply engaged to the wrong person" (qtd. in Smith 2010, p. 153) and, as such, clearly out of step with the prevailing norms of the late 1960s, when a higher proportion of women entered matrimony than at any other time in history.

The relationship between cultural conformism, sexual behaviour and musical expression also created problems for singer Dusty Springfield who left the UK for Los Angeles in 1972. As she stated at the time, she was distressed by the constant attention of the media who persisted in probing into her private life and her possible bisexuality. It is evident that her treatment was markedly different from male stars whose active sex lives served only to enhance their performing credentials. Mick Jagger's omnivorous sexuality, for example, was both obscured and boosted by his relationship with singer Marianne Faithful, albeit that it sullied her own

reputation, relegating her to the status of a 'wayward girl', a fate shared by Shaw and Springfield. Meanwhile the Beatles demonstrated that the only solution was to look to the past and aim for fulfilment in matrimony – an example they also followed in their personal lives.

Gender stereotyping was also prevalent in the United States. Janis Joplin, recognized at the time as the outstanding blues rock artist of her generation was nevertheless unable to breach the extreme fraternalism characteristic of the emerging rock scene, and its inherent sexism was largely responsible for her subsequent dependency on alcohol and heroin and, by extension, her untimely death at the age of 27. Singer-songwriter Joni Mitchell's ability to cross genre boundaries and her often sexually-provocative lyrics and lifestyle also provide a telling insight into her personal experience of earning her living in the male-dominated music industry.[4] Too much expertise in male-defined music environments mark the woman as an intruder and it was not until the shock politics of Punk that a more complex relationship with sexually-prescribed norms and mainstream sensibilities finally emerged.

Theatricality and Visual Resistance

> *'We were trying to find a new vocabulary,' [...] says Linda Sterling [...], who once sang at Manchester's 'Hacienda Club' covered in pig's entrails and wearing a large black dildo. 'We just wanted to take the whole thing to its logical extreme,' explained Siouxsie Sioux, who screamed of a suburban relapse and went into a Bromley wine bar in fetish gear with her friend Berlin on a leash and all fours. There were the Slits, defiantly naked and daubed in mud, on the cover of their debut album, Cut (1979), knots of resistance surrounded by noncomprehension and hostility (O'Brien 1999, p. 186).*

With the battle for territory on stage highlighted by bondage fetish wear, Doc Martens, a 'fuck off you wanker' – attitude, and a fierce sense of individuality, female punk bands created aggressive statements of femininity that openly challenged the music industry's marketing of women as "disco dollies or raunchy rock chicks" (ibid. p. 194). Influenced

MUSTER

by Germaine Greer's guest-edited special, 'Cuntpower' (*Oz*, 1970), the confrontation of sexual politics in first-wave female punk bands resurfaced in the 1990s with Riot Grrrl's punk rock feminism, and the Britpop bands Elastica, Sleeper and Echobelly's witty critique of 'laddism' and gender stereotyping.

While a full discussion of politically-grounded female music-making would include womyn's music, by the late 1980s and early 1990s the prescriptive nature of second-wave feminism had been rejected in favour of a more "confrontational cultural activism which relied less on exposing gender differences than on deconstructing them" (Kearney 1997, p. 224). The emergence of Riot Grrrl, in particular, saw a reaction against the gender orthodoxy of rock and punk, which they used both as a means of self-expression and as a way of mobilising their cause. It is also important to note that riot grrrls were not gender separatist and "flexible forms of identification meant the movement's participants were free to embrace a range of femininities" (ibid. p. 159), so providing a precedent for female Britpop, be it Justine Frischmann's raunchy humour, Sonja Madan's playful girlishness or Louise Wener's ultra-glam sophistication.

Wener's gift for characterisation, the often aggressive intellectualism that underpinned her sex-in-the-suburbs lyrics and, significantly, her assertive personality highlighted the problem that both Britpop and the music press contained a deep-rooted conservatism that resented her ultra-glam, ball-munching sophistication and dispassionate vocal delivery, so compromising her significance as Britpop's biggest-selling female artist and leader of Britpop band, Sleeper. Similar problems confronted Sonya Aurora Madan. Less than a year after the release of Echobelly's debut EP, *Bellyache* (October 1993), the novelty of an Asian woman fronting a rock band became the focus of media attention, not least when linked to a predominantly white Britpop scene.

Her combination of lyrics which fronted issues surrounding alienation and rejection, tuneful melodies, and a Union Jack tee-shirt overprinted by the words "My Country Too" highlighted Britpop's nationalistic politics. Acutely aware of confronting prejudice head-on ("Give Her a Gun", for example, fronts the problems of young Asian women who are subjected to

forced marriage and honour-based brutality ("blame the mother / sell the sister"), she also demonstrated a shrewd understanding of the sexist attitude of the music business ("Any offers, any pre-sales we're the Umm & R"), the tabloid press ("Sell your soul, to papers that cater for cock'n'roll", which emerges in the lyrics of "Talent"), and the politics surrounding gender, "Is that what it takes? A blonde wig and a bit of lipstick?" (Raphael 1995, p. 42)

Singer-songwriters Tori Amos, Björk and P.J. Harvey were also subject to sexual stereotyping in *Q magazine*'s group cover photo headlined "Hips. Tits. Lips. Power" (May 1994), and it would appear that little has changed in the marketing of popular music. As the 2012 survey by the UK Creative and Cultural Industries suggests, old-fashioned views held by the male decision makers in the music industry are fuelled by a desire to increase profit margins: sex sells. In an industry where a sexualized and gendered image of women has deep cultural roots, this continues to have a negative effect on female musicians, despite the mainstream success of such innovative artists as Adele, KT Tunstall, Florence Welsh and Lily Allan. It is also important to stress that if young girls are to be encouraged to pick up an instrument rather than the microphone, they need to be inspired by role models who are enjoying success despite having the odds stacked against them. In this competitive environment, musicality, emotional intelligence and communication skills matter, and an exhibition that celebrates the significance and importance of women and girls in popular music is an important milestone in drawing attention to the productive connection between popular music and gender studies.

Notes

[1] Cf. part five of a documentary on the decade of the 1960s, produced by UKTV History. For the full reference, see bibliography.

[2] Vernacular for Liverpool born and bred.

[3] In the 1997 UK Channel 4 series *BritGirls*, singer Adam Faith described Taylor as "emotionally violent" and said she would threaten to end her client's careers if they did not accept her demands.

MUSTER

[4] In order to pursue her career, Mitchell gave up her daughter for adoption, as poignantly revealed in "Little Green", from her album *Blue* (1972).

Literature

Part five: The Party is over 1969–1970. The Sixties: The Beatles Decade. UKTV History. 2006. Television.

UK Music, www.ukmusic.org/news/post/249-uk-music-launch-equality--diversity-charter. 8 February 2012 (16 December 2012).

Bitaud-Cacouault, Marlaine; Hyacinthe Ravet: Les femmes, les arts et la culture – Frontières artistiques, frontières de genre. In: Travail, Genre et Sociétés (2008). issue 19, p. 19–22.

Brett, Philip; Wood, Elizabeth and Gary C Thomas: Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology. London / New York 1994.

Frith, Simon; Howard Horne: Art Into Pop. London 2007.

Greer, Germaine: Female Energy and Cuntpower. In: Oz (1970), issue 29, p. 24.

Kearney, Mary Celeste: The Missing Links. Riot grrrl – feminism – lesbian culture. In: Sexing the Groove: Popular Music and Gender. Ed. Sheila Whiteley. London / New York 1997, p. 207–229.

Kotz, Liz: The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler, Artforum 31 / 3 (1992), p. 82–89.

Mills, John Stuart: On Liberty. London 1859.

O'Brien, Lucy: The Woman Punk Made Me. In: Punk Rock, So What? The Cultural Legacy of Punk. Ed. Roger Sabin. London / New York 1999, p. 186–198.

Raphael, Amy: Never Mind The Bollocks. Women Rewrite Rock. London 1995.

Smith, Patricia Juliana: Brit Girls: Sandie Shaw and the Women of the British Invasion. In: She's So Fine: Reflections on Whiteness, Femininity, Adolescence and Class in 1960s Music. Ed. Laurie Stras. Farnham / Burlington 2010, p. 137–162.

Whiteley, Sheila: Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity. London / New York 2000.

MUSTER

Anette Baldauf / Katharina Weingartner

Guerilla Feminism

From Riot Grrrl to Pussy Riot

MUSTER

„Always more scandalous“

March 2012, a polling station in Moscow: Three women enter the room, take off their shirts and expose their bare breasts, on which there are scrawled the words: “I steal for Putin.” Their bodies protest an election that will affirm Putin for a record third term. The women approach the ballot boxes, screaming and yelling. Within minutes, security guards carry them away.

One month earlier, at Moscow’s Cathedral of Christ the Survival: Six women dressed in bright tights, dresses and ski masks bow at the altar, cross themselves and say a prayer: “Virgin Mary, Mother of God, put Putin away.” The female chorus chants softly, then aggressive guitar riffs and drum beats kick in, and one of them, her fist raised in anger, screams “ our Church praises the rotten dictators.“

Two feminist interventions, one overarching goal, two radically different strategies: The Ukrainian women’s collective FEMEN uses the naked woman’s body as a tool to fight for women’s rights. In an attention economy, the women call themselves “feminist hooligans”; they make use of their bodily capital and hope to transpose it into a currency of concern. Caucasian and blond, with fashion model bodies, they want to force sexism to work in their favor. In contrast, Pussy Riot’s performances are fully desexualized: They never rely on a sexualized language, sexually charged gestures or bare skin. There is not even an individual body. The women are part of a community of bodies acting as one. “Pussy Riot is a pulsating and growing body“, states one member in an interview with the US lifestyle magazine *Vice*, before adding, “We have nothing to worry about, because if the repressive Putinist police crooks throw one of us into prison, five, ten, 15 more girls will put on colorful balaclavas and continue the fight against their symbols of power.”[1]

The tragic irony of Pussy Riot is that when this feminist collective began its second act, i.e., when the performance moved away from public spaces and into the white cage of the court-house, sexism immediately hijacked their performance. Stripped of their conceptual attire and deprived of the liberating anonymity provided by the ski masks, these women were confronted with the same challenges that FEMEN deliberately tries to provoke. Even though the three women were fully dressed, and dressed decently, they were now judged by their appearance. While the women faced several years in prison and still courageously demanded that Putin be put on trial, Western mainstream media described them as “sultry new sex symbols“[2] and “a flash of moving color”; writers mused over “Angelina Jolie lips” and “pre-Raphaelite looks [which] project sweetness and sensitivity“.[3]

Looking at the responses that followed the women’s conviction of hooliganism, the monthly magazine *Atlantic* raised concern about what the writer called the new spectacle of protest: „Pussy Riot’s newfound Western fans were taking a serious issue [Russia’s degrading political freedoms and civil liberties] and turning it into a celebration of feminist punk music and art“, Joshua Foust wrote. „Feminist punk music and art are great, but they are not the solutions to this particular problem, and pretending that they are takes attention away from more worthwhile efforts“, he stated. Creating a protest spectacle, he argued, obscures the real issues that prompted their trial in the first place.[4] The editor of Russian *GQ*, Michael Idov, presented a similar line of argumentation: „For all the radicalism of their actions, Pussy Riot are basically a pop crossover.” He explained: „They are a brilliant brand – they have a very compelling story and easily reproducible look and, let’s face it, a great band name.“[5]

In many ways, these critical voices capture the essence of a lament that has accompanied feminist activism since the advent of its first uproar. They suggest that the intersection between art and politics is an impossible place for women. Due to women’s social positioning, any kind of position (submissive or disobedient, smiling or weeping, in your face or restraint) is

MUSTER

considered another indication that women do not only make a spectacle, they ARE a spectacle, i.e., they turn themselves into a commodity and matter of exchange. Finally, this argument states, once again, that feminist issues distract us from the real – manly – concerns, such as human rights, violence, democracy.

This is nothing new in feminism: "Some people think little girls should be seen but not heard," intoned Poly Styrene in 1976, before screaming: "Oh bondage, up yours". A wide spectrum of feminist artists, from the sixties to the present day, has grappled with a core premise in feminism: that the concept of femininity, just like that of colonized bodies and the lower classes, is tied to corporality and sexualization, and that the re/making of the body, largely dismissed as a private issue, is in fact, a political concern.

There is no doubt that in the international protest that arose after the women of Pussy Riot were convicted, some voices drove on anti-Russian sentiments, Western imperialism and Cold War fantasies, while others exploited the symbols of radical opportunism. Disturbing strategies of branding were used, celebrity endorsement and product placement becoming the message. Some Western supporters cut Pussy Riot out of context, they treated the women as blank revolutionary features onto which they could project their fantasies.[6] But instead of taking the Pussy Riot phenomenon as one more example of the commodification of dissent, it can also be considered a story about the productive interfaces between feminist movements, a story on how feminist movements make contact, come together and enrich each other.

Immediately after their conviction, the members of Pussy Riot released their first single. "You can't seal us in a box," the women shouted as the chorus hailed farewell to a regime driven out by a "feminist wedge." The video showed footage of the women's punk prayer at the church as well as the solidarity performances of an anonymous mass of women: "Free Pussy Riot" was written over their backs, arms and fingers. A few days before the conviction, the musician Peaches and her collaborator Simonne Jones released a new song, video and petition, demanding that the charges be dropped. Over a ferocious beat, an army of pussy riot activists announced their solidarity: „Anarchists, feminists, what we need!", they asserted, and

added: "Here's the pitch / here's the switch / Put Putin on a stick and play Burn the Witch!"[7] In many Western cities, feminist activists organized "Free Pussy Riot" events, videos were released, petitions distributed. A network of solidarity arose within days. It was built on a genuine urge to support, and it helped that the language and choreography employed by the Russian art collective spoke directly to many Western feminist activists.

"A lot of credit certainly goes to Bikini Kill and the bands in the Riot Grrrl act", asserted one member of Pussy Riot in an interview with *Vice*. "We somehow developed what they did in the 1990s, although in an absolutely different context and with an exaggerated political stance, which leads to all of our performances being illegal".[8] This comment surprised many readers – especially those, who had come to associate Pussy Riot with Russian activism, the art-group Voina in particular, and Riot Grrrl with Baby T's and Girls-Kick-Ass slogans. But in the late 1980s, early 1990s, an underground punkrock scene in Olympia, Washington and – much less critically acclaimed – a more geographically dispersed hiphop scene started to put the subject position of "girl" into the center of their action.

While the first scene was soon formally organized, with chapters in many major US cities, a proper name – Riot Grrrl – and a manifesto, the second group was rarely acknowledged as part of the larger rebellion of young women.[9] This highly fragmented social movement challenged the state of feminism while at the same time it reenacted some old, well-known dramas. So the question arises: What exactly did Pussy Riot learn from Riot Grrrl? And what might Riot Grrrl learn from Pussy Riot?

In the early 1990s, Riot Grrrl galvanized punk rock events, and girl-affirmative message soon radiated from rock club stages into the everyday lives of girls. The movement aimed at the reappropriation of the subject position of "girl" through means of self-defense, gender confusion and a supportive network of female allies. In contrast, Pussy Riot is only nominally a band: the group has never performed in a club or on a stage.

The collective focuses on the street – its acts are guerilla performances. It targets the violent machismo and corrupt networks that support the state system; for this struggle, the performers are willing to risk their lives.

MUSTER

Music is one element of the intervention, as is style, but their main weapon is a combination of aggressive language, a careful choice of location and the threat of an anonymous mass uprising.

Pussy Riot is not a band, but it makes use of punk, at least at first sight. Like Riot Grrrl, it builds on the power of punk to say no. But Pussy Riot does not use punk as a means to create an authentic, ecstatic experience. In the case of the punk prayer, the collective did not even play for an audience, only for cameras. For the conceptual art group punk is a means to an end, their punk is carefully calibrated. It is partially pre-recorded, pre-rehearsed, sometimes it includes several takes.[10] At the same time, the forty-second-long, lip-synched performance at the church is a master piece of screaming, shouting and growling combined with violent head-banging, spastic movements and aggressive crotch-grabbing. "Even though we wear dresses, we make 'unfeminine' movements. It's a multilevel way of breaking with traditional feminine behavior," one member of the collective told the *Guardian*.[11]

This comment caused the writer Claire Tancons at *e-flux* to raise doubts about Pussy Riot's relationship to feminism. Tancons defined Pussy Riot as "post-feminist masquerade", she suspected a return to patriarchal codes under the mantle of taken-for-granted feminism.[12] But in their public statements, Pussy Riot have not once dismissed feminism; it has never reverted to any form of individualism, in fact, collectivism is the essence of their philosophy, and they have always insisted on the political force behind their art-making: "Art is politics," Tolokonnikova stated when asked if the members of Pussy Riot consider themselves protesters or artists. "We couldn't imagine ourselves without one or the other. We don't understand how an artist can think about society but say he's apolitical".[13] Considering this premise, the afore-mentioned "unfeminine' movements" might only have hinted at the fact that the performative acts – mostly loud and rude – quote signs that carry the gender hierarchical connotations of femininity as well as masculinity.

Punk has always been considered a vehicle to express anger – but while anger has historically affirmed the concept of masculinity, it has often gotten women into trouble. In the mid-1960s, Nina Simone shocked her

mostly white audience at Carnegie Hall with her first, angry rendition of "Mississippi Goddamn"; this event marked the beginning of her involvement in the Civil Rights Movement and the end of her career in the USA. When she delivered her seminal "Four Women" about the stereotyping of black women, fighting patriarchal and racist restrictions simultaneously, radio stations refused to play the song, but she inspired feminists for generations, all the way up to Peaches, who named herself after the rebellious woman in Simone's song. By the time the Punk movement sought inspiration from black music and resistance, the productive anger of singers like Nina Simone was almost forgotten. In the mid-1980s, the 14-year-old Roxanne Shanté entered the hiphop stage. Angry about a sexist rap song, she delivered fearless lyrics and a fierce attitude. Shanté along with MC Lyte, Salt-N-Pepa and Queen Latifah pioneered the reclaiming of sexist slurs like "pussy" and "bitch", but since female anger was not as easily marketed as the male version, hiphop eventually became a highly successful, but predominantly male genre.

The name of the Riot Grrrl movement itself was a tribute to the power of anger – "BECAUSE we are angry at a society that tells us Girl = Dumb, Girl = Bad, Girl = Weak", as the Riot Grrrl Manifesto stated. Many of the performers addressed violence against woman, rape, incest and homophobia, while also searching for an articulation of their desire. However, with the expansion of Riot Grrrl, this yearning gave rise to an ambivalent constellation: Taken out of context, the performances were often charged with sexual energy, and the performers repositioned as sexualized objects. In contrast to Riot Grrrl, which tried to unfold feminism by moving from the private into the public, Pussy Riot shortcuts to the headquarters of politics, delivering no confessions, only accusations.

Pussy Riot and Riot Grrrl share what the female hiphop trio Salt-N-Pepa called "A She Thing": As women's collectives, they fight the evils of society, which include but are not limited to, sexism, heteronormativity and old boys' networks. In contrast to Pussy Riot, Riot Grrrl also directed its focus inwardly, towards women's articulation and empowerment. Both collectives started out in search of inclusion and uncontrolled growth. Here, Pussy Riot could learn a valuable lesson from Riot Grrrl: Riot Grrrl never suc-

MUSTER

ceeded in widening its focus and multiplying its voices, it never worked through its own internal racism and normativity. Because of this, the "She Thing" was in fact "a white girl thing", and because of this limitation, Riot Grrrl reproduced feminism's major problem with diversity.

Both Pussy Riot and Riot Grrrl began with the premise of rejecting authorship. But Riot Grrrl eventually demonstrated how difficult it is to sustain this principle in a corporate media culture. Pussy Riot's initial triumph was its ability to remain anonymous, but this weapon was defused when the group was brought to trial. "Masks are our visual style and a core principle of the group," commented one of the collective's members known as Shayba. She explained: "We don't want people to focus on us as individuals or biographies. We want people to look at us as an idea. It's a principal of universality. We want people to think that anyone you see walking down the street can be a member of Pussy Riot."[14]

Pussy Riot's use of masks may have been inspired by a group of female artists who began appearing at public art events in the mid-1980s wearing gorilla masks, wielding bananas and cold, hard statistics. The Guerrilla Girls followed the tradition of mostly male avengers like Robin Hood, Batman or the Lone Ranger; they used masks and pseudonyms to protect their individual art career. The collective claimed to embody "the conscience of the art world" and published a series of by now canonical posters, books and manuals. In their "creative complaining", the artists used direct language, public shaming, hard data to draw attention to the sexism and racism in- and outside the art world.[15]

Ten years later, when the art and music world reached a new level of media saturation, a masked, feminist performance artist conveyed a series of additional meanings: In 1992, the filmmaker Tamra Davis interviewed Bikini Kill singer Kathleen Hanna for the documentary *No Alternative Girls*. At this point, the mainstream press often identified the artist as the face of the Riot Grrrl movement. In the interview Hanna wore a red ski mask, refusing to represent. She also claimed the sign of the rebel, or even the terrorist – a playing field that has obviously been reconstituted since 9/11.

Riot Grrrl and Pussy Riot linked pro-feminism with anti-capitalism. The

Riot Grrrl Manifesto stated, "BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits of being cool according to traditional standards."[16]. Riot Grrrl pursued a committed struggle to develop alternative means of production and distribution. It promoted an alternative culture built on Do-It-Yourself and embedded in everyday life: It widely circulated instructions on how to make a fanzine, how to form a band, how to become a Riot Grrrl; it addressed young girls as the agents of their change. "As a performer, part of what I'm interested in is how life performance feeds, or doesn't feed, into capitalism", Kathleen Hanna stated at a conference on music and myth. She continued: "It seems far more disruptive to incite people – whether through how much they hate my work, how much they like it, or how ambivalent they are towards it – to find their own voice instead of just consuming mine."[17]

Riot Grrrl thrived over- and underground for more than a decade. In the course of its dissemination Riot Grrrl occasionally lost its critical distance to capitalism and partly became absorbed by postfordist mechanisms that appropriated the subject position of "girl" as a profitable niche on the global youth market. With the neoliberal restructuring of culture and politics, it became increasingly apparent that Riot Grrrl's call for a Do-It-Yourself infrastructure and female agency regained a different significance in the context of the branded credo of "just do it." While the popular narrative of the second women's movements had often called for "authenticity", the counter-narrative to "girl culture" as it was presented in mainstream culture celebrated the maxim of "do-ability" and "transformability". New postmodern sensibilities supported the transformation of the 1970s' dictum "discover yourself" into a call to "remake yourself." While in the 1990s, collective structures and social networks were increasingly demolished as part of the neoliberal agenda of "slimming down", the making of the self – the rebellious, self-determined, powerful grrrl – was portrayed as a project of unlimited freedom. As it turned out, a naïve individualism sustained the mythologies of self-empowerment, the neoliberal ideology of self-governmentality promoted the idea of radical freedom and the promise of re-inventing oneself, independent of social constraints.[18] Pussy Riot has

MUSTER

so far tried to avoid these traps, primarily by avoiding markets. In a poignant response to the support of prominent pop stars, one of the remaining members of the group restated their principles: "We're flattered, of course, that Madonna and Björk have offered to perform with us. But the only performances we'll participate in are illegal ones. We refuse to perform as part of the capitalist system, at concerts where they sell tickets".[19] Still, the members have not been able to escape objectification. "We are here only as decorations, inanimate elements, mere bodies that have been delivered into the courtroom," Nadezhda Tolokonnikova criticized the Russian media in court. It became apparent that the Russian state media shared an agenda with Western mainstream media. By sexualizing and infantilizing the women of Pussy Riot, the media emptied the interventions of their political impetus. They pressed the women into preexisting molds that conformed to well-known narratives, while at the same time fueling various fantasies, including feminist ones. Because of this, and also because of the huge communication gap between Russia and Western Europe and the United States, it has been difficult to read Pussy Riot in its own terms.[20]

While the image of one Pussy Riot member, head-shot, soft-focus, circulated on the cover of many mainstream magazines, the depiction of a FEMEN activist – topless, white, with long blond hair, and raised fist – won a world press photo prize in 2012. Are there any strategies to avoid the sexism the members of Pussy Riot were exposed to when they took off their masks? Must feminist performance artists hide behind monkey masks? "There is one thing I have found, and it's wearing pajamas. If I wear pajamas and carry a handbag, nobody messes with me. So, that's one idea – but that's pretty sad," said Kathleen Hanna. On the other hand, as one of the Guerrilla Girls once said, "Women's protests are always more scandalous. Defy entrenched notions of how females should act and you will upset people".

Notes

[1] Langston, Henry: Meeting Pussy Riot. In: Vice, www.vice.com/read/A-Russian-Pussy-Riot (24 September 2012).

[2] Ioffe, Julia: How Three Young Punks made Putin Blink. In: The New Republic, 17 August 2012, www.tnr.com/blog/plank/106281/how-three-young-punks-made-putin-blink# (26 January 2013).

[3] Vasilyev, Nataliya: Women behind the mask of Russia's Pussy Riot band. In: US-NEWS, 16 August 2012, www.usnews.com/news/world/articles/2012/08/16/women-behind-the-mask-of-russias-pussy-riot-band (24 September 2012).

[4] Foust, Joshua: The Konyfication of Pussy Riot. In: The Atlantic, 20 August 2012, www.theatlantic.com/international/archive/2012/08/the-kony-ification-of-pussy-riot/261262/ (24 September 2012).

[5] Elder, Miriam: We are representative of our generation. In: The Guardian, 17 August 2012, www.guardian.co.uk/world/2012/aug/17/pussy-riot-trial-representatives-generation/print (24 September 2012).

[6] Kendzior, Sarah: Manic Pixie Dream Dissidents: How the World Misunderstands Pussy Riot. In: The Atlantic, 20 August 2012, www.theatlantic.com/international/archive/2012/08/manic-pixie-dream-dissidents-how-the-world-misunderstands-pussy-riot/261309/ (26 January 2013).

[7] Peaches, http://peachesrocks.com/free-pussy-riot/ (24 September 2012).

[8] Langston, see note 1.

[9] Baldauf, Anette; Weingartner, Katharina: Lips. Tits. Hits. Power? Feminismus und Popkultur. Wien / Bozen 1998.

[10] Gololobov, Ivan: Get on the Way Pussy Riot. In: MYPLACE, 17 August 2012, http://myplacefp7.wordpress.com/2012/08/17/get-on-the-way-pussy-riot/ (26 January 2013).

[11] Elder, see note 5.

[12] Tancons, Claire: Carnival to Commons: Pussy Riot Punk Protest and the Exercise of Democratic Culture. In: e-flux, www.e-flux.com/journal/carnival-to-commons-pussy-riot-punk-protest-and-the-exercise-of-democratic-culture/ (24 September 2012).

[13] Elder, see note 5.

[14] Clover, Charles: Pussy Riot dig claws into Putin. In: Financial Times, 16 March 2012.

[15] Guerrilla Girls, www.guerrillagirls.com/ (24 September 2012).

MUSTER

[16] Riot Grrrl Manifesto, http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm (24 September 2012).

[17] Hanna, Kathleen: On Not Playing Dead. In: Karen Kelly; Evelyn McDonnell (eds.), Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth, New York: New York University Press 1999, p. 123–131.

[18] Grimm, Sabine; Rebentisch, Juliane: Befreiungsnormen. Feministische Theorie und sexuelle Politik. In: Texte zur Kunst (1996), issue 24, p. 83–93.

[19] Pussy Riot, http://en.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot (24 September 2012).

[20] Kendzior, see note 6.

MUSTER

Silke Borgstedt

„Lass mal mithören“

Musikalische Lebenswelten von 14- bis 17-jährigen Mädchen in Deutschland

MUSTER

„Generation Y“

Populäre Musik ist ein integraler Bestandteil jugendlicher Lebenswelten, für Mädchen wie für Jungen. Aber wie genau „leben“ Mädchen Musik? Was ist ihnen dabei wichtig und was möchten sie damit ausdrücken? Wie bauen sie Musik in ihre Lebenswelt ein?

Der folgende Text widmet sich den weiblichen Fans und damit der Rezeptionsperspektive. Im Zentrum steht die Art und Weise, wie Mädchen und junge Frauen Geschlechterrollen inszenieren und ihren Gefühlen und Werten durch ihre jeweiligen popkulturellen Orientierungen Ausdruck verleihen.Auch wenn uns immer wieder neue Catch-All-Begriffe für Jugendliche begegnen („Generation Y“, „die Generation der traurigen Streber“) – DIE Jugend gibt es nicht. Jugendliche Lebenswelten sind so bunt und vielfältig wie die der Erwachsenen. Dies zeigen die folgenden Beschreibungen musikalischer Orientierungen von 14- bis 17-jährigen Mädchen.

Das Datenmaterial für den vorliegenden Text entstammt der 2012 veröffentlichen SINUS-Jugendstudie (vgl. Calmbach / Thomas / Borchard / Flaig 2011). Im Rahmen dieser Studie wurden 72 explorative Einzelinterviews bei Jugendlichen zu Hause durchgeführt, darunter 36 Interviews mit Mädchen. Die Darstellung der Lebenswelten umfasst diverse Alltagsfacetten von Freizeit über Schule, Politik hin zu Religion. Für den vorliegenden Text wurden Interviewausschnitte rund um die Themen Musik und Medien entsprechend reanalysiert. Die Abbildung rechts veranschaulicht zunächst die jugendlichen Lebenswelten im Überblick, bevor diese im Anschluss genauer vorgestellt werden (siehe Abb. 1).

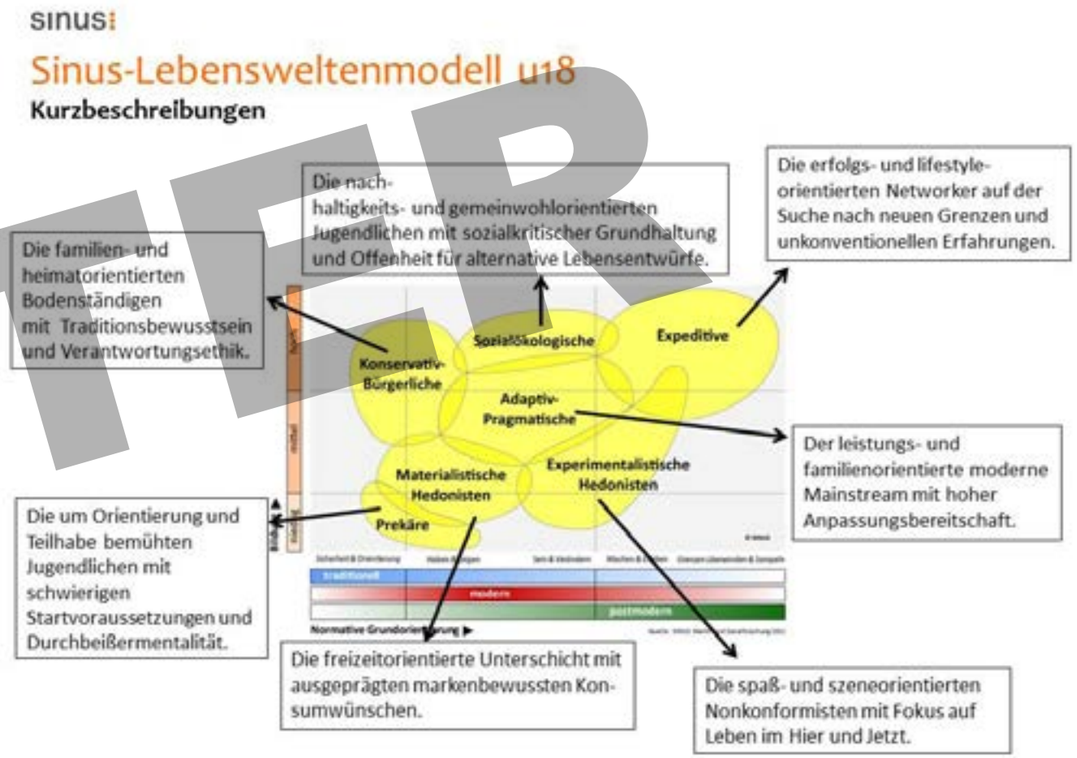


Abb. 1: Sinus-Lebensweltenmodell u18, © SINUS-Institut

MUSTER

Konservativ-bürgerliche Mädchen: „Bitte keine Exzesse!“

Konservativ-bürgerliche Mädchen sind bodenständig, familienorientiert und haben eine ausgeprägte Vernunftsethik. Diese Mädchen betonen, dass sie „nicht ständig den neuen Trends hinterherrennen“ und dass ihnen Äußerlichkeiten nicht so wichtig sind. Discobesuche und Partys spielen im Vergleich zu anderen jugendlichen Lebenswelten hier noch deutlich seltener eine Rolle. Eher spüren sie teilweise Unbehagen, z.B. wenn „zu viel gesoffen“, „Randale gemacht“ oder „wild geknutscht“ wird.

Musik begleitet den Alltag, ohne dass man sich selbst einen spezifischen Musikgeschmack attestieren würde. „Meistens weiß ich gar nicht, wer was singt.“ Gehört wird überwiegend Mainstream-Pop („alles, was grad im Radio läuft“), favorisiert wird R’n‘B (insbesondere Balladen), aber auch klassische Musik spielt zu manchen Gelegenheiten (z.B. in der Familie) eine Rolle. „Extreme“ Musikstile wie Metal und Hardrock werden klar abgelehnt. Die Musik soll möglichst gefühlvoll sein und darf das Harmoniebedürfnis nicht stören. Die Songtexte („am liebsten über Liebe“) und vor allem der Gesang sind diesen Mädchen bei der Musik besonders wichtig. Sie haben keine dezidierten Stars, die sie bewundern, wohl aber Interpreten, deren Stimme für sie Inspiration ist – auch für das eigene Singen und Musizieren. Dies können dann durchaus auch Musiker und Musikerinnen der Siebziger- und Achtzigerjahre sein (z.B. Oletta Adams, ABBA).

Adaptiv-pragmatische Mädchen: „Mittendrin statt nur dabei“

Diese Mädchen verbinden in ihrem Lebensstil bürgerliche Grundwerte (Ehrlichkeit, Respekt, Vertrauen) mit modernen und hedonistischen Werten (Freiheit, Offenheit, Unvoreingenommenheit, Spaß). Adaptiv-pragmatische Mädchen möchten dazugehören, aber unter keinen Umständen auffallen oder gar „schräg“ sein. Am popkulturellen Geschehen teilzuhaben, ist wichtig, man will aktuell sein und ist gut informiert. „Ich bin modern, was Altes von Musik kommt für mich gar nicht infrage.“ Der Musikgeschmack orientiert sich am populären Mainstream, Konzerte werden eher

selten besucht, nicht nur aufgrund altersbedingter Immobilität, sondern auch weil der Konzertbesuch von (inter-)nationalen Stars eine gewisse Spezialisierung erfordert: „Als Kind war ich ab und zu auf Konzerten, aber jetzt nicht mehr. Erstens hab ich keine Lust, dafür Geld zu bezahlen, und ich finde es irgendwie langweilig, wenn man von einem Interpreten tausend Lieder hört.“

Der Musikgeschmack ist stark durch das soziale Umfeld beeinflusst, man entdeckt nicht selbst, sondern erfährt von anderen, was man hören sollte. „Wenn mein Freund Musik hört, dann höre ich halt mit. Aber so richtig nach neuen Sachen suchen mache ich nicht.“ Diese Mädchen haben weniger Vorlieben für einzelne KünstlerInnen und wenn, dann nur vorübergehend: „Ich finde eigentlich eher ein Lied gut und nicht unbedingt den Star selbst jetzt. Das hörst du ein paar Monate und dann brauchst du das nicht mehr.“

Prekär: „Wie komme ich hier raus?“

Mädchen in prekärer Lebenswelt sehen sich mit schwierigen Startvoraussetzungen konfrontiert, da sich bei ihnen meistens verschiedene Risikolagen verschränken (Erwerbslosigkeit der Eltern, Armut, schlechte Aussichten in Bezug auf eigenen Schulabschluss). Sie weisen die stärksten Rückzugstendenzen auf und haben kaum Affinität zu den jugendlichen Lifestyle-Märkten. Sie sind deutlich weniger digital versiert, gleichzeitig auch weniger gut ausgestattet mit Medien. Sie hören beispielsweise sehr gerne Musik, haben aber meistens lediglich 20 bis 30 aktuelle Songs zeitgleich verfügbar, da sie nur auf ihrem Handy gespeichert sind – aus Ermangelung anderer Abspielgeräte.

Bei der Musik handelt es sich hauptsächlich um – oft deutschen – Rap und R’n’B (Haftbefehl, Bushido, Fard, Deso Dogg, Farid Bang, Rihanna, Massiv, Sido, Nazar). HipHop ist eines der wenigen Genres, die die Mädchen direkt benennen und mögen. Vielen bieten die Texte zahlreiche Identifikationspotenziale: „Die rappen halt aus ihrem Leben. Dass sie eine schlechte Kindheit hatten, das, was ich auch hatte.“ Die größten Stars sind – auch für Mädchen – Bushido und Eminem, weil sie eine „Geschichte“ haben und

MUSTER

authentisch sind. Als wichtiges Vorbild gilt zudem die Sängerin Rihanna: „Mein Vorbild ist Rihanna. Ich find die Frau einfach perfekt. Sie sieht gut aus, kann gut singen und alles.“

Materialistische Hedonistinnen: „Lieber klotzen statt kleckern“

Materialistische Hedonistinnen legen großen Wert auf die Repräsentation von (angestrebtem) Status. Man will zeigen, was man hat; es ist wichtig zu wissen, welche Marken gerade „in“ sind und „wo man beim Shoppen auf keinen Fall angetroffen werden darf“. Bei den materialistischen Hedonistinnen gehören High Heels, Hair- und Bodystyling, Make-up, Schmuck und andere Accessoires zur täglichen Routine bzw. Ausstattung. Bevorzugt wird körperbetonte Kleidung in oft auffälligen Farben. Die Vorstellungen von perfekter Schönheit generieren sie hauptsächlich aus Zeitschriften wie *Glamour* und *InStyle*.

Das Leben der Stars und Sternchen begleitet Mädchen durch den Alltag (Schwärmereien). Man findet in der Regel das gut, was die anderen gut finden, will auf dem Laufenden bleiben, ist aber trotzdem der Überzeugung, dass der bevorzugte Star etwas ganz Besonderes ist.

Musik ist klar am Mainstream orientiert und häufig nicht nach Genres, sondern nach Medienformaten kategorisiert (*Deutschland sucht den Superstar* und andere Casting-Formate). Viele Musiker werden als Vorbilder bezeichnet (z.B. *DSDS*-Stars wie Pietro Lombardi und Sarah Engels), nicht nur wegen ihres Gesangstalents, sondern weil sie „Stars“ sind, es also geschafft haben (aus der unteren Gesellschaftsschicht „aufzusteigen“). Außerdem kann man dort von den Fehlern der anderen lernen und es dann selbst besser machen.

Bevorzugt werden HipHop und R’n’B (Pitbull, Ne-yo, Beyoncé, Kelly Rowland), gerne auf Deutsch, denn glaubwürdige Songtexte sind von großer Bedeutung. Wer über den Knast rappt, sollte diese Erfahrung auch real vorweisen können, denn die Bewunderung begründet sich u.a. darin, dass diese Stars „ihren Schmerz runterschreiben“ können. Das öffentliche

Verhandeln scheinbar privater, „extremer“ Erlebnisse wird als produktiver Umgang mit gesellschaftlichen Benachteiligungen, deviantem Verhalten und persönlichen Krisen wahrgenommen. Rapper, die „mit nichts aufgewachsen sind und dennoch was aus sich gemacht haben“, verdienen Respekt. Für viele liefert dies eine wichtige Identifikationsfläche. Diesen Mädchen ist dabei weniger wichtig, dass die Texte von weiblichen Protagonistinnen oder Liebesproblemen handeln: „Im Rap geht es meistens

Abb. 2: Collage „Das gibt meinem Leben Sinn“; Datenmaterial der Sinus-Jugendstudie 2012, © SINUS-Institut

MUSTER

um Jungs, aber da hab ich ja auch meine Erfahrungen und kann das dann abgleichen.“ Ein Fan zu sein, ist für diese Mädchen mit einer bestimmten Lebensphase verbunden, der sie sich nicht mehr uneingeschränkt zugehörig fühlen. Früher war man „Überfan“, jetzt hört man lediglich die Musik. Sie gehen auch weniger auf Konzerte, weil sie „jetzt nicht mehr so richtig verliebt sind in Stars“.

Experimentalistische Hedonistinnen: „Selber machen, statt nur blöd zu konsumieren“

Diese Mädchen wollen das Leben in vollen Zügen genießen: Freiheit, Spontaneität, Risikobereitschaft und Genuss sind zentrale Werte. Sie möchten sich den Ernst des Lebens so lange wie möglich „vom Hals halten“, im Hier und Jetzt leben und sich vor allem keine Vorschriften machen lassen. Der Wunsch nach ungehinderter Selbstentfaltung ist groß. Sie versuchen, sich dezidiert vom langweiligen Mainstream abzugrenzen und sich von den Vorstellungen einer bürgerlichen Normalbiografie zu distanzieren. Sie sind oft fantasievoll, originell und provokant und orientieren sich im Vergleich der Lebenswelten am stärksten an Subkulturellem, „Undergroundigem“ und Abseitigem. Einige spielen bewusst mit eingesetzter „Hässlichkeit“ als Provokation. Auffällige Kleidung und Accessoires sind wichtig. Experimentelle Hedonistinnen sind viel unterwegs und suchen subkulturelles Nightlife auf, manche jedoch lehnen Discos und Clubs gänzlich als „Popper-Gaststätten“ ab und suchen sich andere Hangouts. Mit allem, was massentauglich ist, fangen sie kaum etwas an; von „Kommerzmucke“ und „Boulevardscheiß“ bekommt man „das große Kotzen“.

Die kulturellen Interessen sowie der eigene Style haben häufig einen klaren Szenebezug. Sie möchten tief in die Szenen eintauchen, d.h. die szenespezifischen Lebenseinstellungen für sich erproben. Sie sind bewusst anders und genießen, dass „die anderen“ ihre kulturellen Vorlieben nicht verstehen, weil sie nicht über das Wissen hinsichtlich ästhetischer Codes verfügen. Der Musikgeschmack ist breit, aber bewusst gewählt und deutlich weniger von FreundInnen beeinflusst. Hierzu gehören z.B. Rock, Metal oder elektronische Musik. Viele Musikrichtungen (K-Pop, Screamo, Japan

Pop) kennt man nur, weil man sich selbst stark mit der Szene (Anime) auseinandersetzt. „Ich guck alles, was mit Japan zu tun hat, ich bin da so ein richtiger Freak.“ Diese Mädchen tauschen sich dann häufig nicht mit dem „realen“ Umfeld darüber aus, sondern mit ihren Internetfreundinnen, die sich für die gleichen Themen interessieren. Sie legen Wert darauf, dass in ihrem Freundeskreis Gleichgesinnte zu finden sind – auch wenn diese nicht am gleichen Ort wohnen.

Sozialökologische Mädchen: „Einfach mal nachdenken, bevor man den Mund aufmacht“

Diese Mädchen haben eine sozialkritische Haltung und sind offen für alternative Lebensentwürfe. Sie interessieren sich für Demokratie, Gerechtigkeit und Umweltschutz und haben ein vergleichsweise starkes „Sendungsbewusstsein“. Sozialökologische Mädchen betonen demonstrativ, dass „der Markenwahn nervt“ und ihnen Klamotten „eigentlich nicht so wichtig“ sind. Sie haben ausgesprochen vielfältige Freizeitinteressen, wobei Konzerte und Musikfestivals „zu den coolen Dingen im Leben“ gehören.

„Stars“ werden differenziert gesehen; unterschieden wird zwischen denen, die nur durch ihre Eskapaden oder durch ihr Geld ins Rampenlicht gerückt sind, und denen, die „etwas erreicht haben“. Ein Musiker ist nicht allein aufgrund seiner Musik ein Star, da muss für diese Mädchen durchaus noch etwas dazukommen (z.B. politisches oder soziales Engagement). Man sieht es als übertrieben an, wenn Menschen zu sehr herausgestellt werden: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Zudem möchte man sich nicht so sehr an Prominenten orientieren, sondern auf die eigenen Ressourcen bauen. „Ich hab mich nie an einer einzelnen Person orientiert, sondern bilde mir halt so meine eigene Meinung zu Dingen und Themen.“ Dennoch haben auch diese Mädchen Lieblingsbands, vor allem aus dem Indie-Bereich (z.B. The Wombats, Editors). Sie mögen Musik, die für sie mehr Inhalt und Sinn ausdrückt als Popmusik aus dem Radio. „Indie – weil das auch ein bisschen mehr Sinn hat, also mehr Inhalt als zum Beispiel das, was im Radio teilweise läuft, diese Popsachen, Lady Gaga oder so.“ Populäre Charts-/Radiomusik wird unter Umständen auch gehört (zum Feiern), aber man

MUSTER

zweifelt an der Qualität: „Da wird ja auch viel auf Technik gesetzt, auf Gesang oder so kommt's da ja hauptsächlich gar nicht mehr an." Gerne beschäftigen sich diese Mädchen näher mit Songtexten, englische Sprache stellt hierbei kaum eine Hürde dar. Ihnen ist dabei wichtig, dass gesellschaftliche Missstände angeprangert werden, aber trotzdem eine positive Energie verbreitet wird (Bsp.: Irie Révoltés).

Expeditive Mädchen: „Nix bereuen, aber wissen, warum man es getan hat"

Typisch für Expeditive ist ein buntes Wertepatchwork: flexibel, mobil, pragmatisch und innovativ, verbunden mit einem Selbstbild als urbane, kosmopolitische Hipster. Sie distanzieren sich von allem, was konformistisch daherkommt. Unverhandelbare Konventionen und „genormte Identitäten" sind ihnen ein Gräuel. Sie lieben das Unkonventionelle und suchen sich gern alles selbst zusammen (Flohmarkt, Designer, selbst gemacht). Sie verkörpern dabei einen ausgeprägten „Belanglosigkeitscharme", inszenieren sich demonstrativ nachlässig, aber stilsicher („mein Schmuddel-Chic") und bevorzugen eine gewisse „trashige Aura".

Musik ist für diese Mädchen mehr als Musikrezeption. Sie ist Lebensgefühl und Soundtrack für den Alltag. Zumeist haben die Mädchen auch deutlich mehr Musik auf diversen Abspielgeräten, als sie hören können. „Also auf meinem iPod habe ich jetzt ca. 1.600 Songs und auf meinem Laptop sind es ungefähr 20 Gigabyte an Musik. … Ich glaube, wir haben schon eine ganz gute Sammlung." Der eigene, als ungewöhnlich und distinguiert empfundene Geschmack ist somit ein Mittel, den Peers zu signalisieren, dass man reifer und erwachsener ist. Musik ist ebenso Raum kreativer Selbstentfaltung: Man konsumiert nicht nur, sondern legt z.B. auch selbst Platten auf. Expeditive Mädchen sind „kulturelle Wilderer". Sie bedienen sich nach Lust und Laune aus dem popkulturellen Reservoir und fügen Versatzstücke verschiedener historischer und kultureller Provenienz zu einem neuen Ganzen zusammen: Remix, Bricolage, Sampling sind typische Kulturtechniken dieser Jugendlichen. Wichtig ist, dass Bands und Interpreten nicht zu bekannt sind, man bevorzugt die „kleinen Bands", denen man auch gern

ein Album abkauft, „denn die großen haben schon genug Geld, deshalb lade ich mir von denen auch alles kostenlos runter".

Diese Mädchen bekunden, dass sie sich für unterschiedlichste Musik begeistern können („ich find Mozart eigentlich auch ganz cool") und zu ihren Lieblingsbands gehören durchaus auch Ramones, The Clash oder Kollektiv Turmstrasse. Die Eltern sind dabei nicht unwesentliche Lieferanten für „neue" Musik: „Auf Punkmusik bin ich durch meine Eltern gekommen. Die waren so'n bisschen punkig und die hatten noch die alten Platten. Dann habe ich unsren Plattenspieler ausgegraben und die Musik angehört – das hat mir echt gut gefallen."

Fazit

Die Differenzierung nach Lebenswelten zeigt, dass es sich lohnt, nicht nur Jugend als Ganzes zu betrachten oder die immer wieder beschworenen Unterschiede zwischen Mädchen und Jungen rhetorisch zu kultivieren, sondern das Augenmerk auch auf die Unterschiede zwischen den einzelnen Mädchen zu richten.

Diese Muster jugendlicher Popmusikwelten sind Momentaufnahmen, die als Reaktionen auf und Auseinandersetzung mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen zu lesen sind. Sie sind daher Teil kulturellen und sozialen Wandels, der immer wieder neue Ausdrucksformen und Rollenbilder hervorbringt.

Literatur

Calmbach, M. / Thomas, P. M. / Borchard, I. / Flaig, B.: Wie ticken Jugendliche. Lebenswelten von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren in Deutschland. Düsseldorf 2011.

MUSTER

MUSTER

Tina Bara

In der DDR

„Flüstern & Schreien“

In den 1980er Jahren wohnte ich in Ost-Berlin in einem besetzten Haus in der Fehrbelliner Straße im Prenzlauer Berg, in dem auch einige Bands, die keine staatliche Zulassung hatten, probten – mit Namen wie Feeling B oder Rosa Extra. Immer wieder gab es nicht angekündigte Konzerte im Rahmen einer Hof-Party, zu der ein buntes Gemisch aus ZuschauerInnen und MusikerInnen auftrat.

Die Musik oszillierte zwischen Punk, künstlerisch-dilettantischem Experimentieren und rockiger Independentmusik.

Von 1986–1989 arbeitete ich als Rechercheurin und Fotografin für den Dokumentarfilm *Flüstern und Schreien* über Rockmusik in der DDR, in dem die Band Feeling B von meinem Hinterhof eine Hauptrolle spielte. Wir filmten sie während eines Open-Air-Konzertes auf einer Mecklenburger Wiese. Und auch die Punks, die auf dem Bahnhof Lichtenberg ihr Quartier bezogen hatten, bis sie von der Polizei vertrieben wurden, posierten gern vor unserer Kamera.

Hofkonzert in der Fehrbelliner Straße, Ost-Berlin 1985

MUSTER

Hofkonzert in der Fehrbelliner Straße, Ost-Berlin 1985

Hofkonzert in der Fehrbelliner Straße, Ost-Berlin 1985

MUSTER

Open-Air-Konzert in Hohen Viecheln, Mecklenburg 1987

Punker im Bahnhof Lichtenberg, Ost-Berlin 1987

MUSTER

MUSTER

Jochen Bonz

Anproben des Selbst

Konzeptualisierungen popkultureller Erfahrungsräume des Utopischen im „mimetic turn“

„Wild Zone“

Die Gegenstände der Popkulturforschung haben sich im Laufe der vergangenen 40 Jahre entscheidend verändert. Nicht nur, dass es ihr vor vierzig Jahren ausschließlich um Jungs und Männer ging und heute vor allem um Mädchen und Frauen geht. Waren es in den 1970er Jahren subkulturelle Gemeinschaften, die sich auffällig von der herrschenden Kultur unterschieden, sind es heute die mit Einzelnen – Künstlerinnen wie Rezipientinnen – verbundenen Erscheinungsformen des Pop, die von der Forschung fokussiert werden. Diesen Wandel bezeichne ich als „mimetic turn“ (vgl. Bonz 2011). Das Wesen der mit ihm einhergehenden Fokusverschiebung wird in diesem Beitrag im Moment seiner Entstehung skizziert, den ich in Angela McRobbies und Jenny Garbers Kritik an den Subkulturstudien ihrer Kollegen am Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies verorte. Darüber hinaus beschreibe ich zwei exemplarische Studien aus jüngerer Zeit. Bei allem Wandel hat sich auch etwas erhalten – das Interesse der Popkulturforschung an einem möglicherweise der Popkultur innewohnenden Moment von Utopie.

Die utopische Aufladung der Birminghamer Cultural Studies

Am Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies in den 1970er Jahren entstandene Forschungen beschreiben Subkulturen und betonen das diesen innewohnende utopische Potenzial (vgl. Jacke 2009). So begreift etwa Cohen (1997) Subkulturen wie die Mods, die Skinheads, die Parkas und Scooter Boys als subkulturelle, eben in den Bereich der Kultur transformierte, „magische“ – wie Cohen dies nennt – Lösungen für die ungelösten gesellschaftlichen Konflikte, denen die Arbeiterklasse aufgrund des industriellen, ökonomischen und städtebaulichen Wandels nach dem Zweiten Weltkrieg ausgesetzt ist.

Andere Studien artikulieren das Utopische im Moment der Negation der herrschenden Werte, des herrschenden Lebensstils und der vorherrschenden Art und Weise, wie die Wirklichkeit erlebt wird. Diese Verwerfung der symbolischen Ordnung der hegemonialen Kultur, wie es in den 1970er Jahren in der Terminologie des Poststrukturalismus heißt, bringt mittels Techniken der Bricolage und der Resignifizierung mit den Subkulturen alternative kulturelle Ordnungen hervor. *In Subculture – The Meaning of Style* führt Dick Hebdige (1979) aus, inwiefern es sich bei der Bricolage um eine Aneignung von Gegenständen der hegemonialen Kultur durch die Subkultur handelt.

Prominent ist hier das Beispiel der Mods, die Psychopharmaka als Partydrogen resignifizieren, den Motorroller von einem „ultra respectable means of transport“ in ein „menacing symbol of group solidarity“ (Hebdige 1979, S. 104) verwandeln und maßgeschneiderte Anzüge tragen – zum damaligen Zeitpunkt, in den frühen Sechzigerjahren, mit leitender Angestelltentätigkeit konnotiert – unabhängig von ihrer realen Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse und den einfachen Arbeiter- und Angestelltentätigkeiten, denen sie nachgehen. Hebdige leitet aus dem Schillern der Bedeutung dieser Gegenstände, wie es sich am Schnittpunkt verschiedener symbolischer Ordnungen ergibt, das subversive, weil die scheinbare Natürlichkeit der hegemonialen symbolischen Ordnung irritierende Moment der Subkulturen ab (vgl. ebd., S. 117–127).

Ein drittes utopisches Moment, das die Birminghamer Cultural Studies an den Subkulturen aufzeigen, besteht in deren Qualität, komplette und in sich kohärente Welten auszubilden, wie etwa Paul Willis (1981) an seinem ethnografischen Material über Rocker und Hippies ausführt. Willis fasst Kohärenz mit dem Begriff „Homologie“. Bei den von ihm untersuchten

MUSTER

Hippies handelt es sich dabei um einen „Zustand der ontologischen Unsicherheit“ (Willis 1981, S. 114). Dieser durchzieht die gesamte Subkultur wie ein roter Faden. „Im Grunde konnten sie nie glauben, dass die Welt real war; doch dazu waren sie keineswegs verdammt, sie begrüßten es als eine profunde Einsicht“ (ebd.), schreibt Willis. Eine Entsprechung hierzu findet sich in der sozialen Unverbindlichkeit der Hippies, in der Vermeidung kommunikativer Eindeutigkeit, in einem spezifischen, die Gegenwart gegenüber zeitlichen Rhythmen und Konventionen privilegierenden Zeitverständnis, im Konsum bewusstseinserweiternder Drogen, in der Wahrnehmung der Alltagsrealität der „straights“ als „kosmische[m] Scherz“ (ebd., S. 131) sowie in popmusikalischen Hörgewohnheiten, die rhythmisches „Pulsieren“ (ebd., S. 209) und Klangeffektreichtum gegenüber konventioneller Rhythmik, Melodiosität und Harmonik bevorzugen.

McRobbies Kritik an der Subkulturforschung

Angela McRobbie, zum damaligen Zeitpunkt Kollegin der Subkulturforscher Willis und Hebdige am Birminghamer Institut, kritisiert Mitte der 1970er Jahre in ihrem mit Jenny Garber verfassten Beitrag zu einem Sammelband, der die Ergebnisse der Birminghamer Subkulturforschung zusammenfasst, *Resistance through Rituals* (Hall / Jefferson 1976), die Abwesenheit von Mädchen und Frauen in den Studien ihrer männlichen Kollegen. Die Forscherinnen legen den Finger in diese Wunde, indem sie Fragen an die vorliegenden Studien und ihre Kollegen richten. Wie etwa die, ob es denn in den Subkulturen keine Frauen gäbe? Oder seien diese von ihren Kollegen möglicherweise nur nicht wahrgenommen worden? Diese Fragen führen sie zum einen zu einer kompakten Beschreibung des Status von Frauen in den Kulturen der Rocker, der Hippies und der Mods. Zum anderen stellt McRobbie die These auf, es gäbe eine anders als klassisch subkulturell konfigurierte mädchenspezifische Erscheinungsform der Popkultur, die von der Forschung bislang übersehen worden sei – die Teenybopper (vgl. McRobbie 1991, S. 12ff.).

Ein wesentlicher Unterschied der Teenybopper zu den klassischen Popsubkulturen besteht in ihrem affirmativen Verhältnis zur Kommerzialität des

Pop. Als Kultur ist Teenybop durch die Gegenstände und Themen gekennzeichnet, die die Teenagerzeitschriften der damaligen Zeit zum Ausdruck bringen und in deren Zentrum Popstars stehen. Mit der Kommerzialität geht die Möglichkeit des unproblematischen Zugangs zur Kultur einher: Weder ist ein Vorwissen vonnöten, noch ist Kommerzialität hier gleichbedeutend mit „teuer“. Hinzu kommt als weiterer Unterschied, dass der soziotopografische Mittelpunkt des Teenybop nicht auf der Straße, nicht in Kneipen oder Clubs liegt, sondern zu Hause im Kinderzimmer. Dies ermöglicht die von McRobbie und Garber betonte Sicherheit vor sexuellen Übergriffen, überhaupt eine Distanz gegenüber Jungs aus Fleisch und Blut, und damit unter anderem auch eine sichere Umgebung für das Tagträumen.

In Fantasien über die in Form von Postern ins Zimmer geholten Stars kann Sexualität imaginiert werden, wie sich die Mädchen überhaupt in Vorstellungen ergehen können. Wie McRobbie und Garber betonen, impliziert die Teenybopper-Kultur mehr Aktivität, als es den Anschein hat. So würden die Teenybopper mit ihren Interessen und dem daraus folgenden Kaufverhalten schließlich über den Erfolg der Stars entscheiden.

McRobbie und Garber eröffneten mit ihrer feministischen Kritik neue Perspektiven auf den Status, das Begehren, die Verhaltensweisen und Subjektpositionen von Mädchen und Frauen, die bislang in der Popkulturforschung unartikuliert gebliebene Aspekte der Popkultur wahrnehmbar machen. Diese Aspekte werden von McRobbie zu Recht als Aspekte einer Mädchenkultur verstanden, aber sie gehen in der Zuordnung zu einem Geschlecht nicht auf, sondern ermöglichen ein Verständnis von Popkultur als Erfahrungsraum des Selbst in Identifikationen – dauerhaften Identifikationen in subkulturellen Welten ebenso wie flüchtigen Identifikationen des Träumens.

McRobbie und Garber läuteten damit eine Wende der Popkulturforschung ein, die sich im Laufe der vergangenen dreißig Jahre sukzessive und in verstreut erarbeiteten und publizierten Studien niedergeschlagen hat. Zwei dieser Studien skizziere ich im Folgenden exemplarisch in ihren jeweiligen Gegenständen und Forschungsansätzen.

MUSTER

„Entering the wild zone“

In Anlehnung an Ien Angs Studie über Rezeptionsweisen der Fernsehserie *Dallas* und ihre Beobachtung, fiktionale Charaktere fungierten hier nicht als „Role Models“, sondern als etwas, „with which viewers can identify in fantasy“,[1] erkennen Harrington und Bielby (1995) die Überschneidung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit als Ursache für die Begeisterung, die die von ihnen untersuchten Fans von Soap Operas für diese empfinden. Diese Überschneidung eröffne „an intermediate area of experience“ (Harrington / Bielby 1995, S. 134), eine Zwischensphäre, die Harrington und Bielby mit einer psychoanalytischen Konzeption Donald Winnicotts als „Übergangsraum“ bezeichnen. Dieser wird nach Winnicott von einem speziellen Typ von Objekten („Übergangsobjekten“) hervorgerufen, deren Kennzeichen es ist, in ihrer Bedeutung für das Subjekt nicht in der äußeren Realität aufzugehen, sondern ebenso sehr, wie sie in der äußeren Realität vorkommen, auch zum Innersten, dem Selbst des Subjekts, zu gehören. Das Übergangsobjekt ist damit etwas, das zugleich in der auch von anderen wahrgenommenen Objektwelt existiert, wie es auch insofern völlig subjektiv ist, als es das gefühlte Selbst in seiner Leiblichkeit, Veränderlichkeit und damit auch in seiner potenziellen Fremdheit oder Ungekanntheit für das Subjekt selbst repräsentiert.

Die das Übergangsobjekt kennzeichnende Auflösung der Differenz zwischen Objekt und Selbst geht mit der Auflösung der Differenz zwischen dem Wirklichen und dem Fiktionalen einher (vgl. ebd., S. 134). Damit fällt im Übergangsobjekt die Grenze zwischen dem, was vom Subjekt gekannt wird und wovon es weiß, dass es auch für andere Existenz und Gültigkeit besitzt, einerseits, und dem Ungekannten andererseits, und es öffnet sich der intermediäre Erfahrungsbereich, den Harrington und Bielby auch als „wild zone“ bezeichnen. Bei Harrington und Bielby sind es besonders Verliebtheitszustände, die hier erlebt werden. Wichtiger als die Frage, was genau vom Subjekt im Übergangsraum erlebt wird – und dies heißt ja zugleich: wie es sich hier selbst erlebt –, erscheint mir aber eine mit dem Übergangsobjekt verbundene Funktion, die nach Harrington und Bielby auch die Funktion wäre, die der Gegenstand des Fanseins für die Fans besitzt: Gerade indem es als das einen intermediären Erfahrungsraum

eröffnende Objekt für das Subjekt existiert, setzt das Übergangsobjekt das Subjekt in die Lage, jenseits dieses Objekts die Grenze zwischen der äußeren Wirklichkeit, die es sich mit anderen teilt, und dem Selbst intakt zu halten. Das Fansein ermöglicht dem Fan somit eine Erfahrung des Selbst, die jenseits dessen liegt, was in der Alltagswirklichkeit für das Subjekt lebbar ist, und zugleich erhält es das Subjekt als in der Alltagswirklichkeit handlungsfähig.[2]

„Serious play“

Die australische Kulturwissenschaftlerin Gerry Bloustien (2003) erfasst die von Harrington und Bielby als Übergangsobjekte / Übergangsräume verstandenen Phänomene in ihrer Studie *Girl Making* mit der Bezeichnung „serious play“. Die mehrjährige, in den 1990er Jahren realisierte Studie fokussiert die Identifikationsprozesse einer Reihe von im Teenageralter befindlicher Mädchen in Adelaide in Australien. Bloustien gebraucht die Bezeichnung „Spiel“ zur Charakterisierung eines wesentlichen Moments dieser Prozesse „to indicate attempts to work with perceived or internalized structural constraints, which are used ‚to designate the objectively oriented lines of action which social agents continually construct in and through practice‘“ (Bloustien 2003, S. 12f.), wie sie – Pierre Bourdieu zitierend – formuliert. Ernsthaftes Spielen sei demnach „a way of simultaneously investigating, constituting and representing what kind of self is deemed appropriate, what kind is possible and, by implication, what kind is totally unthinkable“ (ebd., S. 71). Mit Bezug auf Michael Taussigs Arbeiten über Mimesis spricht Bloustien davon, es gehe im „serious play“ um mimetische Identifikationen, in denen das Anderssein ausprobiert werde – „trying [otherness] on for size“ (ebd., S. 51). Auf diese Weise – indem sich das Subjekt ins Ungekannte entäußert – werde es ihm möglich, ein ungekanntes Selbst zu spüren: das Unaussprechliche zu sprechen.[3]

Zur Erarbeitung ihrer Studie entwickelte Bloustien einen interessanten Methodenansatz. Zum einen verbrachte sie viel Zeit mit einzelnen Mädchen und Gruppen von Mädchen und begleitete sie in ihrem Alltag im Sinne einer ethnografischen teilnehmenden Beobachtung. Zum anderen

MUSTER

stattete sie die Mädchen mit Filmkameras aus und ermutigte sie, sich selbst in ihren Tätigkeiten zu dokumentieren und auch Überzeugungen und Wünsche in Szene zu setzen. Über das Filmmaterial sprach sie mit den jeweiligen Filmerinnen. Mithilfe dieses komplexen Ansatzes sind neben der sehr konkreten Beschreibung etlicher Phänomene des Alltags der Mädchen, in denen sich das Spielen ausdrückt, und verschiedener Formen, die dieses annimmt, auch dessen Grenzen erkennbar geworden.

Der Charakter des ernsthaften Spielens und seine Nähe zum Übergangsobjekt wird etwa in Bloustiens Beschreibung der Gestaltung der Räume, in denen die Mädchen wohnen, kenntlich. Ein hervorstechendes Beispiel hierfür ist der als „Lost Forrest" bezeichnete Geheimraum Hillarys, ein nur durch eine schmale Falltüre zugänglicher, mit Kissen und Kerzen ausgestatteter, höhlenartiger Kellerraum, in den sich die im Alltag in besonderem Maße verantwortungsbewusste und zupackende Hillary zum Lesen und Träumen zurückzieht. „Hillary was re-creating a childhood context that was rich, exciting and distinct from her more adult world of responsibilities and ambition." (Ebd., S. 122) Hillary selbst spricht davon, der Raum sei ein Ort, an dem sie sich daran erinnern könne, wie es war, Kind zu sein. Im Zusammenhang mit einzelnen Objekten aus der Kindheit, die sich in der Mehrzahl der Mädchenzimmer finden, spricht Bloustien von Nostalgie und versteht diese im Sinne des mimetischen Sich-Identifizierens als „not simply longing or an imaginary step back to another time and place that seems more ‚real' or authentic, but an engagement with a different kind of *other* that opens up more possibilities."[4] (Ebd., S. 137, Hervorhebung im Original) Die Möglichkeit, das Ungekannte als Selbst zu erleben, geht für die von Bloustien untersuchten Mädchen außerdem insbesondere mit der Popmusik einher. Dies ist für Bloustien darin begründet, dass die Popmusik zwei Eigenschaften miteinander verschränkt: (1) Ideale, Werte, Orte und Gemeinschaften mit sich zu führen, die jenseits des Alltagserlebens der Jugendlichen liegen, und (2) sich dem Subjekt des Hörens als eine „intensely personal bodily experience" (ebd., S. 222) darzustellen. Beide Aspekte verbinden sich miteinander, so dass die Popmusik das Subjekt gewissermaßen entführt und verwandelt, weil sie als das Ungekannte das Subjekt des Hörens ergreift.[5]

Mimetische Identifikation und mimetischer Exzess

Die mimetische Identifikation bringt eine Dynamik mit sich, die das Subjekt auch aus dem Bereich des ernsten Spielens hinausführen kann. „Sometimes the exploration of the self became too threatening [...] It evolved, then [...] into mimetic excess. This was either expressed by adoption of an extreme parodic or ironic stance or emerged as ‚dark play' where no humour was possible." (Ebd., S. 71) Das dunkle Spielen tritt in Bloustiens Studie in drastischer Form zum Beispiel im Drogenkonsum eines Mädchens zutage, der später zum Tod führt. Aber der mimetische Exzess kann auch weniger tragische Züge annehmen und einfach den Anschein der Übertreibung besitzen.

Als eine solche Überschüssigkeit nimmt Bloustien etwa Hillarys „Lost Forrest" wahr. Auch in der dichten Beschreibung einer Situation, die im Wesentlichen darin besteht, dass eine Gruppe von Mädchen in einem Kaufhaus intensiv Kleidung anprobiert und sich in ihrem Tun filmt, thematisiert Bloustien das Umschlagen von ernsthaftem ins exzessive Spiel (vgl. ebd., S. 86ff.). Die Anprobe erfolgt mit Bewilligung der Kaufhausleitung, die den Mädchen die Kleidung gewissermaßen zur Verfügung stellt und einen Umleidekabinentrakt für sie reserviert. Zu Bloustiens Verwunderung stürzen sich die Mädchen ins Anprobieren und warten gar nicht erst auf die Installation der mitgebrachten Kamera. „It seemed as though they were not dressing up for the camera but rather for themselves." (Ebd., S. 86) Die Anprobe ist von einer intensiven Ernsthaftigkeit geprägt. „They divided into the changing rooms and then reemerged wearing the dresses, looking at themselves critically in the mirror and asking of the others, usually quite seriously, ‚What do you think?'" (Ebd., S. 87) Mit einer zweiten Auswahl an Kleidern wandelt sich die Atmosphäre.

> *The girls now demonstrated an interesting contrast in their play with the clothes themselves – trying them on, swirling in front of the mirrors and making derogatory comments about the garments. There were screams of laughter as they came out of the changing rooms (even when such a reaction was unwarranted in my eyes). (Ebd.)*

MUSTER

Die Stimmung ist jetzt überdreht, das ernsthafte Spiel hat sich in Parodie verwandelt. Bloustien beschreibt, wie die Kleider nun stark als Bedeutungsträger in ihrem semantischen Gehalt wahrgenommen werden. So fällt den anderen angesichts eines Kleids ein, was der Trägerin jetzt noch fehle, sei eine Zigarette, woraufhin diese in eine stilisierte Raucherpose fällt und beginnt, in einem übertriebenen Laufstegstil posierend zu gehen. Ein anderes Mädchen, das ein hautenges schwarzes Kleid anprobiert, wird dazu aufgefordert, mit dem Po zu wackeln. Die vom Stimmungswandel irritierte Forscherin spricht die Mädchen später darauf an und erfährt, dass es für diese undenkbar wäre, die Kleider im Alltag zu tragen. Zugleich habe gerade diese Unwirklichkeit der Kleider dem Anprobieren seinen Reiz gegeben und Spaß gemacht. Die mit den Kleidern verbundene „alternative expression of femininity through clothes and style“ (ebd., S. 89) ist angesichts der Selbstwahrnehmungen in den Spiegeln und mittels der Beurteilungen durch die anderen schließlich zu viel gewesen. Die Anprobe endet in der Zurückweisung des Ungekannten.

Die habituellen Grenzen des Spiels

Die von Bloustien beobachteten Anproben des Selbst ließen sich mit Judith Butler (1991) möglicherweise als Praktiken der Resignifizierung hegemonialer kultureller Vorstellungen vom Mädchen- und Frausein verstehen, womit ihr utopischer Horizont deutlich akzentuiert würde. Stattdessen entscheidet sich Bloustien jedoch für eine nüchternere Einschätzung der mimetischen Identifikationen, indem sie wiederholt auf die Grenzen des Spielbaren hinweist. Nach Bloustiens Beobachtung sind diese durch die jeweiligen Herkunftsmilieus abgesteckt, in deren Werte- und Wahrnehmungshorizont sich das utopische Spielen bewegt. Bloustien verdeutlicht dies etwa am Beispiel der Einrichtungen der Jugendzimmer der Mädchen: „For each girl, I argue that the ‚individual‘ selves reflected in their choice of decor in their rooms, reinforced familial values rather than challenged them.“ (Ebd., S. 147, vgl. ebd., S. 151 u. S. 161)

Besonders deutlich werden die Grenzen der mimetischen Identifikationsmöglichkeiten des Spielens jedoch in Bloustiens Analyse der soziokulturellen Verhältnisse verschiedener Schulen, welche die Mädchen besuchen. Diese sind sämtlich durch ein relational hierarchisch strukturiertes Cliquenwesen gekennzeichnet, an dessen Spitze jeweils die Clique der „coolen“ MitschülerInnen steht. Bloustien erkennt eine fundamentale Gemeinsamkeit, eine „Homologie“, zwischen der jeweiligen Schule und den Merkmalen, durch die die coole Gruppe gekennzeichnet ist. So gilt beispielsweise eine Schule als besonders exklusiv und leistungsorientiert. „Concern about public image, uniforms and overtly disciplined behaviour, academic results, awards and formal prizes was a vital part of the overt structure and the circulated discourse within the school.“ (Ebd., S. 195) Die Gruppe der Coolen entspricht mehr als alle anderen Cliquen den von der Schule artikulierten Werten. Diese Verbindung macht sich auch an der Bezeichnung der Gruppe fest – zwei Familiennamen zweier zentraler Mitglieder der Clique. In den Wohnräumen dieser Familien feiert die Gruppe auch ihre Partys, bei welchen von den Eltern auch ein gewisses Maß an Alkohol- und Drogenkonsum gefördert wird. „In this way the group could socialize and experiment with ‚alternative selves‘ without becoming a threat to the adult world and contesting authority and middle-class values.“ (Ebd., S. 197)

Im Gegensatz hierzu war Coolness unter den Schülerinnen eines feministischen Mädchengymnasiums, „founded on feminist principles with the aim of empowering girls“ (ebd., S. 203), anders definiert.

> *For the individuals in this school, to be cool meant to be not simply nontraditional but actively „antitraditional“ in terms of codes of femininity; that is, to be unsophisticated, although greatly interested in and aware of the opposite sex: to talk freely and openly about sex and sexual encounters; to be scathing about what they perceived as usual female preoccupations with fashion and weight. It would seem [...] that the Cool Group had absorbed and were reproducing the same value system and ideals of their parents. (Ebd., S. 204)*

Bloustien spricht diesbezüglich von einem „continuous link between youth behaviour, styles, and values and their parent cultures“ (ebd., S. 211).

MUSTER

„Mimetic turn“: Die Anprobe des Selbst

Die Subkulturen, wie sie die Birminghamer Cultural Studies beschrieben haben, beruhten auf dem Vorhandensein einer Identifikation im Sinne eines grundlegenden Identifiziertseins: Zwar lebten die jugendlichen Mods, Parkas, Scooter Boys etc. nicht gemäß der herrschenden symbolischen Ordnung, aber sie waren doch insoweit mit der symbolischen Ordnung als kultureller Dimension identifiziert, dass sie eine alternative Kultur in der Form einer alternativen symbolischen Ordnung ausbildeten. Die von McRobbie ausgehende Mädchenkulturforschung basiert dagegen nicht länger auf dem Vorhandensein einer solchen Identifikation, sondern begreift die Popkultur als einen Erfahrungsraum für das Ungekannte, in dem sich dynamische Identifikationsprozesse ereignen können. Nicht ein Subjekt, das sich etwas verpflichtet fühlt, dem es nicht verpflichtet sein möchte und deshalb sein Verpflichtetsein auf alternative Gegenstände, Werte, eine alternative Lebensweise hinwendet (vgl. Waltz 2001, S. 226), sondern ein Subjekt, das sich in einer Suchbewegung befindet, deren Gegenstand die Subjektivität selbst ist, erscheint hier als Akteur der Popkultur.[6]

Mit diesem „mimetic turn“ wird die Popkulturforschung den von der Subkulturforschung übersehenen Mädchen gerecht. Sie schafft es damit außerdem auch, das Feld der Popkultur auf eine Weise zu reartikulieren, die der individualisierten spätmodernen westlichen Kultur entspricht. Das Utopische erweist sich hierbei als verschoben von der Negation hegemonialer Lebensweisen und der Ausbildung eigener Welten hin zu Anproben des Selbst. In dieser Verschiebung steckt auch eine Aussage über die Kultur der Eltern respektive die vorherrschende Kultur: Während sie in den 1970er Jahren die Funktion besaß, verworfen zu werden, geht sie nun in der Funktion auf, das ernsthafte Spielen zu ermöglichen, unter anderem, indem sie seinen Spielraum begrenzt.

Anmerkungen

[1] Zitiert nach Harrington / Bielby 1995, S. 132.

[2] Zur Konzeptualisierung des Fanseins mittels Winnicotts Begriff des Übergangsobjekts vgl. auch Hills 2002, S. 90ff.

[3] „Both serious play and fantasy are central to the constitution of self. Earlier I defined fantasy, not in the way it is usually represented as trivial and disengaged from reality, but rather as an aspect of reality where, in the form of serious play, it can represent activities where the unspeakable is spoken.“ (Bloustien 2004, S. 117)

[4] Ebenfalls als Objekte, die einen solchen Übergangsobjektstatus haben, begreift Bloustien die in den Mädchenzimmern von ihr vorgefundenen Elfenfigürchen und Fantasy-Poster.

[5] Sarah Baker (2002), eine Doktorandin Bloustiens, hat das ernsthafte Spielen mit Musik sehr nachdrücklich beschrieben. Diese Beschreibung habe ich in meiner Ausführung zur „Subjektposition King Girl“ zusammengefasst und mit der Autobiografie Julie Burchills verglichen (vgl. Bonz 2002).

[6] Zur Vielfalt und Dynamik der Identifikationen im Fansein vgl. auch Hills 2002, S. 158ff.; Lincoln 2004; Stacey 1991.

Literatur

Baker, Sarah: „Rock on, Baby!“ An Exploration Of Pre-Teen Girls’ Negotiations Of Popular Music And Identities. In: Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later (IASPM Konferenz, Turku 2001). Hrsg. Kimi Kärki; Rebecca Leydon und Henri Terho. IASPM-Norden 2002, S. 225–229.

Bloustien, Gerry: Girl Making. A Cross-Cultural Ethnography On The Process Of Growing Up Female, New York / Oxford 2003.

Bonz, Jochen: Die Subjektposition King Girl. Über ein nicht nur von Mädchen eingenommenes Verhältnis zu Pop. In: Popkulturtheorie. Hrsg. Jochen Bonz. Mainz 2002, S. 94–118.

Bonz, Jochen: Polyphonie. Erscheinungsformen des Kulturellen im Untersuchungsmaterial eines Studiumsprojektes zum Thema „Frauen in der Hamburger Schule“. In: Lass uns von der Hamburger Schule reden. Eine Kulturgeschichte aus der Sicht beteiligter Frauen. Hrsg. Jochen Bonz; Juliane Rytz und Johannes Springer. Mainz 2011, S. 14–21.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991.

Cohen, Phil: Subcultural Conflict and Working-Class Community. In: The Subcultures Reader. Hrsg. Ken Gelder; Sarah Thornton. London / New York 1997, S. 90–99 (Erstveröffentlichung 1972).

Hall, Stuart; Jefferson, Tony (Hrsg.): Resistance through Rituals. Youth subcultu-

MUSTER

res in post-war Britain. London et al. 1976.

Harrington, C. Lee; Bielby, Denise D.: Soap Fans. Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life. Philadelphia 1995.

Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London / New York 1979.

Hills, Matt: Fan Cultures. London / New York 2002.

Jacke, Christoph: John Clarke, Toni Jefferson, Paul Willis und Dick Hebdige: Subkulturen und Jugendstile. In: Schlüsselwerke der Cultural Studies. Hrsg. Andreas Hepp; Tanja Thomas und Friedrich Krotz. Wiesbaden 2009, S. 138–155.

Lincoln, Sian: Teenage Girls' Bedroom Culture. In: After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture. Hrsg. Andy Bennett; Keith Kahn-Harris. Houndmills / New York 2004, S. 94–106.

McRobbie, Angela; Garber, Jenny: Girls and Subcultures. In: McRobbie, Angela: Feminism And Youth Culture. From „Jackie" To „Just Seventeen". Boston 1991, S. 1–15 (Erstveröffentlichung 1976).

Stacey, Jackie: Feminine fascinations: Forms of identification in star-audience relations. In: Stardom. Industry of Desire. Hrsg. Christine Gledhill. London / New York 1991, S. 141–163.

Waltz, Matthias: Zwei Topographien des Begehrens. Pop / Techno mit Lacan. In: Sound Signatures. Pop-Splitter. Hrsg. Bonz, Jochen. Frankfurt am Main 2001, S. 214–231.

Willis, Paul: Profane Culture. London 1978.

MUSTER

Sandra Grether / Kerstin Grether

The Spirit of Riot Grrrl

Ein Erweckungsmoment und seine Folgen

MUSTER

„Revolution nach Mädchenart“

Wir wuchsen mit der Gewissheit auf, dass die Frauenbewegung schon all unsere Rechte erkämpft hatte und es jetzt nur noch darum gehen würde, sie verschiedenartig zu interpretieren. Wir stritten uns also herum. Wir wollten nicht so leben wie die Leute, die wir beobachteten: Sie wurden geboren, sie gingen zur Schule, sie gingen zur Arbeit und dann starben sie. Das war zugegebenermaßen keine sehr respektvolle Beobachtung. Aber wir waren Teenager und zogen gern den Zorn der Umgebung auf uns. Die Schulzeit dauerte uns viel zu lange. Schon in der Grundschule hielten wir uns für erwachsene Frauen, die jetzt endlich mal loslegen wollten mit dem aufregenden Leben: in Discos gehen, reden, rausgehen, etwas riskieren. Mit einer gewiss intoleranten Treffsicherheit mieden wir alles, was uns spießig erschien. Und wenn Leute sagten „Genau, das ist doch spießig“, entgegneten wir: „Nein, das stimmt nicht. Spießig gibt es wirklich. Spießig sind Leute, die sich mittwochs Drogen kaufen und sie dann am Freitag nach Feierabend nehmen.“ Wir kannten keinen Feierabend und wir nahmen nie Drogen.

Wir hatten beide unsere Suchtmittel früh gefunden: Kerstin hing am Schreiben wie manche unserer Schulfreundinnen in der Realschule an der Nadel. Ununterbrochen schrieb sie Texte für unser gemeinsames Fanzine. Sandra spielte auf ihrer geliebten Gitarre herum, schrieb auch und entwickelte ungeahnte Fähigkeiten in der Organisation eines unabhängigen Indie- und Punkfanzines. Das Fanzine und das Schreiben haute uns aus allem raus und zog uns in alles rein. Wir schrieben um unser Leben und es entzog uns alle Lebensgeister. Es schickte uns neue Geister vorbei, die wir vorher nicht gekannt hatten. Und die Geister vervielfältigten sich mit

jedem neuen Album, das wir rezensierten, in dem wir uns immer tiefer in die Sonnentage und in die Albträume unserer Kindheit zurückversetzten. Die Lieder und die Menschen, die wir auf Konzerten und anderswo trafen, erzählten uns natürlich nur eins: dass wir raus mussten aus der Kleinstadt. Folge deinen Visionen, denn sie sind dein Schutz. Also los.

Schlammschlacht

Feminismus war für uns das Gegenteil von Pop und von Punk. Zwar hatte es die Slits und die Raincoats gegeben, als wir in den 1990ern die Punkklassikerinnen entdeckten. Aber so richtig gerne mochten wir uns Musik von drei Frauen, die sich schlammnackt auf ihrem Cover zeigen und zu von männlichen Produzenten entworfenen Dub-Reggae-Skizzen Selbstbewusstsein imitieren, anstatt einfach geile Songs wie die Clash (oder die Pretenders) zu schreiben, einfach nicht anhören. Wir dachten, Feministinnen klingen immer nach operettenhaftem Seelenstriptease, Schreitherapie oder dilettantischer Schlammschlacht. Obwohl wir natürlich den größten Respekt vor Yoko Ono oder Nina Hagen hatten, hörten wir ihre Platten einfach nicht gerne. Und wenn sie nicht gerade in den Wald menstruieren, unterschreiben sie Petitionen in Menschenrechtsfragen mit dem Blut ihrer Mütter, die aus furchtbar theatralischen Familienverhältnissen kommen.

Diese Einstellung, die natürlich vorurteilsbeladen war, spiegelt auch die Art und Weise wider, wie die Musik dieser Künstlerinnen in den einschlägigen Musikgazetten rezipiert worden war. Bis heute haben es die männlichen Musikjournalisten geschafft, das, was ihrem kollektiven Narzissmus schmeichelt, als „die“ Musikgeschichte zu behaupten. Und ihren Kanon als den allgemeingültigen festzuschreiben. Musik von Yoko Ono oder den Slits lief weder im Mainstream noch im Spartenradio, wo hätte man sie überhaupt hören und sich daran gewöhnen sollen, wie die fragwürdigen Urteile der meist männlichen Rezipienten überprüfen, es sei denn, man kaufte sich die Alben? Und warum hätte man sie sich überhaupt kaufen sollen, wenn über weiblichen Avantgardismus nur mit Grusel berichtet wurde?

Von all dem abgesehen: Mit theatralischen Familienverhältnissen kannten wir uns aus. Unsere Mutter verbrachte den Großteil unserer Kindheit

MUSTER

abwechselnd als Shoppingsüchtige in der Boutique oder als Angstneurotikerin in der Psychiatrie. Von unserem siebten bis zum zwölften Lebensjahr war sie nur alle fünf Wochen ein paar Tage zu Hause. Andere Familienangehörige versorgten uns mit Nahrung und brachten Kleider aus Boutiquen und Nachrichten aus der Psychiatrie mit. Obwohl wir unsere Mutter schmerzlich vermissten, lernten wir eine Freiheit kennen, die den meisten Mädchen und Jungs in unserem Alter versperrt blieb. Wir konnten tun und lassen, was wir wollten, denn die Schularbeiten ließen sich nebenbei erledigen und die Nachmittage waren lang. Es gab nichts als Musik, gezuckerte Erdbeeren und dicke Bücher. Und jede Menge Freundinnen, mit denen man sich gemeinsam Lieder ausdachte, die man nie auf Instrumenten nachzeichnete.

Wir können nur erahnen, was Lady Gaga in jungen Mädchen auslöst mit ihren unerträglich glamourösen Auftritten, die bei aller modischen Revolution immer irgendwann am Klavier enden. Irgendwer müsste mal untersuchen, wie viel Erfolg ihr das eingebracht hat: den rückangeeigneten Wahnsinn am Ende dann doch in selbst komponierten Melodiebögen am Klavier aufzulösen, in einer Welt voller unlösbarer Ambivalenzen.

Die Arroganz der Boheme

Als unsere Mutter als „geheilt“ aus Psychiatrie und Therapie entlassen wurde (ja, so was gibt’s!), ließ sie sich von unserem Vater scheiden und wir zogen vom Dorf in eine Kleinstadt um. Nun gut, das war ja immerhin mal ein Anfang. Zu diesem Zeitpunkt war Kerstin so schreibsüchtig, dass sie nachts nur noch wenige Stunden schlief, da sie ja bis in die Puppen schreiben musste.

An der Realschule waren wir Teil einer Mädchengang, die diesen Namen wahrlich verdiente. Unsere Girls waren so intelligent, wie es Gymnasiastinnen zugeschrieben wird, und so aufmüpfig, wie man es nur von Hauptschülerinnen zu kennen scheint. Wir sprühten nachts die Wände mit Parolen voll, lasen aufrührerische Literatur und waren ein Albtraum für die Lehrer_innen, weil wir auch das Potenzial hatten, die anderen Schüler_innen mit unserem Individualanarchismus anzustecken.

Nach dem Realschulabschluss zogen wir beide, mutterseelenallein, nach Köln, 350 km weg von zu Hause, um dort das Abitur zu machen. Es war ein fulminanter Fall aus der oberen Mittelschicht in die untere. Und er tat nicht mal weh. Nach all dem ganzen Überfluss fanden wir es geil, wenig Geld zu haben und viel zu erleben. Keine Mutter kochte mehr für uns, aber eine nette Bäckereifachverkäuferin packte uns jeden Tag Käsebrötchen und Rosinenbrötchen in die Semmeltüte. Wir mussten also nicht verhungern, obwohl wir kaum Geld hatten, uns was zum Essen zu kaufen. Denn da wir den Staat nicht mochten, konnten wir auch kein Schulgeld beantragen. Außerdem waren wir zu kunstbesessen, um etwas so Spießiges zu tun wie Formulare auszufüllen. Die Arroganz des Bohemiens. Trotzdem zehrten die ständigen Geldsorgen natürlich an den Nerven. Aber schließlich hatten wir immer noch den allseits geförderten Mittelschichtshabitus; wir waren weiße deutsche Mädchen im Westdeutschland des Postmauerfalls. Solchen sieht man einiges nach und belohnt sie für Ehrgeiz und zwanzigseitige Schulaufsätze, auch wenn sie die Schule schwänzen. Wir führten ein Doppelleben. Nachts arbeiteten wir als Journalistinnen, tagsüber gingen wir in die Schule. Geld gab es dafür wenig. Wir waren wahrscheinlich die ersten neoliberalen Schreibkräfte Kölns.

Vielleicht ahnten wir, dass es gut ist, noch im Teenageralter die Widersprüche aus der Kindheit aufzuführen, anstatt sie unter den Teppich zu kehren. Wir trugen schon lange keine Designerkleider mehr. Klar, wir waren Mädchen. Uns doch egal. Wir waren Mädchen vom Lande, die ihr Abitur nachmachten und dafür keine Unterstützung verlangten. Wir waren Künstlerinnen aus der traumatisierten Mittelschicht, die keine Ahnung hatten, wozu das Leben gut sein sollte, außer um es zu beschreiben, in all seinen vielfältigen Ideen und Schikanen gleichermaßen.

Wir liebten Velvet Underground: „Wine in the morning. And some breakfast at night, Well, I’m beginning to see the light.“ Der Sound unseres ersten Ankommens in der Welt musste durchdrungen sein von einem Retro-Touch, der sich aus vergangenen Jahrzehnten speiste, in denen wir noch nicht gelebt hatten: Musik und Kunst handeln schließlich gerade davon, dem nonkonformen Lebensgefühl ein Zuhause zu geben. Zu viel Details aus der Gegenwart oder gar gesellschaftskritischer Stoff behindern die

MUSTER

kühne Romantik der Abenteurerinnen. Identität war das Letzte, was wir wollten. Aber Identität war auch das Einzige, was wir brauchten, nachdem wir unseren gesamten Halt verloren hatten. Nicht zuletzt, weil wir uns als älter ausgeben mussten, als wir waren, um von den strengen Musikinsidern überhaupt ernst genommen zu werden. Denn wer interessierte sich schon dafür, wie es sich anfühlte, ein junges Mädchen zu sein ...

„Revolution nach Mädchenart“

Eines Tages, du wirst ihn nie vergessen, saß Kerstin in dem Kölner Café namens Tag-und-Nacht-Café, wo Neon-Chic immer schon nach der Rustikalität des Mainstreams aussah, es war kurz vor 18h und bereits dunkel, denn es war Herbst geworden. In der aktuellen Ausgabe des *Spiegel* gab es einen fünfseitigen Artikel über eine „Revolution nach Mädchenart“ (*Der Spiegel*, 50 / 1992, S. 242–246). Es ist absolut grotesk, dass ein Mädchen, das seit es denken kann, über Musik schreibt und für das Avantgardeblatt *Spex* monatlich mit den neuesten amerikanischen Rock- und Hardcore-Underground-Neuerscheinungen zugehauen wird, von der wichtigsten Musikrichtung seines Lebens ausgerechnet aus dem *Spiegel* erfahren sollte. Das Lesen dieses Artikels in dem Café neben dem Beatles-Museum in der Kölner Heinsbergstraße ließ Kerstin erst recht jeden Halt verlieren. Es war wie eine homöopathische Erstverschlimmerung. Denn ein weiblicher Tramp, der aus dem „Runaway Train“ ausgestiegen war, geriet mal kurz aus der Fassung. Es war so, als ob etwas ausrastet und gleichzeitig einrastet.

Der Spiegel schrieb, dass junge US-amerikanische Mädchen in unserem Alter (viele gingen noch zur Schule) einen neuen Trend ausgerufen hatten: RIOT GRRRL!! Riot Grrrls betrieben eigene Fanzines, hatten eigene Bands oder organisierten Konzerte. Sie rissen, ganz punkmäßig, die Grenzen zwischen Publikum und Band ein: „Die Wut herauszuschreien hilft, und es ist wohl für viele wie für Randy, ‚als hätte die Popmusik zum ersten Mal das wirkliche Leben entdeckt‘“, „Es scheint, als vertrauten sie ihren Lieblingsgruppen und ihrer Subkultur mehr als ihren Lehrern, als erzählten sie Dinge, die sonst nur im Tagebuch stehen.“ Wie mit Leuchtschrift auf

unsichtbare Plakatwände unserer Seelen hatte diese „Revolution auf Mädchenart“ für alles, was unser Leben umtrieb, ein Wort oder einen Begriff gefunden. Es hieß, die Riot Grrrls würden gegen alles kämpfen, was das Mädchenleben erschwert: Magersucht, Medienmacht, Schönheitswahn, sexuellen Missbrauch. Sie waren in einer männerdominierten Musikwelt für eine Selbstermächtigung von Frauen als Musikerinnen, Zine-Schreiberinnen oder Konzertveranstalterinnen – und ganz allgemein gegen den Seelentod der Mädchen in einer immer noch patriarchalischen Gesellschaft, die weibliche Stimmen zum Schweigen bringen will. Plus: Sie hatten Strategien dagegen! Und: Sie hatten Spaß. Sie schrieben sich „Riot don’t diet“ oder „Slut“ auf den Körper, um Zustände zu benennen, die in der weißen, christlichen, konservativen, männerdefinierten Welt nicht en vogue waren.

Die Riot-Grrrl-Bewegung ging aus der US-amerikanischen Punk- und Hardcore-Bewegung hervor. Als Auftakt gilt das „Riot Grrrl Manifest“, in dem Mitglieder der Bands Bikini Kill und Bratmobile Mädchen und Frauen der Underground-Szene dazu aufrufen, „Alternativen zu schaffen zur beschissenen, christlich-kapitalistischen Art, die Dinge zu tun [...] sich gegen den Seelentod zu wehren, öffentlich zu schreien und zu heulen, Bands zu gründen, Fanzines zu betreiben, sich gegenseitig das Spielen von Instrumenten beizubringen und überhaupt zurückzuschlagen“ (Tietjen 1996, S. 120–134).

> *„Grrrl bringt das Knurren zurück in unsere Miezekatzenkehlen. Grrrl zielt darauf, die ungezogenen, selbstsicheren und neugierigen Zehnjährigen in uns wieder aufzuwecken, die wir waren, bevor uns die Gesellschaft klarmachte, dass es Zeit sei, nicht mehr laut zu sein und Jungs zu spielen, sondern sich darauf zu konzentrieren, ein ‚girl‘ zu werden, das heißt eine anständige Lady, die die Jungs später mögen würden“ (Gilbert / Kile 1997, S. 220–226).*

Das, was vielleicht für die Feministinnen der zweiten Welle der Frauenbewegung Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht* war, dieser Moment der Aufklärung, der überhaupt erst Begriffe findet für unverstandene gesellschaftliche Widersprüche, die einen unfrei machten, so dass man ziemlich am Abgrund entlangschlittern muss, um überhaupt einen eigenen Weg zu finden, das war fortan für uns das Riot-Grrrl-Manifest! In dem Moment, da

MUSTER

Kerstin den *Spiegel*-Artikel las, verstand sie zum ersten Mal ihr seltsames Schweben am Rande. Sie fühlte sich von all den Missständen, die von den Riot Grrrls benannt wurden, auf einmal berührt.

Die Riot Grrrls prangerten an, dass Mädchen in der Popmusik immer nur als Beiwerk gelten und nicht als eigenständig handelnde Subjekte. Riot Grrrls wollten nicht nur selbst die Gitarrengöttinnen sein, sie wollten auch die Maßstäbe dafür setzen. Sie formulierten, was wir selbst schon lange gefühlt hatten: Mädchen aus den Vorstädten bekommen keinen Respekt in der Pop- und Subkultur, sie müssen immer nur als Fans oder Groupies fungieren. Wir mochten es, dass die Riot Grrrls zwar die männliche Dominanz in der Rockkultur kritisierten, dabei aber mitten in der „Szene“ waren; mit den Lemonheads, Fugazi oder Nirvana abhingen. Denn man kann nur aus dem Inneren der Szenen heraus etwas an ihr verändern. Zu diesem Zwecke schwörten sie auf Kollektivität statt auf das ewig klampfende Einzelgängerinnentum von Singer / Songwriterinnen, denen man anhörte, dass ihnen die Solidarität, von der sie immerzu sangen, längst abhanden gekommen war.

Mädchenkollektivität und Zwillingsein

Obwohl wir als Kinder ein absolutes Gefühl für unsere eigene Individualität entwickelt und niemals das Gefühl hatten, ein und derselbe Mensch in zwei verschiedenen Ausgaben zu sein, wie uns hier und da suggeriert wurde, mussten wir uns schon früh damit abfinden, im Mittelpunkt unserer Umgebung zu stehen. Denn Zwillinge sind eine Herausforderung für die Gesellschaft. Es entspricht nicht der Auffassung von Normalität, ein Zwilling zu sein. Deshalb nehmen sie als Kinder eine Einzelstellung ein und werden zu Außenseiter_innen gemacht.

Durch ihr paarweises Auftreten durchbrechen sie die Ordnung der auf Einzelindividuen ausgerichteten Gesellschaftsform. Gleichzeitig aber werden Zwillinge durch diese Außenseiter_innenposition von ihrer Umgebung zu etwas Besonderem gemacht. Sie ragen aus der Anonymität der üblichen Kinder heraus, ihnen wird Erstaunen und Interesse zuteil.

Wer beschreibt also unser Entzücken darüber, dass „Mädchenkollektivität“ endlich mal kein an uns gerichteter Vorwurf war, sondern für etwas Visionäres und Schönes stehen durfte? Jetzt war es plötzlich toll, dass Mädchen zusammenhalten. Von Riot Grrrl zu erfahren fühlte sich aber auch an wie ein kleiner Angriff auf das eigene verletzliche Innere, das sich durch Verdrängung schützen wollte. Und gleichzeitig wie eine helfende Hand, wie ein Freundschaftsangebot. Ganz am Ende des Artikels erfuhr Kerstin, dass Riot Grrrls eigentlich der Meinung sind, dass ein gesundes Leben das beste ist: „Das Beste“, sagt Jessica Hopper, 16, in ihrem Fanzine *Hit it or Quit it* (Steig richtig ein oder lass es bleiben), sei „ein gesunder Lebensstil“. Konnte es ein Leben geben ohne ständige sexistische Anmache und sexuelle Belästigung? In der man die permanente Diäthalterei kritisieren und sich darüber lustig machen durfte? Könnte man die Krankheit Magersucht, die in einem tickte, vielleicht schon mal vorab entschärfen? Dürfte eine Frau genauso viel zählen wie ein Mann, der, wenn er die Normen der kapitalistischen Welt und die Verwertungslogik des Marktes in seinen Kunstwerken kritisiert, deshalb noch nicht lange nicht als verrückt gilt – sondern eher als „Genie“ und „Rebell“?

Was Riot Grrrl bedeutete

Riot Grrrl bedeutete: über das Elend in Scheidungsfamilien reden. Die schweigenden Mädchen verstehen, die nie was sagen. Die lauten Mädchen verstehen, die sich immer um Kopf und Kragen reden. Einen Feminismus praktizieren, dem nicht die Etikette von Antipop und Sozialpädagogik anhaftet. Das Geile an Riot Grrrl war, dass die Mädchen sich die Bewegung selber erfunden hatten und keine Pädagoginnen, die in Absprache mit staatlichen Stellen Problemkinderverbotsdressur betrieben. Die Riot Grrrls, die Schmuddelkinder der Popkultur, hatten beschlossen, sich selber aus der kapitalistischen, verlogenen Art, „die Dinge zu regeln“, herauszuziehen, nur mit der Kraft ihrer Platten, Fanzines, Manifeste, Aktionen, Bücher. Mit der Kraft von solidarischen Mädchenfreundschaften. Und so ahnten wir mit 17 zum ersten Mal, was wir zuletzt mit sieben erhofft hatten: dass das Leben hält, was es verspricht.

MUSTER

Von den Themen, die Riot Grrrl benannte, hatten wir noch nie in den Männermusikmedien gelesen. Es war das Gefühl, als wäre es endlich erlaubt, über die Probleme von Mädchen zu sprechen als etwas Starkes und nicht als etwas Minderwertiges. Kerstin wurde schwindelig, als sie von der Existenz dieser Bewegung erfuhr, und sie hatte diese Heiß / Kalt-Schamgefühle, als würden ihre Kleider klitschnass an ihrer Haut kleben. Und all das, ohne die Musik überhaupt gehört zu haben. Einfach nur von der Benennung der Probleme her, von den schönen Fotos, vor allem aber von der Aussicht, dass es Strategien gab. Lösungen.

Sie ahnte, dass es lange dauern würde, bis sie all diese Themenfelder für ihr eigenes Leben geklärt haben würde. Aber sie wusste auch, dass sie sofort damit anfangen konnte, allen von dieser Bewegung zu erzählen. Zuallererst ihrer Zwillingsschwester: Wir beide begriffen sofort, dass es vielleicht falsch gewesen war, all unsere Benennungen von Sehnsüchten in die Musikbeschreibung von Bands und Songs hineinzulegen.

Wir beschlossen allen davon zu berichten. Sofort!

„Hässlich, fett, uncool“

Aber so viel wir auch in der *Spex* von der neuen Bewegung schwärmten und sie zu erklären versuchten; immer wurden uns Hindernisse in den Weg gelegt. Alle anderen Musikfreaks freuten sich scheinbar gar nicht über die Landung der Riot Grrrls auf dem Planeten Pop. Viel mehr noch: Sie ärgerten sich darüber. Die etwas älteren Frauen ärgerten sich darüber, dass sie jetzt keine Grrrls mehr waren, anstatt es einfach zu sein.

Die Gleichaltrigen und Jüngeren in unserer Umgebung lebten zu sehr im Wohlstandskapitalismus der 1990er Jahre und schwärmten letztlich doch nur für Jungsbands, die’n Sack Kohle nach Hause brachten und massig Erfolg hatten, um sich mit so seltsamen Außenseiterinnen aus den USA zu identifizieren. Die seltsamen Außenseiterinnen wiederum lasen keine *Spex*. Und woanders fand Riot Grrrl ja kaum statt. Und selbst bei der *Spex* hielt man uns ständig entgegen, Riot Grrrl sei doch nur eine Comicbewegung, die es eigentlich gar nicht gibt und wählte als Überschrift für Kerstins Artikel, für den sie extrem viel feministische Theorie gelesen hatte und der die meist männlichen Leser der Zeitschrift wortreich und leidenschaftlich über die Bewegung und ihre Notwendigkeit aufklären wollte, die beleidigenden Worte: „Hässlich, fett, uncool“. (Grether 1993; 2007)

Zuckerbabys

Noch im Jahr 2003, als Kerstin versuchte, ihren Roman *Zuckerbabys*, der von einem Mädchen handelt, das in der zuckrigen Warenwelt des Pop beinahe verhungert, an große Verlage zu verdealen, hieß es von vielen deutschen Verlagen (mit Ausnahme von Ventil und später Suhrkamp, die das Buch 2004 bzw. 2006 veröffentlichten), Magersucht, das sei nun wirklich kein relevantes, aktuelles Thema für junge Frauen. Wer will sich bitte damit identifizieren? Magersucht, das sei doch diese Krankheit aus dem 19. Jahrhundert, von der die Hysterikerinnen befallen worden seien, im viktorianischen England. Wohlgemerkt, im Jahre 2003.

Dennoch wunderten wir uns kein bisschen darüber, dass das Buch schnell eine große Leser_innenschaft fand, die sehr wohl wusste, worum es da geht!

Unser trauriges Monopol

Aber zurück in die 1990er: Die Wahrheit war, dass sich tatsächlich Anfang der 1990er in allen großen Städten Amerikas Riot-Grrrl-Chapter gegründet hatten, was sich in vielen europäischen Ländern fortsetzte. Nicht so in Deutschland.

Hier kam uns bald das traurige Monopol zu, als Einzige emphatisch davon zu berichten. Wir waren an einem Punkt, wo unsere Kölner Kollegen dachten, WIR hätten uns das Ganze selber ausgedacht (um sie zu ärgern), so wenig konnten sie sich vorstellen, dass es irgendwo noch andere von dieser frechen und belesenen Sorte gab! Mädchen, die mit Schleifchen und Spangen im Haar über Männerdominanz im Musikbusiness redeten und von Mädchenkollektivität schwärmten und die Normen des Mädchenseins

MUSTER

infrage stellen! Denn in der *Spex* galt das gute, unausgesprochene Gesetz, dass die Autor_innen Raum und Platz für ihre Artikel bekommen, die sich authentisch auf eine aktuell relevante Musiksubkultur beziehen können. Und wenn es eine solche für uns nun also so eindeutig gab, mussten sie unsere Texte drucken und uns ernst nehmen. Und konnten uns nicht mehr länger als verrückte Schwestern, die wohl aus Versehen zu viel Rock- statt Popplatten gehört haben, an den Rand drängen.

Auch für Frauen brachte Riot Grrrl die musikalische Kanonbildung durcheinander und das eigene (bequeme) Selbstverständnis ins Wanken. Und in Clubs hörten sich Szenegängerinnen gerne Sätze sagen wie: „Frauenstimmen eignen sich halt nicht für Heavy-Metal-Gesang.“ Womit sie weiblichen Grunge / Riot-Grrrl-Gesang von Bands wie Hole und Babes in Toyland abwerten wollten. (Damit vermutlich auch die gefährlich anmutende Möglichkeit, am Ende noch selber kreativ werden zu müssen.) Und gerade in der deutschen Hardcore- und Punkszene wurde die Idee von Riot Grrrl stark abgewehrt.

Beinahe zehn Jahre später, im Jahr 2002, schrieb das *Trust*-Fanzine anlässlich Sandras Riot-Grrrl-Band Parole Trixi, dass das äußerst unangenehme Frauen seien, die so klängen, als ob sie „Männern die Schwänze abschneiden wollten.“ (Wenn man bedenkt, wie schnell Bikini Kill zum Beispiel in der DIY-Szene in Olympia, Washington Anerkennung fanden, weil all die politisch radikalisierten Kids dort längst verstanden hatten, dass der Kampf jener gegen Sexismus sei, ist das einfach ziemlich bitter.)

Unsere Aufklärungsarbeit in Sachen „Girlie“

Noch mal zurück in die 1990er: Anstatt einer ganzen Generation von Mädchen das Sehen zu erleichtern, wurde im wiedervereinigten, konsumgeilen Deutschland die Girlie-Welle ausgerufen. Mit dem Start des Musikfernsehsenders VIVA Anfang 1994 wurde „Mädchen-Power“ als ein neues Zielgruppensegment ins Warenangebot aufgenommen und in die Boutique einsortiert. Vielleicht waren wir ja etwas hartgesottener, weil Boutique und Psychiatrie für uns schon immer nah zusammenhingen ... Aber um wie viel schöner wäre es gewesen, die Probleme nicht hinter T-Shirts zu verbergen,

auf denen affirmativ in großen Lettern „Zicke“ oder „Göre“ stand, sondern sie anzugehen.

Und während Riot Grrrls wie Courtney Love mit ihrer Band Hole und Kathleen Hanna mit Bikini Kill die männliche Rockmusikwelt aufmischten, plapperte Heike Makatsch auf VIVA munter und kokett-naiv drauflos und in Zeitgeist-Magazinen wie *Tempo* und dem *jetzt*-Magazin der *Süddeutschen Zeitung* betonte die „Girlie-Generation“ mit der nervösen Ungeduld von Leuten, die am Tag nur eine kleine Mahlzeit essen, dass jetzt mal Schluss sein muss mit Feminismus.

Der größte Feind unserer Aufklärungsarbeit in Sachen Riot Grrrl war dann paradoxerweise auch wieder ein *Spiegel*-Artikel. Eine Titelstory über die neuen „Girlies“, die von der *Tempo*-Redaktion und danach von allen Zeitschriften des Landes freudig-erregt aufgegriffen wurde. Die Kernthese lautete: „Die jungen Frauen von heute haben den Feminismus nicht mehr nötig, weil sie nämlich schon emanzipiert sind: „Sie sind ziemlich clever, sie lassen Männer die Drecksarbeit machen, und sie können sich stundenlang darüber unterhalten, wie man einen Lippenstift am besten aufträgt.“ Sie bedanken sich nicht mehr täglich bei den Erfinderinnen des Feminismus dafür, weil es für sie so selbstverständlich ist wie die Glühbirne. Dabei griffen die deutschen Medien allerdings auf die Bilder von Riot-Grrrl-Ikonen wie Courtney Love oder Kat Bjelland (Babes in Toyland) zurück. Die „Girlies“ würden klobiges Schuhwerk zu Blümchenkleidern tragen, „Emmas Töchter“ seien frech und provokant, ohne politisches oder gesellschaftskritisches Bewusstsein (*Der Spiegel* 1994, S. 104ff.)

Keine Rede mehr von Magersucht und männlicher Definitionsmacht, von sexuellem Missbrauch und kreativer Selbstbestimmung. Stattdessen folgte dem Trend eine Mode, in die ein Mädchen nur hineinpasste, wenn sie sich auf Kleidergröße 30 oder 34 herunterhungerte. Wir beobachteten in unserer Umgebung, wie innerhalb von wenigen Monaten, auch ausgelöst durch neue Vorabendserien wie z.B. *Verbotene Liebe*, die shoppingbewegten Mädchen auf der Hohen Straße in Köln sich von schlank auf dürr hungerten, verfielen selber dem Kalorienzählen und später einer äußerst gefährlichen Magersucht und versuchten in all dem Chaos noch Licht ins Dunkel zu bringen.

MUSTER

Kerstin hielt einen viel diskutieren, medial-wirksamen Vortrag mit Performancecharakter im Künstlerhaus Stuttgart, in dem sie ausführlich darlegte, warum sich für sie und ihre Freundinnen echte Emanzipation und falsche Wimpern noch nie ausgeschlossen hatten. (Kauer 2009, Vorwort) Durch diesen Auftritt erreichte sie eine gewisse Bekanntheit, die über die *Spex*- und Indie-Szene hinausging. Von nun an erhielten wir ständig Anfragen von Frauenzeitschriften, Radiostationen, Zeitungen, die nicht mehr durchblickten. Und von uns etwas über die „neuen Mädchen" erfahren wollten.

Das war ein gewisser Erfolg gegen die hegemoniale Deutungsmacht von *Spiegel* und *Tempo*, immerhin hatte sich da eine Außenseiterin zur Wehr gesetzt und die Position der Avantgarde deutlich gemacht (was sich durch eine gleichzeitige Redakteurstätigkeit bei der *Spex* legitimierte.) Es war allerdings ein schwacher Trost, denn obwohl es erste Auftritte im Rampenlicht brachte, kam es uns irgendwie bescheuert vor, aus der Abgrenzung zu dem bekloppten Medienkonstrukt „Girlie" Karriere zu machen. Wir empfanden aber überhaupt das journalistische Schreiben zu diesem Zeitpunkt schon als zu eng. Bei aller großen Liebe zur Musik und aller Fanleidenschaft erschien es uns bald als Hohn, in Anbetracht unserer eigenen Wortschöpfungslust und bei allem, was wir selber erlebt und mitzuteilen hatten, immer nur über die Kunstwerke anderer zu berichten, anstatt selber eigene zu schaffen.

Riot-Grrrl-Bewegung verzweifelt gesucht!

Und obwohl wir ununterbrochen weiterhin bei Begegnungen mit Leuten aus der Musik- und Medienwelt auf die Errungenschaften der Riot-Grrrl-Bewegungen hinwiesen, mittlerweile auch ihre Vorläuferinnen Yoko Ono, Slits und Nina Hagen verteidigten, die US-amerikanischen und britischen Protagonistinnen interviewten (es gab sie wirklich: Jean Smith von Mecca Normal, Huggy Bear, Bikini Kill, Allison Wolfe von Bratmobile, L7, Babes in Toyland, Team Dresch usw.), obwohl Kerstin Ende der 1990er bei MTV-Redaktionssitzungen die durch die Bilder der Videos transportierte falsche Körpernorm und Glorifizierung von Magersucht kritisierte und versuchte, etwas in den Köpfen hinter den Kulissen der Bewusstseinsindustrie zu

bewegen und Sandra als Moderator_innenschreiberin bei VIVA2 auch Erfolge damit hatte. So hatte zum Beispiel VIVA seinerzeit eine Extrasendung mit den Hauptthesen von Kerstins Grrrl-Vortrag gebracht. Obwohl wir also weiterhin, wo wir hinkamen, die Riot-Grrrl-Bewegung suchten und erklärten: All das änderte nichts an der Wirklichkeit, sondern verschaffte nur ein paar Kulturarbeiter_innen ein besseres Gewissen bei der weiterhin auf sexistische Stereotypen ausgerichteten Arbeit (indem sie ein paar unserer Thesen aufgriffen.)

1990er Jahre-Girl-Bands wie die Lassie Singers (und später Britta) oder Die Braut haut ins Auge, beeinflussten wir ebenfalls mit Riot Grrrl, in dem wir ihnen die von der zweiten Welle der Frauenbewegung herrührende Angst vor einer Selbstbezeichnung als „Feministin" nahmen. Und Sandra dachte sich den Namen „Flittchen Records" für das Lassie-Singers-Label aus, wo fortan weibliche Musiker_innen unterstützt werden sollten. Immerhin! Aber sollte es das schon gewesen sein? Wo blieb eigentlich die Bewegung, die wir versuchten, mit alledem heraufzubeschwören? Wir hatten mittlerweile die Schule beendet, arbeiteten als Redakteurinnen bei der *Spex* und beschäftigten uns natürlich auch noch mit anderen Themen als mit Feminismus.

Überdies: Es ging nicht nur um die Beschäftigung mit dem Thema, es ging um die korrekte Handlung: Kerstin holte zehn Autorinnen zum festen *Spex*-Mitarbeiterinnenstamm, von denen bis auf Barbara Kirchner leider keine sie später bei ihren eigenen Projekten zurückunterstützen würde, obwohl sie allesamt aus ökonomisch stärkeren Verhältnissen kamen. Aber nevermind! Wir hielten trotzdem an der wunderbaren, großzügigen Idee von Mädchenkollektivität fest!

Rettung kam in Form von Anette Baldauf und Katharina Weingartner, die im Jahr 1998 den ersten Reader zum Thema in deutscher Sprache planten. Beide lebten in New York und konnten die fast völlige Abwesenheit von Riot Grrrl im sonst so Subkultur verwöhnten Deutschland nicht mehr länger mitanschauen. Wir übertrugen hierfür Originaltexte von Riot-Grrrl-Ikonen wie Allison Wolfe ins Deutsche und schrieben uns in dem Reader *Lips. Tits. Hits. Power*? unseren eigenen Kummer von der Seele (vgl. die Beiträge in: Baldauf / Weingartner 1998).

MUSTER

„Seid gegrüßt junge Frauen von heute!“

Inzwischen hatten wir gehört, dass es in dem einen oder anderen Hardcore-Jugendzentrum das ein oder andere Mädchen gab, das Gitarre spielte und der Riot-Grrrl-Bewegung scheinbar nicht gänzlich abgeneigt war. Es war jetzt schon Ende der 1990er, und es wurde mal langsam Zeit! Nachdem sie sich von ihrer eigenen Magersucht halbwegs erholt hatte und die männlichen Kritikerbünde nur noch mit Schaudern ertragen konnte, kündigte Sandra ihre Literaturkolumne „Flow“ in der *Spex* sowie ihre Mitarbeit beim Magersuchtssender VIVA2 und gründete schließlich selbst (und finanziell unabgesichert) eine Riot-Grrrl-Band.

Parole Trixi gilt heute als die erste (deutschsprachige) Riot-Grrrl-Band hierzulande, indem sie aus den Verweisen auf die amerikanische Bewegung einen eigenen Ausdruck ableitete. Die erste Tour der Band war gleichzeitig die Release-Tour für das heute als Standardwerk geltende Buch *Lips. Tits. Hits. Power*? und führte in sechs Tagen durch fünf Länder. So schnell ging es dann doch mit dem Sprung auf die Bühne. Oder etwa nicht? Zeitgleich machten auch die in Deutschland lebenden Amerikanerinnen von Chicks on Speed und die Kanadierin Peaches das Ding klar. Wenn auch mit elektronischen und sexaffirmativen Mitteln, in denen man ebenso gut einen aufkommenden hyperpornografischen Zeitgeist ablesen konnte. Und schon hörte man auch noch andere Namen: Angie Reed, TGV, Schlampen ficken besser. YEAH!

Parole Trixis Hymne hieß „Seid gegrüßt“ und 2002, fast zehn Jahre nach unserem Erweckungsmoment mit Riot Grrrl, erschien ihr viel diskutiertes Debütalbum *Die Definition von süß* beim legendären ZickZack-Label von Alfred Hilsberg. Der erste Song, den Sandra schrieb, benannte im Refrain die feministische Strategie, die wir über die Jahre hinweg gepflegt hatten, bis es denn wirklich so weit war: „Tu einfach so, als wär’n noch and’re da / Tu einfach so, als wärst du nicht so rar.“ Und in „Seid gegrüßt“ sang sie: „Seid gegrüßt / junge Frauen von heute / ich hoffe irgendwann bereut ihr’s, wenn alles, was ihr seht, nur noch aus Klischees besteht.“

Sie würden es bereuen. Immerhin.

Die Revolution nach Mädchenart macht weiter

Der Geist von Riot Grrrl macht weiter. Gerade in den Zehnerjahren ist sie wieder mächtig aktiv: in der Putin kritischen russischen Band Pussy Riot und deren zahlreichen Unterstützer_innen auf der ganzen Welt so wie auch in der sowohl viel kritisierten als auch euphorisch begrüßten, weltweiten SlutWalk-Bewegung, die nicht nur medienwirksam gegen eine allumfassende Rape Culture und den damit einhergehenden Vergewaltigungsmythen kämpft, sondern auch das Lieblings-(Hass-)Kind einer neuen feministischen Subkultur werden konnte. In Berlin waren wir Mitorganisatorinnen. Zum ersten Berliner SlutWalk kamen 2011 3.500 Demonstrant_innen. Außerdem gibt es hierzulande wunderbarerweise das *Missy Magazine*, zahlreiche Riot-Grrrl-Chapter und Compilations auf Facebook und immer noch jährliche Ladyfeste und Girl-Rock-Camps. Auch das eine Errungenschaft der Riot Grrrls: Den Lady-Titel hatte sich Anfang der Nullerjahre Tobi Vail von Bikini Kill ausgedacht. Als ihr schwante, dass auch ein „Grrrl“ mal erwachsen werden muss. Und natürlich auch in musikalisch weiterentwickelten, vielschichtigeren Acts wie z.B. Gossip, Le Tigre, Marnie Stern, Wild Flag, ja, sogar Kate Nash oder Lady Gaga. Auch unsere eigene gemeinsame Electro-Rockchanson-Band Doctorella hat nicht mehr viel mit Riot-Grrrl-Punk zu tun, zieht aber immer noch viel Energie aus dem Spirit der Bewegung.

Eine Revolution nach Mädchenart bleibt eine Utopie, für die es sich lohnt, „der scheißkapitalistischen Art, die Dinge zu regeln“ (Kathleen Hanna), und dem „normalen“ Leben den Rücken zu kehren. Auch und gerade dann, wenn eine sich gar nicht für etwas Besonderes hält.

Literatur

„Revolution nach Mädchenart“ In: Der Spiegel, 50 (1992), 7.12.1992, S. 242–246.

„Emmas Töchter“. In: Der Spiegel, 47 (1994), S. 104ff.

Baldauf, Anette; Weingartner, Katharina (Hrsg.): Lips. Tits. Hits. Power? Wien / Bozen 1998.

Gilbert, Laurel; Kile, Crystal: SurferGrrrls. In: Kursbuch Jugend Kultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Hrsg. SPoKK. Mannheim

MUSTER

1997, S. 220–226.

de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Deutsche Erstausgabe: 1951 im Rowohlt Verlag.

Grether, Kerstin. In: Spex, 10 (1993) sowie: Grether, Kerstin: Zungenkuss, Du nennst es Kosmetik, ich nenn es Rock'n Roll. Frankfurt am Main 2007.

Grether, Kerstin: Zuckerbabys. Frankfurt am Main 2006.

Grether, Kerstin: Vorwort. In: Kauer, Katja: Popfeminismus! Fragezeichen! Eine Einführung. Berlin 2009.

Tietjen, Sabine: Girlies – eine lachende Revolte? In: Mädchen Muster Mustermädchen. Hrsg. Elfriede Czurda: Tübingen 1996, S. 120–134.

Musik

Parole Trixi: Die Definition von süß (Zick Zack / Indigo, 2002)

MUSTER

Melissa Hostetler

Unterwegs mit Bonaparte

MUSTER

„Anti, Anti!“

MUST

Fans, Dänemark 2009

Mad Kate & Lulu Rafano, Deutschland 2009

Tosh Monsta & Fans, Deutschland 2009

MUSTER

Lulu Rafano, Deutschland 2011

Clea Cutthroat & Lulu Rafano, Deutschland 2011

MUSTER

Cannonman & Fan, Deutschland 2011

Tobias Jundt & Fans im Mighty Mighty, Neuseeland 2009

MUSTER

MUSTER

Rebecca Grotjahn

„Precisely as Sung by Her“

Zur Mediengeschichte des Stars im 19. Jahrhundert[1]

„Star-Glamour“

Der „erste Star“ – dieser Titel wird für viele historische Persönlichkeiten in Anspruch genommen. Ein beliebter Kandidat dafür ist Mozart, ein anderer Franz Liszt, gerne werden auch Kastraten wie Farinelli oder Senesino genannt. Selbst Friedrich Schiller wurde anlässlich seines 250. Todestages vom damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler als „der erste Popstar der deutschen Kultur“ bezeichnet (Köhler 2009). Solche Zuschreibungen basieren natürlich nicht auf reflektierter Terminologie – „Star“ oder „Popstar“ sind hier nur Synonyme für „berühmte Persönlichkeit“. Wer sich anschickt, den Begriff als Instrument kulturgeschichtlicher Analyse zu verwenden – beispielsweise, um die Frage, wer der „erste“ Star war, ernsthaft beantworten zu können – muss ihn präziser bestimmen. Die Kulturwissenschaften kennen eine ganze Reihe von Definitionsansätzen, die wiederzugeben schon aus Platzgründen unmöglich wäre; hier sei nur auf die wegweisende Arbeit von Richard Dyer (Dyer 1998) sowie den wichtigen Aufsatz von Hans-Otto Hügel (Hügel 2004) verwiesen.

Weitgehende Einigkeit besteht darüber, dass der Star ein mediales Phänomen ist. An Orten berühmt zu sein, an denen man selbst niemals leibhaftig aufgetreten ist, ist ohne Medien undenkbar. Die Beziehung zwischen Star und Fan, die einerseits zur Anonymität tendiert und andererseits oft stark emotionalisiert ist, wird über Medien hergestellt, und auch die Konstruktion von Images bzw. das Zusammenwirken von künstlerischer Tätigkeit und Image geschieht innerhalb medialer Kontexte. Auf diesen Aspekt richtet sich der ironisch gemeinte Titel „Unser Star in Berlin“ (Huber 2010), den Horst Köhler selbst ein paar Monate nach seiner Lobrede auf Friedrich Schiller empfing: Der *Tagesspiegel* attestierte damit dem soeben Zurückgetretenen mangelnde Professionalität im Umgang mit den Medien.

Alte und neue Medien

Die Medialität ist der Grund dafür, warum der kulturwissenschaftliche Diskurs die Entstehung des Phänomens Star zumeist wesentlich später verortet als der populäre. Erst unter den mediengeschichtlichen Bedingungen des 20. Jahrhunderts habe der Star entstehen können, während die berühmten Sängerinnen, Sänger, Virtuosen und Tänzerinnen (oder auch SchriftstellerInnen?) des 18. und 19. Jahrhunderts lediglich „Celebrities“ gewesen seien, die von dem sie stets live erlebenden Publikum nur aufgrund ihrer künstlerischen Leistungen verehrt wurden. Dies jedoch kann als widerlegt gelten (vgl. Grotjahn 2011b). Bereits in den Karrieren von Sängerinnen wie Henriette Sontag (1806–1854), Maria Malibran (1808–1836), Jenny Lind (1820–1887) oder Adelina Patti (1843–1919) lassen sich die zentralen Aspekte des Starstatus – von der leibhaftigen Anwesenheit abgekoppelter Ruhm, anonyme Beziehungen zu Publikum und VerehrerInnen sowie Imagebildung – beobachten.

Basis hierfür waren alte, bereits in früheren Jahrhunderten vorhandene Medien, insbesondere Presse, Noten- und Grafikdruck. Die um 1900 entstehenden Medien Film, Grammophon und Rundfunk werden in ihrer Bedeutung für die Entstehung des Phänomens Stars überschätzt. Wenn aber die Medien, die den Star ermöglichten, technikgeschichtlich nicht neu waren – warum gab es dann nicht noch früher Stars? Schon die Frage impliziert eine Vorstellung von Ursache-Wirkung-Verhältnissen, die in der medienwissenschaftlichen Forschung längst als obsolet gilt: Die Komposition komplexer mehrstimmiger Sätze resultiert vermeintlich aus der Erfindung der Notenschrift; das World Wide Web verändert auf direktem Weg die Kommunikation; Grammophon und Film sind Ursachen für die Entstehung des Stars. Zweifellos gehören zu den Hintergründen der Stargeschichte sozialgeschichtliche Umwälzungen, und diese stehen ihrerseits

MUSTER

zwar mit mediengeschichtlichen Umbrüchen in Zusammenhang, können aber nicht als unmittelbare Folgen technischer Erfindungen gesehen werden. Hierzu zählen die neu formierten Öffentlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Sie nutzten Medien – vor allem Literatur, Zeitschriftenwesen und Presse – nicht nur für die Kommunikation und Konstruktion von Gruppenidentitäten, sondern veränderten diese auch und entwickelten sie weiter (vgl. Schulte-Sasse 2002, Kap. IV).

Oft wird die Erfindung der Tonaufnahme als der entscheidende Einschnitt in der Musikmediengeschichte betrachtet. So meint etwa Friedrich Kittler, dass die Notenschrift – die nur Symbole verwendet – durch den Phonographen abgelöst worden sei, der „die Sinnesdaten zum erstenmal speicherbar gemacht“ habe (Kittler 1986, S. 10).

Nun ermöglichten Phonograph und Grammophon zweifellos eine neue Qualität der Aufzeichnung von akustischen Daten. Dass aber das Neue und die Kultur maßgeblich Verändernde der neuen Technik darin bestanden habe, „das unvorstellbar Reale [...] reproduzierbar“ zu machen (Kittler 1986, S. 38), diese Aussage basiert auf zwei Annahmen, die einer Überprüfung nicht standhalten. Erstens ist es natürlich nicht die „Realität“, die durch Tonaufnahmen reproduzierbar gemacht wird. Selbst fortgeschrittene Techniken, die den Klang von Stimmen oder Instrumenten nahezu ohne Einschränkung des Frequenzspektrums speichern und wiedergeben können, gestalten die akustischen Rohdaten durch Schnitt, Filterung oder Abmischung. Und wenn es in den Frühzeiten der Tonaufnahme auch noch nicht in dem Maße möglich war, den aufgenommenen Klang zu verändern, zu perfektionieren und unerwünschte Nebengeräusche zu unterdrücken, so kann doch keine Rede davon sein, dass damals „akustische Ereignisse als solche“ verzeichnet wurden (Kittler 1986, S. 39f.).

Der „realistische“ Klang ist eine Illusion, die nicht erst im CD-Zeitalter, sondern schon in der Werbung für frühe Tonaufnahmen sorgfältig gepflegt wurde. Beispielsweise führte die Firma Edison zwischen 1916–1925 Hunderte von sogenannten „tone tests“ durch, bei denen das Publikum mit der – wie man fand – völligen Ununterscheidbarkeit von Tonaufnahme und dem Livegesang namhafter Sängerinnen und Sänger verblüfft wurde. *The Boston Herald* etwa berichtete über eine solche Veranstaltung:

> *Just how true and faithful is this Re-creation of the human voice was best illustrated when Miss Christine Miller sang a duet with herself it being impossible to distinguish between the singer's living voice and its Re-creation by the instrument that bears the stamp of the Edison genius. (Zit. n. Read / Welch 1976, S. 203f.)*

Aber wie das tatsächliche Verhältnis von realem Klang und Wiedergabe war, ist vielleicht gar nicht so wichtig. Entscheidend ist, dass es diese Illusion gab. Diese ist damit selbst eine Realität, die in der Medienrezeption eine wichtige Rolle spielt: „Grammophon, Fotografie und Film kann man tatsächlich nur dann analysieren, wenn man ihre Materialität und ihr Realismusversprechen ernst nimmt“, bemerkt Hartmut Winkler zu Recht (Winkler 2008, S. 254). Allerdings ist das „Realismusversprechen“ keine exklusive Angelegenheit der neuen audiovisuellen Medien, wie im Folgenden gezeigt wird.

Zweitens ist nicht ausgemacht, ob der Zweck der Notenschrift, wie Kittler voraussetzt, im Speichern von „Sinnesdaten“ bestand. Ein Notentext kann als deskriptives Medium zur Speicherung des Komponierten (seiner Idee, seines Gehalts) aufgefasst werden; sein eigentlicher Zweck ist zumeist präskriptiver Natur: Er dient als Vorlage für die Ausführung durch eine Musikerin oder einen Musiker. Aber er speichert nicht „Sinnesdaten“ – die Ausgabe einer Mozart-Sonate gibt nicht Mozarts Klavierspiel (oder das, was man auf einem bestimmten Platz im Konzertsaal davon hörte) wieder. Schon diese Überlegung macht den Vergleich von Noten mit dem Phonographen oder dem Grammophon problematisch. Man könnte sie allerdings selbst noch einmal infrage stellen, denn sie beruht darauf, dass das Medium Noten mit „Notentext“ gleichgesetzt wird. Keineswegs jedoch geht es in Noten immer um Komponiertes, um Texte oder Werke. Notendrucke aus dem Umfeld von Starsängerinnen des 19. Jahrhunderts, wie sie in diesem Text vorgestellt werden, dokumentieren vielmehr die Performance: den Gesang oder den Auftritt. Auch wenn Kittler dies überhaupt nicht im Blick hatte, bekommt seine Formulierung vom Speichern der „Sinnesdaten“ so wieder ein gewisses Recht.

MUSTER

As-sung-by-Ausgaben

Aus dem Umfeld von Sängerinnen und Sängern des frühen 19. Jahrhunderts stammt ein Typus von Noten, der bisher allenfalls im Zusammenhang mit Fragen der Aufführungs- und Interpretationsforschung Berücksichtigung gefunden hat.[2] Ich bezeichne sie als As-sung-by-Ausgaben: Drucke von Arien und Liedern, zuweilen auch Ensemblenummern, deren Titelblatt auf eine Sängerin hinweist, die das Stück gesungen hat.

> *Piu non ho, the favorite Song as sung by Mad.m Catalani, in the Opera la Didone, Composed by Sacchini, and Arranged for the Piano Forte by G. G. Ferrari. The Words by Buonoiuti. London Printed & Sold by L. Lavenu Music Seller.*

Nicht weniger als vier Mal erscheint in diesem Titel das Wörtchen „by“, das die Sängerin Angelica Catalani, den Komponisten Antonio Maria Gasparo Sacchini, den Hersteller der Klavierbearbeitung Giacomo Gotifredo Ferrari und den Textdichter „Buonoiuti“ (eigentlich Serafino Buonauiti) gemeinsam als Urheber ausweist. Schon dadurch ist die Auffassung des Notendrucks als Medium des Komponierten zu relativieren. Sprachlich sind hier alle vier Namen auf dieselbe Ebene gebracht; grafisch hingegen ist es, wie weiter unten belegt, in As-sung-by-Ausgaben aber zumeist die Sängerin, die besonders hervorgehoben wird. Oft handelt es sich bei solchen Ausgaben um sogenannte Pezzi staccati: Arien oder Ensemblesätze aus Opernklavierauszügen, deren Druckplatten von vornherein für den Vertrieb als Einzelausgabe vorbereitet und daher mit alternativer Paginierung (mit 1 beginnende Einzelpaginierung neben der eingeklammerten Gesamtpaginierung) und eigener Titelei ausgestattet wurden. Dabei sind oft die Sängerinnen und Sänger (nicht nur die großen Stars) genannt, auf dem Haupttitelblatt auch Ort und Datum der Aufführung:

> *La Vestale. The Much admired Grand Serious Opera, as Performed at the King's Theatre Haymarket, The 3.r of May 1810, composed & respectfully Dedicated (with Permission) to Her Royal Highneß The Princess of Wales By Her Royal Highneßes most Obedient & most humble Servant V. Pucitta, Published by the Author. [Einzelausgabe, S. 19–23]: Vittima Sventurata, The favorite Cavatina, as Sung by Madame Catalani, In the much admired Serious Opera La Vestale, Composed by Sig.r V. Pucitta. London, Published by the Author. [Einzelausgabe, S. 25–31]: Figlia qual sei sovvengati, The Favorite Trio, As Sung by Madame Catalani, Mad..e Bianchi & Sig..r Rovedino, In the much admired serious Opera La Vestale, Composed by Sig..r V. Pucitta.*

Offensichtlich zielen solche Ausgaben nicht nur darauf, den Erwerb einer preiswerten Einzelausgabe anstelle des gesamten Klavierauszugs zu ermöglichen. Vielmehr besitzen sie dokumentarischen Charakter. Sie verweisen auf eine bestimmte Aufführung (3. Mai 1810 im King's Theatre) und nennen nicht nur die Mitwirkenden, sondern erwähnen auch den Erfolg der Veranstaltung: „The Much admired Grand Serious Opera“. Will man sie mit Medien späterer Epochen vergleichen, so ähneln sie eher dem Livemitschnitt einer Opernaufführung – samt Applaus – als einer Studioaufnahme. Mindestens ebenso häufig wie Pezzi staccati sind jedoch von Opernklavierauszügen völlig unabhängige Einzelausgaben von Arien und Liedern. Dabei kann es sich um besonders erfolgreiche Nummern aus Opern handeln, die, ggf. von einem anderen Verlag, separat gedruckt wurden:

> *Vittima Sventurata, The favorite Cavatina, as Sung by Madame Catalani, In the much admired Serious Opera La Vestale, Composed by Sig.r V. Pucitta. London, Printed & Sold by Chapell & C.o. Giovinette semplicette, Sung by Mad.e Catalani, in the Opera of La Frascantana, Composed by Paisiello. London, Printed & Sold by R. Birchall.*

Nicht selten wird ein und dieselbe Arie verschiedenen Opern zugeordnet. Dies entspricht den Gepflogenheiten der Epoche, in der Opernpartituren noch keinen Werkstatus besaßen und in der Arien problemlos zwischen verschiedenen Opern ausgetauscht werden konnten. Daher ist etwa die Arie „Papa non dite no“ in den folgenden Beispielen mit verwirrenden Angaben zur kompositorischen Urheberschaft versehen.[3] Klar ist aber die Zuordnung zur Sängerin, die wie fast immer an erster Stelle genannt wird:

> *Papa, As Sung at the King's Theatre, in the Opera of Il Furbo contro il Furbo, And Composed by Madame Catalani. London, Printed by Clementi & Comp.y Papa non dite no Air, chanté par M.me Catalani dans l'opéra Il Fanatico per la musica Musique de Mayer Accompagnement*

MUSTER

de Lyre ou Guitare Par Meissonier à Paris, au Bureau du Journal de Guitare.

In welchem Maße bei solchen Notenausgaben die Sängerin in den Mittelpunkt gestellt wird, wird an einer Ausgabe wie der folgenden deutlich (Abb. 1).

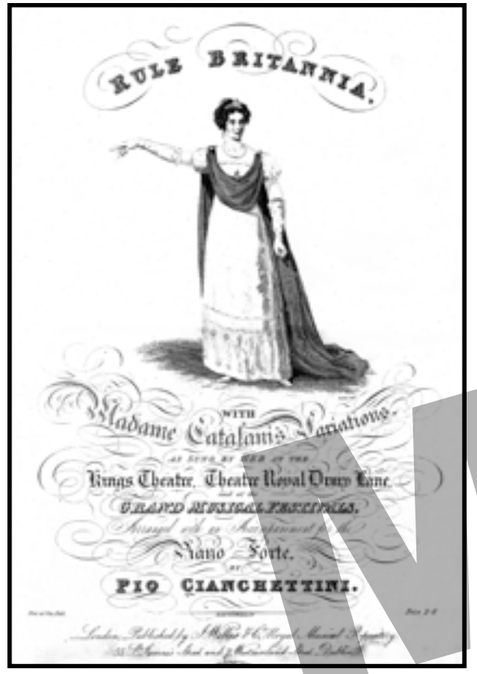


Abb. 1: Rule Britannia. With Madame Catalani's Variations (Titelblatt)

Rule Britannia. With Madame Catalani's Variations. As Sung by Her at the Kings Theatre. Theatre Royal Drury Lane, and at the Grand Musical Festivals, Arranged with an Accompaniment for the Piano Forte. By Pio Cianchettini. London, Published by J. Millis.

Im Unterschied zu der oben erwähnten Ausgabe von „La Vestale“ zielt diese Ausgabe nicht auf die Repräsentation einer konkreten Aufführung, sondern sie ist der Versuch, die Kunst der Catalani insgesamt wiederzugeben, so wie man sie im King's Theatre, auf „the Grand Musical Festivals“ oder wo auch immer bewundern konnte. Folgerichtig wird die Sängerin auf dem Titelblatt abgebildet, in ganzer Gestalt und in sängerischer Pose. Darüber hinaus bringen die Noten das Bemühen zum Ausdruck, den Gesang so realitätsnah wie möglich zu reproduzieren. Verzierungen und Varianten der Liedmelodie sind ausnotiert, obwohl sie in der Praxis stets improvisiert wurden und keineswegs bei jeder Aufführung gleich waren. Auch dies zeigt, dass die Noten

deskriptive Funktion haben und keine präskriptive. Bezeichnend hierfür ist die Besetzungsangabe: Nicht irgendein „Soprano“ oder „Solo“ soll singen, sondern es ist „Madame Catalani“, die hier höchstselbst auftritt (Abb. 2). Die deskriptive Funktion dürfte diese Ausgabe mit den zahlreichen weiteren teilen, in denen Verzierungen und Varianten („graces“, „embellishments“, „variations“) ausgeschrieben wurden, was oft, aber nicht immer auf dem Titelblatt vermerkt wurde:

Mad.e Catalani's celebrated song Nel Cor Più non mi sento With her Graces and Embellishments Composed by Paisiello. London, Printed by Clementi. A favorite cavatina Sung with unbounded applause in London, Dublin & Edinbourgh by Madame Catalani with an Accompaniment for the piano forte or harp Composed by G. Sarti With Madame Catalanis own Graces. Printed and Sold by N. Corri [...] Edin.r

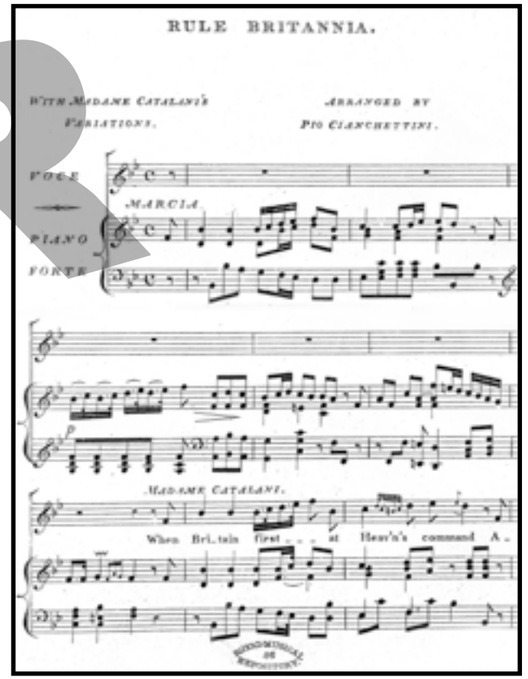


Abb. 2: Rule Britannia. With Madame Catalani's Variations (S. 3)

Schwerlich sind die in solchen Ausgaben notierten Verzierungen zum Nachsingen gedacht, nicht nur, weil sie für Amateursängerinnen ohnehin oft zu schwierig waren. Vielmehr greifen sie typische Merkmale des Vokalprofils von Angelica Catalani auf, beispielsweise große Intervallsprünge, die Nutzung der tiefen Lage oder bestimmte typische Koloraturfiguren. Als Quelle für aufführungspraktische Forschung sind sie daher nur mit Einschränkungen auswertbar. Gespeichert wird keine Norm des Singens, sondern die singuläre Kunst des Gesangsstars Catalani. Wie sehr sich dergleichen mit dem Bemühen um Realitätsnähe verbindet, zeigt eine Ausgabe der „Vari-

MUSTER

ationen über ein Thema von Rode“ (Abb. 3), eine der populärsten Kompositionen Catalanis. Es handelt sich um die Umarbeitung einer ursprünglich für Violine komponierten Arie mit Variationen von Pierre Rode, in der Catalani streichertypische Figuren in die Sprache ihrer eigenen – vokalen – Virtuosität transformiert.

Rode's Celebrated Air [Notenbeispiel] for the Piano Forte by Permission with Madame Catalanis Variations precisely as sung by Her with rapturous applause in all the first Cities of Europe Arranged by Pio Cianchettini London. Published by Mess.rs Yaniewicz & Weiss Liverpool.

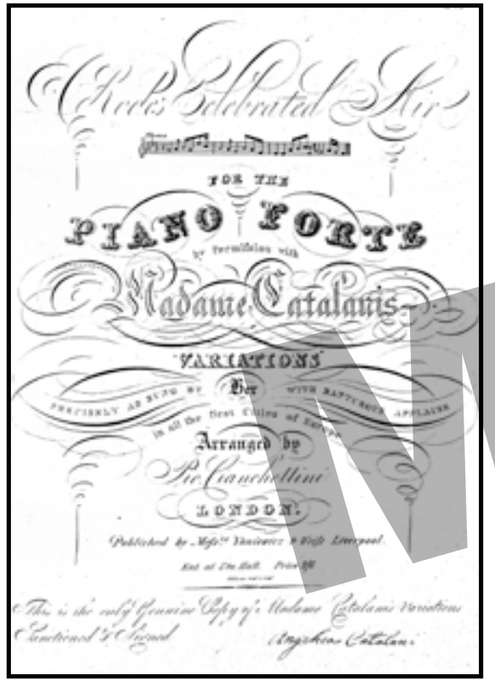


Abb. 3: Rode's Celebrated Air for the Piano Forte (Titelblatt)

Wieder wird hier die Dokumentation durch einen Hinweis auf die Wirkung von Catalanis Gesang („with rapturous applause“) ergänzt. Aufschlussreich sind die Bemerkungen, mit denen auf eine exakte Umsetzung der Gesangskunst Catalanis Anspruch erhoben wird. Die Variationen seien „precisely as sung by Her“ notiert; und noch mehr: „This is the only Genuine Copy of Madame Catalanis Variations Sanctioned and Signed“. Gekrönt wird dieses Realismusversprechen mit der (faksimilierten) Unterschrift der Sängerin.[4] Allerdings handelt es sich

bei den Noten um eine Transkription für Klaviersolo. Zwar ist dem oberen System der Text unterlegt („The Words adapted by Madame Catalani“), dieser jedoch dürfte der Orientierung für die Klavierspielerin dienen und nicht zum Mitsingen: Die Parallelführung von Singstimme und Klavieroberstimme würde zu unbefriedigenden musikalischen Ergebnissen und zu Abstimmungsproblemen zwischen den Musizierpartnern führen, zumal die virtuosen Verzierungen ebenso detailliert notiert sind wie die zahlreichen Tempowechsel (Abb. 4). Aber steht die Tatsache, dass eine Mitwirkung der Singstimme nicht vorgesehen ist, nicht im Widerspruch zum behaupteten Realismusversprechen? Offensichtlich zielt der vorgesehene Gebrauch der Noten darauf, die Feinheiten der sängerischen Darbietung auf dem Klavier reproduzierbar zu machen. Dadurch findet ein Medienwechsel statt: Die Notenausgabe verwandelt sich in ein präskriptives Medium mit Handlungsanweisungen für den Klavierspieler, während nun das Klavier zum deskriptiven Medium wird, das das Starerlebnis akustisch reproduziert. Von hier aus ist es nur noch ein relativ kleiner Schritt zur Tonaufnahme: Das Klavier überwindet Raum und Zeit, und es überträgt eben nicht eine Idee von Komposition oder Werk, sondern das (vermeintlich) realistische und authentische Starerlebnis. Dass die auf dem Klavier gespielte Musik anders klingt als Angelica Catalanis Stimme, taugt nicht als Einwand gegen diese These: Auch auf den frühen Tonaufnahmen klingen eine Adelina Patti oder ein Enrico Caruso schließlich nicht so wie in Wirklichkeit.

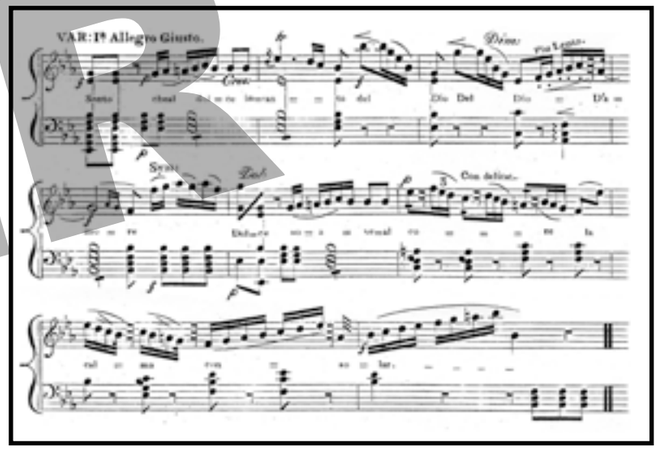


Abb. 4: Rode's Celebrated Air for the Piano Forte (S. 3)

MUSTER

Menschen und andere Medien

Das Medienformat As-sung-by-Ausgabe, das am Anfang der Geschichte des Stars steht, bleibt dieser noch lange erhalten. Es findet sich im Zusammenhang mit weltberühmten Sängerinnen wie Henriette Sontag oder Adelina Patti, aber auch solchen, die man vielleicht eher als „Sternchen“ denn als Stars bezeichnen würde. Zuweilen verweist ein Reihentitel wie „The popular songs of the day“ schon auf eine gewisse Ephemerität (Abb. 5):

Abb. 5: The Spider and The Fly (Titelblatt)

The popular songs of the day The Spider and The Fly Songs and Chorus As Sung by Hilda Thomas in M. B. Leavitts Production of Fraser & Gills Pantomimic Spectacle, Spider & Fly Published by S. Brainard's Sons Co. Chicago. Copyright MDCCCLXXXIII by Brainard's Sons.

Nicht nur die Ausstattung der Notenausgabe mit dem Porträt der Sängerin ist aus den Editionen „as sung by“ Angelica Catalani vertraut, sondern auch der Hinweis auf den Kontext der Aufführung. Was dort der Name der Oper (ggf. mit Datums- und Ortsangabe) war, ist hier der Hinweis auf das „Pantomimic Spectacle“ des amerikanischen Impresarios Michael B. Leavitt. Daraus wird in vergleichbaren Ausgaben der Dreißiger- und Vierzigerjahre des 20. Jahrhunderts die Angabe des Films, aus dem das jeweilige Lied stammt – woran sich einmal mehr die genealogische Verwandtschaft des Films mit Gattungen des Musiktheaters zeigt (vgl. Bono 1998). Ein typisches Format der Starnotenausgabe in dieser

Zeit ist das Sammelheft, das mehrere beliebte Schlager eines Stars vereint und jeweils neben dem Verfasser des Texts und dem Komponisten den dazugehörigen Filmtitel nennt. Welches der in dieser Zeit genutzten Starmedien das zentrale war, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Kann die Schallplatte das Filmerlebnis ebenso vergegenwärtigen wie die Notenausgabe, aus der am Klavier gespielt wird, so fungiert umgekehrt der Film als Werbung für die Noten bzw. die Platte; und alle drei Medien dienen als Ersatz für die tatsächliche Begegnung mit dem Star (vgl. Grotjahn 2003, S. 165f.). Die neuen Medien ersetzen die alten also nicht, sondern verbinden sich mit ihnen zu einem neuen Komplex sowohl der Speicherung als auch der Distribution. Zumindest solange Grammophone nicht allgemein verbreitet waren, blieb die As-sung-by-Ausgabe Mittel der Repräsentation des Starerlebnisses, auch wenn dieses selbst nur im Kino stattfand. Daher war es weiterhin sinnvoll, sie neben den Noten mit weiteren Zeichen zu versehen, die Werk und Image des Stars vergegenwärtigten – wie die Abbildungen auf Vorder- und Rückseite des Titels „Marika Rökk singt und tanzt“ (Abb. 6).

Abb. 6: Marika Rökk Singt und tanzt (Titelblatt und Rückseite)

Marika Rökk Singt und tanzt Edition Meisel & Co GmbH Berlin [S. 2: Copyright 1940] [Darin S. 2:] Einen Walzer für dich und für mich. Walzer aus dem Ufafilm: „Frauen sind doch bessere Diplomaten“.

An der Verbindung von Noten, Bildern und verbalen Hinweisen zeigt sich, dass das Medienformat Noten in engem Zusammenhang mit anderen medialen Formen gesehen werden muss. Ohne diese musikunspezifischen Medien kann aus der bewunderten Gesangskünstlerin kein Star werden; denn dessen Merkmal ist es ja, dass nicht nur die Vokalkünstlerin, son-

MUSTER

dern die gesamte Medienperson mit ihrer durch das Zusammenwirken von Image und Werk entstehenden kulturellen Bedeutung rezipiert wird, so wie dies wohl erstmals im Fall der „schwedischen Nachtigall“ Jenny Lind verwirklicht ist (vgl. Grotjahn 2011b, S. 92f.). Auch hier erfahren teilweise sehr alte Medien im Kontext der Starkultur eine neue Nutzung.

Ohne an dieser Stelle ins Detail gehen zu können, sei auf die Bedeutung von Porträtgrafiken, Autografien, Büsten und Gebrauchsgegenständen hingewiesen, die nicht nur an den Star erinnern, sondern auch dem Fan die Gelegenheit boten, sich als solcher zu verhalten.[5] Wichtig für die Entstehung des Stars war natürlich vor allem die Presse, nicht nur als Ort der Imagekonstruktion, sondern auch, weil sie das Erlebnis der Starauftritte über Raum und Zeit hinweg vermittelte. Weder der Erfolg Henriette Sontags bei ihren ersten Auftritten 1825 in Berlin noch die Massenhysterie bei Jenny Linds Landung in Amerika wäre ohne die Zeitungen denkbar gewesen, die dafür sorgten, dass den Sängerinnen ihr Ruhm vorauseilte.

Dass Jenny Lind im Jahre 1849 vom amerikanischen Manager Phineas T. Barnum lediglich aufgrund von Presseberichten engagiert wurde – er selbst hatte sie niemals singen hören –, macht dies unmittelbar deutlich (vgl. Ware / Lockardt 1980, S. 7). Und selbst eine fast archaische mediale Form wird im 19. Jahrhundert für die Starrezeption genutzt: das sogenannte „Mensch-Medium“. Wenn die achtjährige Adelina Patti 1851 als „La petite Jenny Lind“ auftrat (vgl. Cone 1993, S. 28) und Frieda Hempel bei ihren „Jenny-Lind-Konzerten“ Anfang der 1920er Jahre in Jenny Linds Kostümen deren Repertoire sang (vgl. Hempel 1955, S. 226–233 und S. 253–259), so war das auch davon motiviert, vom (Nach-)Ruhm Linds zu profitieren. Gleichzeitig jedoch vermittelten beide Nachahmerinnen die Erinnerung an den Star Jenny Lind.

All diese Medien sind Basis für Fanverhalten: sich begeistern lassen zu wollen, zu schwärmen, unvernünftige Dinge zu tun und dies gemeinsam mit anderen Fans. Natürlich ist es ein Unterschied (nicht nur unter medientheoretischen Gesichtspunkten, sondern vor allem für den Fan selbst!), ob man unmittelbar einem Ereignis beiwohnt, zeitversetzt durch einen Bericht davon erfährt oder sich mithilfe von Bildern, Noten, Nachahmerinnen oder Revival Bands daran erinnert.

Aber auch das Lesen eines Berichts über die Wirkung, die eine Sängerin ausübte, oder das Besitzen und Anschauen von Bildern mit vermeintlich originaler Unterschrift der Sängerin dient dem Erleben des Stars. Ebenso die As-sung-by-Ausgaben: Ihr Sinn ist nicht die Repräsentation des Komponierten, und ebenso wenig geht ihre Bedeutung darin auf, Handlungsanweisungen für das Musizieren zu sein. Sie fungieren vielmehr als Speichermedien für das Starerlebnis.

Anmerkungen

[1] Dieser Aufsatz ist die gekürzte und überarbeitete Fassung eines 2010 in der Zeitschrift *Musiktheorie* erschienenen Aufsatzes (Grotjahn 2010).

[2] Der Autorin sind diese Ausgaben bei Recherchen zu Angelica Catalanis Auftritten in Großbritannien gehäuft aufgefallen; aus diesem Grunde – und weil die systematische Untersuchung der Frage, ob dieser Editionstypus auch in anderen Sprachräumen so häufig vorkommt, noch nicht möglich war – wird die englische Formulierung als Terminus verwendet. Die für diesen Beitrag exemplarisch ausgewählten Titel werden so angegeben, wie sie sich auf dem jeweiligen Titelblatt finden; nicht übernommen werden typografische Elemente (Schriftstile, Zeilenfall) sowie Preisangaben, Verlagsadressen, Hinweise auf Widmungsträger und Alternativbesetzungen. – Für eine Auswertung einiger der hier vorgestellten Quellen unter dem Aspekt des Vokalprofils vgl. Grotjahn 2011a.

[3] Angelica Catalani war die Komponistin der Arie, die sie in verschiedene Opern einzulegen pflegte, etwa in „Il Furbo contro il Furbo“ von Valentino Fioravanti oder in „Il Fanatico per la musica“ von Simon Mayr.

[4] Die Echtheit der Unterschrift bleibe dahingestellt; eine gewisse Ähnlichkeit mit der Autografie der Sängerin – dessen Authentizität freilich seinerseits nicht nachgewiesen ist – ist jedoch vorhanden. Reproduktion der Autografie in Grotjahn 2011a.

[5] Eine Fundgrube für solche Gegenstände ist die von Cecilia Bartoli präsentierte Sammlung von Devotionalien aus dem Umfeld von Maria Malibran: Maria | Cecilia Bartoli (Medienpaket: Buch, CD, DVD), London 2007 (Decca 475 9082). Auch heute weniger bekannte Künstlerinnen wurden in ähnlicher Weise verehrt; vgl. Rebmann 2011.

MUSTER

Literatur

Bono, Francesco: Glücklich ist, wer vergißt ... Operette und Film. Analyse einer Beziehung. In: MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937. Redaktion Katja Uhlenbrok. München 1998, S. 29–45.

Cone, John Frederick: Adelina Patti. Queen of Hearts. Portland 1993.

Dyer, Richard: Stars. New Edition. London 1998.

Grotjahn, Rebecca: „Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – wie ein Theaterstück“. Willi Forst und die Inszenierung des Singens. In: Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien. Hrsg. Armin Loacker. Wien 2003, S. 165–187.

Grotjahn, Rebecca: Notationskunde oder Die Speicherung des Stars in den Medien des 19. Jahrhunderts. In: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24 (2010), S. 328–340.

Grotjahn, Rebecca: A compleat nest of nightingales in her throat – Angelica Catalani und die Stimme(n) des Stars. In: „Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sänger (Forum Musikwissenschaft 6). Hrsg. Daniel Brandenburg; Thomas Seedorf. Schliengen 2011, S. 162–176. [= 2011a]

Grotjahn, Rebecca: The most popular woman in the world – die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert. In: Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau (Forum Musikwissenschaft 7). Hrsg. Rebecca Grotjahn; Dörte Schmidt und Thomas Seedorf. Schliengen 2011, S. 74–97. [=2011b]

Hempel, Frieda: Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen. Berlin 1955.

Huber, Joachim: Fernsehsender. Horst Köhler: Unser Star in Berlin. In: Der Tagesspiegel 1.6.2010, www.tagesspiegel.de/medien/fernsehsender-horst-koehler-unser-star-in-berlin/1849336.html. Letzter Zugriff: 27.9.2012.

Hügel, Hans-Otto: „Weißt Du wieviel Sternlein stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars. In: Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen. Hrsg. Claudia Bullerjahn et al., Hildesheim 2004 (Musik – Kultur – Wissenschaft, Bd. 2), S. 265–293.

Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986.

Köhler, Horst: Schillers Vermächtnis: Kulturelle Bildung. Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler zur Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums am 250. Geburtstag Friedrich Schillers am 10. November 2009 in Marbach am Neckar. Bulletin der Bundesregierung Nr. 115-1 vom 13. November 2009, www.bundesregierung.de/Content/DE/Bulletin/2009/11/Anlagen/115-1-bupr.pdf?__blob=publicationFile&v=2. Letzter Zugriff: 27.9.2012.

Read, Oliver; Welch, Walter L.: From Tin Foil to Stereo. Evolution of the Phonograph. Second Edition. Indianapolis et al.1976.

Rebmann, Martina: Formen lokaler Verehrung. Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart. In: Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau (Forum Musikwissenschaft 7). Hrsg. Rebecca Grotjahn; Dörte Schmidt und Thomas Seedorf. Schliengen 2011, S. 98–113.

Schulte-Sasse, Jochen: Medien / medial. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. Hrsg. Karlheinz Barck et al. Bd. 4. Stuttgart / Weimar 2002, S. 1–38.

Ware, W. Porter; Lockart Jr.; Thaddeus C.: P. T. Barnum Presents Jenny Lind. The American Tour of the Swedish Nightingale. Baton Rouge / London 1980.

Winkler, Hartmut: Basiswissen Medien. Frankfurt am Main 2008.

MUSTER

MUSTER

Dorothea Kaufmann

Damenkapellen

Soziale und kulturelle Aspekte einer fast vergessenen Berufspraxis

„Zum Animieren verpflichtet“

Müde kehren die Klingerdilms zurück
nach Hundeshagen, ihrem Heimatglück.
Doch bevor sie treten zu dem Dorf hinein,
kaufen sie Kaffee und Zucker ein.

Und die Mütterlein so alt und bleich
eilen nach dem Leinfelde gleich,
bei jedem Zuge, der dort hält,
warten sie schon auf der Töchter Geld.

Warum traf dich Mädchen, das Geschick,
daß du nahmst die Harf' auf deinen Rück,
die dich täglich, täglich daran mahnt,
daß se zu Haus kein Geld mehr han ...

(Thomas 1990, S. 253)

Dieses Lied aus Hundeshagen (Eichsfeld) wurde gesungen auf die Melodie *Müde kehrt ein Wanderer zurück* (Thomas 1990, S. 253). Der hier zitierte Liedtext handelt von einem Mädchen, das seine Harfe auf den Rücken nimmt, um zusammen mit anderen Wandermusikanten die Familien zu Hause finanziell zu unterstützen. „Klingerdilms“ ist ein mundartlicher Ausdruck für Wandermusikanten (vgl. ebd). Hundeshagen wird beschrieben als ein Ort, in dem die Menschen arm sind und auf dem „Leinfeld“ innerhalb der häuslichen Leinweberei arbeiten. Das Harfenmädchen aus Hundeshagen ist ein Hinweis auf die ersten Damenkapellen, die jedoch noch nicht als solche bezeichnet wurden. Die Harfenkapellen entstanden um 1800 etwa zeitgleich in den Musikantenstädten Hundeshagen, Preßnitz und Salzgitter.

> *Die Harfenistenkapellen [...] waren klein [...], gewöhnlich gehörten dazu drei, höchstens vier Personen, ein wenigstens 25 Jahre alter Geigenspieler, der sich Chorführer nennt und zwei oder drei junge Frauen oder Mädchen mit Harfe oder Gitarre, mitunter noch ein junger Mann mit einer zweiten Geige. Ihre Musik ist im wesentlichen einstimmig, indem die Geige, das Hauptinstrument, dominiert, während die anderen die Begleitung übernehmen, oder die jugendlichen Sängerinnen zu ihren Instrumenten singen. (Schwedthelm 1939, S. 52)*

Häufig wanderten die MusikerInnen zu Fuß, wobei die leicht gebauten Instrumente auf dem Rücken getragen wurden. Gespielt wurde auf der Straße, auf Dorfplätzen und -festen, aber auch in Gasthöfen oder vor adeliger Gesellschaft. Die Auftrittsmöglichkeiten ergaben sich spontan, auf Anfrage bei einem Wirt oder aufgrund von Abmachungen, die bereits auf früheren Reisen getroffen wurden. (Vgl. Kaufmann 1997, S. 27)

Aus dem Text des Hundeshagener Liedes geht hervor, dass der MusikerInnenberuf nicht aus musikalischer Passion gewählt wurde, sondern dass das Wandern mit Musik eine aus der Not heraus entstandene Erwerbstätigkeit war. Er erinnert an die Zeit der Industrialisierung in Deutschland, als die handwerklich geprägten Heimarbeitsstellen in der Leinweberei in der Konkur-

Abb. 1: Harfenkapelle Miehe aus Salzgitter, um 1870. Eine für Salzgitter übliche Besetzung: Harfe, Geige, Flöte, Gesang. (Dieck 1962, Anhang)

Abb. 1a: Tragweise der Harfe
Das Instrument wurde in einem Leinensack über die Schulter gehängt und auf dem Rücken getragen. (Dieck 1962, Anhang)
Die böhmischen Harfen hatten ein geringes Gewicht, dennoch einen sehr kräftigen und durchdringenden Ton. (Auskunft der Harfenistin Nancy Thym-Hochrein)

MUSTER

renz zur modernen Maschinenproduktion unrentabel wurden. Armut und hohe Arbeitslosigkeit in den betroffenen Regionen war die Folge, verschärft durch das Erbrecht auf dem Land, das zu immer kleiner werdenden Bauernparzellen führte, so dass die Menschen sich nicht mehr von der Landwirtschaft ernähren konnten und alternative Erwerbsmöglichkeiten gefunden werden mussten. In den Familien der Handwerker, Heimarbeiter und Bauern war es selbstverständlich, dass Frauen mitarbeiteten. Die Aufhebung der Zünfte zu Beginn des 19. Jahrhunderts und die damit einhergehend nach und nach neu eingeführte Gewerbefreiheit waren wichtige Voraussetzungen für die Musikerinnen aus Hundeshagen, Preßnitz und Salzgitter, um als wandernde Musikantinnen arbeiten zu können. So arbeiteten 1867 von 1.300 EinwohnerInnen in Hundeshagen 600 als WandermusikantInnen, darunter 122 Frauen. Auch 1912 entschied sich ein Drittel der schulentlassenen Mädchen in Hundeshagen für den Musikberuf (vgl. Opfermann 1932, S. 7f.). Dies war eine regionale Besonderheit, so wie sie auch in Preßnitz und Salzgitter zu finden war. Im Vergleich dazu blieb in anderen Städten, z.B. im westpfälzischen Kusel, das Wandermusikantentum Männern vorbehalten (vgl. Kaufmann 1997, S. 21–25).

Kommerzialisierung der Unterhaltungskultur im 19. Jahrhundert

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Unterhaltungskultur zunehmend kommerziell. In den schnell wachsenden Städten entstanden Konzerthäuser, Singspielhallen, Café-Chantants und Varietés, die verstärkt einer genauen Programmplanung unterlagen. Hier wurden reisende Musikkapellen und ArtistInnen für eine bestimmte Zeit, meist zwei bis acht Wochen, engagiert. Die Besetzungen der Musikensembles sowie der Repertoires wurden nach und nach standardisiert: Salonorchester, Blaskapellen oder volkstümlich anmutende Besetzungen wie z.B. Tamburitza-Kapellen spielten ein Unterhaltungsprogramm, bestehend aus einer Folge von Charakterstücken, modernen Tänzen und populären Operettenmelodien – Popmusik des 19. Jahrhunderts.

Abb. 2: Anzeige. Das Damenorchester Austria unter der Leitung von Toni Altmann bietet jeden Abend ein neues Programm. (Kaufmann 1997, Abb. 42, S. 114. In: Der Artist *Nr. 1342, 30.10.1910)*

MUSTER

Die Verlage veröffentlichten Noten für diese Standardbesetzungen. So waren z.B. die Arrangements für Salonorchester so eingerichtet, dass neben dem Klaviertrio weitere Instrumente ad. lib. (d.h. nach Belieben) mitspielen konnten. Die Musikensembles konnten sich den Anforderungen der Auftrittsorte anpassen, indem sie zu ihrer festen Kernbesetzung je nach Engagement zeitlich begrenzt neue MusikerInnen suchten. Konzertagenturen, aber auch die Anzeigen und Adressenlisten in der Fachzeitschrift für Unterhaltungskultur *Der Artist* erleichterten die Suche nach Musikkapellen, MusikerInnen und Engagements.

Mit zunehmender Etablierung der Unterhaltungskultur wandelte sich das Berufsbild der Wandermusikantin zu dem der professionellen Musikerin in Damenkapellen. Erst in diesem Zusammenhang bürgerte sich um 1870 der Begriff „Damenkapelle“ für Ensembles ein, die überwiegend mit Musikerinnen besetzt waren. Nach wie vor spielten in einer Damenkapelle regelmäßig mehrere Männer mit, die häufig (aber nicht immer) die Aufgabe der organisatorischen oder musikalischen Leitung ausübten. Darüber hinaus übernahmen sie „Schutzfunktion“, da es im 19. Jahrhundert nicht überall als alltäglich galt, dass Frauen alleine reisten oder in der Öffentlichkeit auftraten. In der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg wurden die Damenkapellen ein immer beliebteres Unterhaltungsgenre, wie auf Abbildung 3 zu sehen ist. Es bestand eine ausgesprochene Nachfrage nach Damenkapellen. Insofern konnte der Begriff Damenkapelle werbewirksam eingesetzt werden.

Die Grafik zeigt, wie sich die Anzahl der Damenkapellen von 1894 bis in die Zeit des Nationalsozialismus entwickelte. Die hier zugrunde gelegten Zahlen sind nur eine Annäherung, da sie jeweils den Adressenlisten des ersten Januarhefts des *Artist* entnommen wurden. Es kann somit kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. In den Adressenlisten waren zudem hauptsächlich die Damenkapellen aus Österreich und dem Deutschen Reich verzeichnet, und nur wenige inserierten aus dem weiteren Ausland. Deutlich sichtbar ist, dass die Anzahl der Damenkapellen vor dem Ersten Weltkrieg von unter 50 auf knapp 300 anstieg. Durchschnittlich spielen sieben bis acht weibliche und zwei bis drei männliche MusikerInnen in einer Damenkapelle. Den Wendepunkt in der zahlenmäßigen Entwicklung der Damenkapellen bildet der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Ihre Zahl

Anzahl der Damen-Kapellen von 1894-1935

Tabelle 1

Jahr	Anzahl	Jahr	Anzahl	Jahr	Anzahl
1894	43	1908	251	1922	106
1895	78	1909	265	1923	78
1896	110	1910	285	1924	41
1897	149	1911	271	1925	39
1898	157	1912	274	1926	58
1899	141	1913	299	1927	46
1900	140	1914	283	1928	35
1901	130	1915	189	1929	34
1902	164	1916	212	1930	26
1903	177	1917	176	1931	25
1904	196	1918	157	1932	19
1905	204	1919	144	1933	20
1906	231	1920	148	1934	19
1907	230	1921	105	1935	24

Abb. 3: Entwicklung der Anzahl der Damenkapellen im Zeitraum von 1894 bis 1935 (Kaufmann 1997, S. 30)

MUSTER

nimmt besonders im ersten Kriegsjahr sehr stark ab und beträgt Ende des Kriegs kaum mehr als die Hälfte des Vorkriegsstands. In den sogenannten „Goldenen Zwanzigerjahren“ setzt sich dieser Trend fort und pendelt sich schließlich gegen Ende der Weimarer Republik auf etwa zwanzig ein. Zusätzlich verringert sich die Anzahl der Mitwirkenden auf durchschnittlich vier Frauen und einen Mann.

Die Ausbildung von Damenkapellen-Musikerinnen

Die Ausbildung der Damenkapellen-Musikerinnen erfolgte überwiegend in Lehrlingskapellen. Die jungen Frauen gingen, am späteren Beruf orientiert, mit ihrem Ensemble auf Reisen und spielten von Anfang an bei Konzerten mit. Die Instrumentenwahl richtete sich danach, welches Instrument in der Besetzung fehlte. So spielten die Damenkapellen-Musikerinnen selbstverständlich Instrumente wie Cello, Bass, Blechblasinstrumente, Trommel etc., was in gutbürgerlichen Kreisen unüblich war.

Die Auftrittsbedingungen in Damenkapellen

Die Auftrittsorte reichten von gediegenen Varietés bis hin zu kleinen Kneipen mit eigenem Unterhaltungsprogramm (Tingel-Tangel). Das Publikum war gemischt (vgl. Kaufmann 1997, S. 111f.). Die Konzerte der Damenkapellen fanden in der Regel täglich in der Zeit zwischen 16 und 23 Uhr statt. Jeden Morgen wurde geprobt. Freie Tage gab es nicht (vgl. Waltz 1906, S. 103). Die Musikerinnen waren darüber hinaus dem *Artist* zufolge oft bis zwei Uhr nachts zum sogenannten Animieren verpflichtet, d.h., sie sollten es darauf anlegen, sich von den Gästen einladen zu lassen. Einige Veranstalter erwarteten, dass die Musikerinnen zu diesem Zwecke nach dem Auftritt und in den Pausen auf der Bühne gut sichtbar sitzen blieben (Bühnensitzen). Wenn sich die Frauen weigerten, diesen demütigenden Geschäften nachzukommen, konnte es vorkommen, dass ihnen Gage abgezogen wurde (vgl. Heiteregg 1925; Grund 1897).

Teilweise bekamen die Musikerinnen, wie in anderen Berufen auch, eine sehr viel geringere Gage als Männer. Deshalb waren viele auf sogenannte

„Nebenverdienste“ angewiesen wie z.B. das Sammeln von Geld oder den Verkauf von Postkarten mit einer Fotografie der Damenkapelle (vgl. Postkarte, Abb. 10). Die laufenden Unkosten für die Notenbeschaffung, für die Vermittlungsgebühren der Agenturen und für die Reisen mussten schließlich gedeckt werden. Es wurde aber auch von Damenkapellen-Musikerinnen berichtet, die mit ihren Gagen durchaus mit männlichen Unterhaltungsmusikern oder (klassischen) Orchestermusikern gleichziehen oder sie gar übertreffen konnten (vgl. Kaufmann 1997, S. 131).

Die Auftrittsbedingungen der Damenkapellen und vor allem das Thema „Animieren“ wurde vielfach in der Zeitschrift *Der Artist* besprochen und problematisiert. Darin zeigte sich, dass die Unterhaltungsmusikerinnen die Normen, die für Frauen in der bürgerlich geprägten Gesellschaft bezüglich öffentlichen Auftretens und Auftrittsbedingungen nachts in Kneipen und Tanzcafés galten, vielfach übertraten – zum Beispiel weil sie Geld sammelten oder animierten, um ihre Gage aufzubessern, oder weil sie „unschickliche“ Instrumente spielten, die dem gutbürgerlichen Schönheitsideal und der Vorstellung von Schicklichkeit widersprachen (Cello, Trompete, Posaune etc.).

13- bis 14jährige
Lehrmädchen
für Musik und Gesang von Damen-Capelle sofort oder später **gesucht**, Lehrzeit 4 Jahre und Alles frei. Gewissenhafte Ausbildung garantirt (Pflegekind oder Waise bevorzugt). Offerten unter **C. S. V. 84** an die Exped. des „Artist“.

Abb. 4: Ausschreibung einer Lehrstelle für Musik und Gesang (Kaufmann 1997, Abb. 32, S. 86. In: Der Artist *Nr. 725, 1.1.1899)*

In der bürgerlichen Gesellschaft wurden viele Frauen, die gegen die gesellschaftlichen Regeln verstießen, diskriminiert und an den gesellschaftlichen Rand gedrängt. So stellten auch die Autoren des *Artist* die Unterhaltungsmusikerinnen oft in die Nähe von Prostitution. Einige werteten in diesem Zusammenhang ebenso die musikalischen Fähigkeiten der Musikerinnen als „minderwertig“ ab.

Damenkapellen im Spiegel der Anzeigen im *Artist*

Frauen spielten innerhalb der Unterhaltungskultur eine besondere Rolle, die sie von ihren männlichen Kollegen unterschied. Ein Zeitgenosse schrieb dazu:

MUSTER

Es ist eine besondere Stimmung in den Wirtsgärten, in denen eine Damenkapelle aufspielt. Irgendwie ist ein Jux dabei, wenn junge Mädchen in weißen Kleidern auf dem Podium sitzen […] irgendwie ist es zugleich auch rührend. Und irgendwie ist es ein Kompromiß zwischen Pikanterie und unterhaltsamem Anstand, zwischen lebemännischer Freiheit und bürgerlicher Moral ... (Salten 1973, S. 92). (Vgl. dazu Abb. 10)

Es wird deutlich, dass nach Salten der Reiz einer Damenkapelle in der männlich dominierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in der Mischung aus sexueller Anziehung und gleichzeitiger Unnahbarkeit der Musikerinnen gelegen haben muss. Ein nur vermeintlicher Widerspruch, welcher sich bei der Rezeption von Popmusikstars bis ins 21. Jahrhundert zweifelsohne finden lässt. In den Anzeigentexten des *Artist* wurde im 19. Jahrhundert die Erwartungshaltung an die Unterhaltungsmusikerinnen im Vergleich zu heute relativ unverblümt und offen zum Ausdruck gebracht.

Jung und hübsch

Das Etablissement Tivoli aus Eisenach, das nach Musikerinnen für ein ständiges Hausorchester suchte, wollte „nur hübsche, grosse, ansehnliche Damen ...“ mit „Photographie“. Musikalische Erwartungen wurden hier nur indirekt ausgedrückt durch „1a-Musikerinnen“.

Es fällt auf, dass in den Suchanzeigen nach neuen Musikerinnen für Damenkapellen ebenfalls ein Gewicht auf außermusikalische Eigenschaften wie „jung“ und „hübsch“ etc. gelegt wurde. So war z.B. eine „schöne, schlanke, elegante Erscheinung“ Bedingung, um als Dirigentin in einem „berühmten […] Künstler-Damen-Orchester“ arbeiten zu können. In einer anderen Anzeige wurde sogar ausdrücklich ein Alter von nicht über 25 Jahren als Voraussetzung für eine Vertragsschließung genannt.

„Die jungen Mädchen waren wichtig für den Anblick“, bestätigte die frühere Damenkapellen-Musikerin Martha Panhans in einem Telefongespräch am 24.11.1993 (Kaufmann 1997, S. 148). Sie waren die „Zugkraft“, um Engagements zu bekommen und garantierten eine gewisse Konkurrenzfähigkeit.

Zur Gründung einer ständigen Damen-Hauskapelle werden für dauernd nächste ende
1a Musikerinnen
bei hoher Gage und freier guter Station im Hause gesucht:
2 erste Geigerinnen, darunter eine Dirigentin,
1 Cellistin,
1 Pianistin,
1 Harmoniumspielerin,
1 Bassistin,
1 Pistonistin,
1 für Schlagzeug,
gute Trommlerin.
Nur hübsche, grosse, ansehnliche Damen wollen umgehend Offerten mit Photographie an
Etablissement Tivoli, Eisenach i. Th.
einsenden. 760a

Abb. 5: „Nur hübsche, grosse, ansehnliche Damen“ sollen sich für das Hausorchester bewerben. (Kaufmann 1997, Abb. 59, S. 142. In: Der Artist *Nr. 987, 10.1.1904)*

Routinirte Pianistin
wie auch Flötistin
ab sofort oder später **gesucht.** Nur auf wirklich leistungsfähige Kräfte wird reflectirt. Alter nicht über 25 Jahre, sowie strenge Solidität Bedingung. Fahrbach-Ehmki, Hamburg, „Feensaal“, Grosse Bleichen.

Abb. 7: Die Musikerinnen in der Damenkapelle der Fahrbach-Ehmki sollten nicht über 25 Jahre alt sein. (Kaufmann 1997, Abb. 62, S. 148. In: Der Artist *Nr. 622, 10.1.1897)*

Zu berühmtem feinen erstklassigen Künstler-Damen-Orchester wird eine sonn. künstlerische temperamentvolle
Dirigentin
(ev. Dirigent) gesucht.
Schöne, schlanke, elegante Erscheinung Bedingung, ebenso muss Reflektant alle Tavan Opern, Fantasien, Wiener Walzer u.s.w. gut spielen und auch gut dirigieren können. Erstklassige Leistungen werden verlangt. Jahresengagem. Sehr gute Gage, auch freie Reise und sehr gute Behandl. Eintritt ab 28. Oktober oder spätestens 12. Dezember.
Offerten sofort mit Bedingungen, Bild, Altersangabe, Referenzen erbeten an Chef d'Orchestre, 4 Lymington Road, Hampstead, London NW., England. 4168

Damen-Capelle
sucht eine erste Geigerin und Dirigentin, welche jung, frech u. tüchtig sein muss, bei guter Gage und freier Station auf längere Zeit fest zu engagiren. Offerten an Fritz Lamprecht, Künstler-Agent, Hamburg, erbeten. Bild erforderl.

Gesucht für 16. Januar oder 1. Februar eine junge 201c
Geigerin
mit schöner Erscheinung, für sofort oder 16. eine junge Harmoniumspielerin zu erstklassiger Damenkapelle gesucht. Damen mit Stimme zum Chorgesang bevorzugt. — Off. mit Altersang. erb. an M. Baumann, Nürnberg, Hotel Kaiserhof. 201c

Hübsches Mädchen,
14 bis 16 Jahre alt, welches Lust zur Musik hat, per **sofort gesucht.**
Offerten m. Bild unter C. H. 2007 befördert die Exped. des „Artist“.

Junge, gute 161b
Cellistin
ab 1. Novbr. zu gutem Ensemble gesucht. Off. erb. A. Quaiter, Görlitz, Café Merkur, Kunnewitzerstrasse 1.

Damen-Capelle.
Engagire sofort tüchtige Pianistin oder Harmoniumspielerin, 1. Geigerin und Flötistin oder Cellistin; nur junge und hübsche Damen.
Mikovec,
Café Rallemant, Angers (France).

Abb. 6: Die Musikerinnen in Damenkapellen sollten einem bestimmten Schönheitsideal entsprechen. (Kaufmann 1997, Abb. 61, S. 147. In: Der Artist *518, 13.1.1895; Nr. 580, 2.4.1896; Nr. 676, 25.1.2898; Nr. 1080, 22.10.1905; Nr.1183, 11.10.1907; Nr. 1196, 12.1.1908)*

MUSTER

Hochanständig

Darüber hinaus wurden in Anzeigen auch Ansprüche hinsichtlich des Lebenswandels der Musikerinnen formuliert. „Hochanständig“ (vgl. Abb. 8) sollten sie sein und eine „strenge Solidität“ (vgl. Abb. 7) zeigen.

Damit wurde zum Ausdruck gebracht, dass die Frauen über eine gefestigte Persönlichkeit verfügen sollten, um den ambivalenten Anforderungen, die der Beruf der Damenkapellen-Musikerin mit sich brachte, standzuhalten.

Musikalisch tüchtig

Sowohl Konzertveranstalter als auch Agenturen waren selbstverständlich an einem guten musikalischen Niveau der Damenkapellen interessiert. Die MusikerInnen mussten bestimmten Erwartungen, die das Publikum an ein standardisiertes Repertoire und an die Gepflogenheiten in der Programmgestaltung knüpften, genügen. „Es [das Lokal, D. K.] gewinnt nur durch sie [die Kapelle, D. K.] und ihre Leistungen“ (Schmidl 1911). Ein musikalisch unzureichendes Ensemble hätte sich nur geschäftsschädigend auswirken können.

Kritiker berichteten im *Artist* von den hohen Erwartungen, die an die Frauen in der Unterhaltungsmusik gestellt wurden: energische Bogenstriche, gute Technik, treffliche Tonbildung, edler Ton, musikalische Sicherheit und Souveränität. Dagegen wurde Bescheidenheit und Zurückhaltung im musikalischen Vortrag als Manko begriffen. (Vgl. Kaufmann 1997, S. 143–146)

In den Anzeigentexten der Gesuche nach Musikerinnen gab es nur wenige konkrete Angaben zu den musikalischen Anforderungen, die die Damenkapellen an ihre Mitspielerinnen stellten. Dies hätte z.B. in Form von Repertoireangaben oder Schwierigkeitsgraden geschehen können, z.B. die Bewerberin soll „alle Tavan Opern, Fantasien, Wiener Walzer gut spielen und auch gut dirigieren können“, so wie es in dem Gesuch nach einer Dirigentin (vgl. Abb. 6) formuliert wurde. Meist versteckten sich die musikalischen Erwartungen in Begriffen wie „tüchtig“ oder „routiniert“.

Musikerinnen im Widerspruch zu „Sitte und Moral“

Nach der anfänglichen Gewerbefreiheit gab es für die kommerziellen Varietétheater, zu denen auch die Kaffeehäuser, Konzerthallen, Tanzlokale und Kneipen gehörten, zunehmend Einschränkungen durch die Gewerbeordnung, während das „klassische Theater“ als „Kunst“ frei blieb. Die Aufführungen im Unterhaltungsgenre mussten durch die zuständigen Polizeibehörden genehmigt werden. Hinsichtlich der Frage von „Sitte und Moral“ konnte es zur Zensur und zu Auftrittsverboten kommen. Zumindest zeitweise wurde auf diese Weise ein Auftrittsverbot von Damenkapellen in Dresden erwirkt.

Solo-Geigerin und Solo-Cellistin

bei monatl. 200 Mark Gage, nebst freier Reise und Wohnung gesucht; eventl. kann sich auch eine prima Paukerin, Pistonistin oder Harmoniumspielerin melden. Reflectire nur auf streng moralische Musikerinnen. Einsendung von Photos, Angabe des Repertoirs und bisheriger Thätigkeit erwünscht.

Fahrbach-Ehmki,
Grand Hotel, Odessa.

Contrabassistin,

zur erste Kraft, jung, hochanständig, wird ab 1. Juni mit 185 Mark Monatsgage bei freier Reise und freiem Quartier dauernd engagirt.
Anträge mit Angabe früherer Engagements und Einsendung von Photographie an
Original Wiener Schwalben (Direct.: Frau Marie Pollak).
Zur Zeit: Helsingfors (Finnland).

Abb. 8: Die Kapellmeisterin Fahrbach-Ehmki reflektierte „auf streng moralische Musikerinnen“. (Kaufmann 1997 S. 149, Abb. 63. In: Der Artist *Nr. 675, 16.1.1898)*

In vielen Städten wurden die Damenkapellen-Musikerinnen bereits beim Meldevorgang besonders überprüft. Sie waren verpflichtet, ihren sittlich-moralischen Lebenswandel nachzuweisen. Für männliche Tanzmusiker gestaltete sich der Meldevorgang wesentlich einfacher und weniger demütigend. Zunächst war diese Bestimmung eigentlich als Schutz für die reisenden Frauen gedacht. Es lag mit Sicherheit im Interesse der Frauen, vor Animierzwang und Bühnensitzen geschützt zu werden. Allerdings richtete sich die Überprüfung beim Meldevorgang gegen die zu Schützenden und nicht gegen die Machenschaften von einigen Konzertveranstaltern. Somit diente diese Praxis der Vorverurteilung der Damenkapellen-Musikerinnen und zeigte ihnen Grenzen auf, sich in ihrem Beruf zu etablieren.

MUSTER

Bewertung des Berufs der Unterhaltungsmusikerin im Vergleich zu anderen Frauenberufen

Der Beruf der Unterhaltungsmusikerin bot zunächst etliche Vorteile: Im Vergleich zur schlecht bezahlten schweren Frauenarbeit in der Landwirtschaft, Fabrik oder industriellen Heimarbeit erschien der Beruf der reisenden Damenkapellen-Musikerin mit zumindest der Möglichkeit eines besseren Verdiensts und weniger harten Arbeitsbedingungen lukrativer. Das Abhängigkeitsverhältnis vom Konzertunternehmer war durch die wechselnden Engagements weniger ausgeprägt als z.B. das eines Dienstmädchens von seiner Herrschaft. Zudem konnten Frauen, sofern sie eine leitende Stellung in der Kapelle innehatten, unmittelbar auf ihre Arbeitsbedingungen Einfluss nehmen. Die Reisen, die mit dem Beruf der Damenkapellen-Musikerin verbunden waren, verhießen ein interessantes Leben und die Möglichkeit, verschiedene Länder und Kontinente kennenzulernen. Kaum ein anderer Frauenberuf war mit so vielen Reisen verbunden wie jener der Damenkapellen-Musikerin. Viele Damenkapellen-Musikerinnen sprachen mehrere Sprachen und hatten für damalige Verhältnisse viel von der Welt gesehen.

Trotz Ehe, Schwangerschaft und Mutterschaft war es vielen reisenden Musikerinnen möglich, ihren Beruf weiter auszuüben. Dies galt zumindest, solange die Kinder nicht der Schulpflicht unterlagen und auf Reisen mitgenommen werden konnten bzw. im Fall der Eheschließung mit einem Musiker, der der gleichen Kapelle angehörte. Anderenfalls wurde die Vereinbarung von Familienleben und Beruf erheblich erschwert, sodass die meisten Musikerinnen mit ihrer Verheiratung aus dem Musikerinnenberuf ausschieden.

Die große Nachfrage nach jugendlichen Musikerinnen schien zunächst einer längeren Berufsperspektive von Frauen in diesem Genre entgegenzuwirken. Dennoch arbeiteten viele über mehrere Jahre und Jahrzehnte als Tanz- und Unterhaltungsmusikerin, wenn auch nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie männliche Musiker.

Der wachsenden Anzahl von Damenkapellen nach zu urteilen, schienen sich die Unterhaltungsmusikerinnen mit ihrem Beruf in der Zeit bis zum

Ersten Weltkrieg etabliert zu haben. Die Damenkapellen-Musikerinnen fanden ihr Publikum im Umfeld der Unterhaltungskultur – allerdings zum Preis eines „halbseidenen“ Daseins. Ihr Versuch, mit ihrem Beruf in der sich wandelnden Gesellschaft Fuß zu fassen, schlug fehl. Die Widersprüche zwischen ihren Rollen als Musikerin, publikumswirksame Attraktion, Konkurrentin für männliche Musiker, Geldverdienende und Frau, die der Vorstellung von „Sitte und Moral“ entsprechen sollte, wurden zu groß, als dass sie sich in diesem Beruf hätten weiterentwickeln können.

Nach dem Ersten Weltkrieg ging die Anzahl der Damenkapellen in den Adressenlisten des *Artist* drastisch zurück. Trotz veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse blieben die Probleme und Widersprüche, mit denen die Musikerinnen in Damenkapellen fertigwerden mussten, die gleichen. Mit den nach und nach neuen Berufsmöglichkeiten wichen immer mehr Musikerinnen auf andere Arbeiten aus und der Beruf der Damenkapellen-Musikerinnen geriet in Vergessenheit.

Abb. 9: J. Prohaska wirbt für sein Restaurant und Hotel Goldener Adler mit einem Foto einer Damenkapelle. Ansichtskarte von 1912 (Privatbesitz)

MUSTER

Literatur

Der Artist, Central-Organ der Circus, Variété-Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles. Gegründet 1883. Düsseldorf.

Dieck, Alfred: Die Wandermusikanten von Salzgitter. Göttingen 1962.

Grund, M.: Unsere Damenkapellen. In: Der Artist Nr. 665, 7.11.1897.

Heiteregg, O. H.: Das Los der Damenkapellen. In: Der Artist Nr. 2055, 8.5.1925.

Kaufmann, Dorothea: „... routinierte Trommlerin gesucht“ Musikerin in einer Damenkapelle – Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit. Karben 1997 (zu beziehen über die Autorin: www.dorotheakaufmann.de).

Opfermann, Meinolf: Das Musikergewerbe von Hundeshagen. In: Unser Eichsfeld, 27. Jg., 1 / 1932.

Salten, Felix: Wurstelprater. Wien 1973 (Nachdruck von 1911).

Schmidl., L.: Die Damenkapellen und die deutsche Frau. In: Der Artist Nr. 1383, 13.8.1911.

Schwethelm, Hermann: Die Harfenmädchen und Musiker von Hundeshagen. In: Eichsfelder Marienkalender 1939.

Thomas, Kurt: Die Wandermusikanten von Hundeshagen. Eine sozial- und kulturgeschichtliche Studie. In: Stadt Duderstadt (Hrsg.): Wanderarbeiter aus dem Eichsfeld 1990.

Waltz, Heinrich: Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland. Karlsruhe 1906.

MUSTER

Sarah Schauberger

„She Plays Guitar like a Man“

Kanonisierung, Macht und Gender in der Geschichte der E-Gitarre

MUSTER

„Ausnahme-phänomen“

Die E-Gitarre ist das „Superzeichen globaler Jugendkulturen“ (Matt 2003) – ein „Symbol der Verweigerung: gegen den Krieg, gegen Diskriminierung – und für eine Gesellschaft, in der ‚Liebe‘ Konflikte reguliert“ (Steffens o.J., S. 39). Dies macht sie nicht nur zu einem „American Icon“ (Smith 2004), sondern zu einem „sociopolitical symbol“ (ebd.). Sie ist vor allem ein „Machtsymbol des Rock’n’Rolls“ (Matt 2003, S. 11) – „Rock’n’Roll hätte es ohne Gitarren mit Tonabnehmern nie gegeben“ (Day / Rebellius / Waldenmaier 2001, S. 13). Die E-Gitarre ist also nicht irgendein Instrument. Sie ist Kult, Fetisch, ein Wirtschaftsfaktor, längst nicht mehr nur auf Bühnen oder in Proberäumen zu finden, sondern auch Protagonistin eines erfolgreichen Music Video Game und sogar unsichtbar verehrt im Luftgitarrenboom. Die E-Gitarre: ein heißbegehrtes Instrument der Macht also. Doch was macht denn nun die Gitarre so machtvoll und vor allem: Wem wird diese Macht zugestanden?

Es ist der Drang nach Lautstärke, der sich als roter Faden durch die Geschichte der E-Gitarre zieht, seitdem sie erstmals 1932 als „Bratpfanne“ (Rickenbacker Frying Pan) auf den Markt geworfen wurde. 1950 setzte Leo Fender dann mit der Fender Broadcaster (später in Telecaster umbenannt) die Standards für Form, Design und Klang in der Produktion von Solid-Body-Gitarren (Gitarren ohne Resonanzkörper), wie sie heute noch hergestellt werden. (Vgl. Bacon / Day 1991, S. 62) Mit der Weiterentwicklung von Tonabnehmern und Röhrenverstärker avanciert vor allem der Sound der E-Gitarre zu einem Topos der Subversion. Damit untrennbar verbunden zählen ihre Klangerzeuger zu den Protagonisten ihrer Geschichte: den „Guitarmen“, auch „Guitar Heroes“ genannt.[1]

„Guitarmen, Wake Up and Pluck!“[2]

Charlie Christian zählte bereits zu Lebzeiten zu einer der ersten mythischen Figuren dieser High-Volume-Geschichte. Als einer der ersten Gitarristen hatte Christian bereits Mitte der 1930er eine Art Endorsement-Vertrag mit der Firma Gibson und wurde zum Aushängeschild der Emanzipation der sogenannten Archtop-Gitarre mit einem elektromagnetischen Tonabnehmer, wie das Zitat Christians aus einem Werbetext in der Jazzzeitschrift *Down-Beat* zeigt. Aus einer soziopolitischen wie musikalischen Perspektive wird Christian der Verdienst zugesprochen, der E-Gitarre vom verkannten Begleit- zum anerkannten Soloinstrument verholfen zu haben. (Waksman 2001, S. 33f.)

Der „Guitar Hero“ – ein Kanon

In diversen Musikmagazinen und vor allem Gitarrenfachmagazinen werden seit Jahren unermüdlich die Helden der Gitarrengeschichte in Artikel der Art „Die besten Gitarristen der Welt“[3] zusammengestellt. Ein erstes derartiges Dokument erschien bereits im Jahr 1967 in dem Artikel „The Magnificant Seven“ und wird von Steve Waksman als Beweis für die Wichtigkeit des Gitarrenhelden in der Rockmusik-Geschichtsschreibung angeführt.[4] Von besonderer Prominenz sind die Rankinglisten des US-amerikanischen *Rolling Stone*.[5] 2008 antwortete das Onlineportal *VenusZine* zynisch mit dem Listing „The Greatest Female Guitarists of All Time“ und drückt damit das Ärgernis vieler feministischer Musiker_innen und Musikliebhaber_innen über derartige männerzentrierende Festschreibungen aus.[6] In den benannten Aufzählungen des *Rolling Stone* finden insgesamt nämlich nur zwei E-Gitarristinnen einen Platz in den unteren Rängen.[7] Das „Magazin für Gitarristen und Bassisten“ *Guitar* brachte 2007 mit zwei Sonderausgaben zu den „wichtigsten Gitarristen aller Zeiten“ ein deutschsprachiges Pendant heraus – mit dem Unterschied, dass in diesen 135 Beiträgen

MUSTER

keine einzige Gitarristin erwähnt wird. Erst im Oktober 2012 brachte der deutschsprachige *Rolling Stone* wieder eine Sammlerausgabe mit dem Titel „Die 100 größten Gitarristen aller Zeiten“ heraus – die einzigen erwähnten Gitarristinnen sind Joni Mitchell auf Platz 75 und Bonnie Raitt auf Platz 89 (*Rolling Stone* 2012). Dieser Kanon – also der Maßstab – der „besten (männlichen) Gitarristen der Welt“ wird darüber hinaus in zahlreichen CD-Kompilationen wie z.B. dem vier CDs schweren *Pure Guitar Heroes*[8] oder *Blues Guitar Heroes*[9], im erfolgreichen Music Video Game *Guitar Hero* und vor allem in Rock- und Popmusikgeschichten festgeschrieben.[10] Insbesondere Fachbücher zur E-Gitarre tendieren dazu, die Geschichte entlang einzelner Gitarristen und ihrer Personalstile zu erzählen:

> *The early instrument was introduced or popularized by players such as T-Bone Walker (blues), Charlie Christian (jazz), Chuck Berry (rhythm and blues), Merle Travis (country and western), and Buddy Holly. (Bacon 1984)*

Der Sound der machtvollen E-Gitarre – reine Männersache? Keine „Guitar Heroines“? Allein das Wort klingt irgendwie ungewöhnlich – es wird nicht oft benutzt. Wo sind die Göttinnen im Pantheon der Gitarrenikonen? Journalist Bob Gulla fasste in seinem Buch *Guitar Gods: The 25 Players Who Made Rock History* (Gulla 2008) die Analyse vier großer US-amerikanischer Gitarrenfachmagazine aus 20 Jahren in Hinblick auf Blues- und Rockgitarrenhelden zusammen und kam zu dem Schluss:

> *Women don't exist in the upper echolon (Top 25) of guitarists. Of course there are exceptional women who play the instrument, but none fit the definition of the book's subtitle about „making rock history“. Please understand that I do not mean to be argumentative or sexist here. And I certainly don't have any sociocultural explanation for women's absence in the top tier of players. But I did not want to include a woman because someone somewhere along the line said to me „You've got to put a woman on the list“, which was often the case in editorial meetings at the magazines I worked for. There is too much sweat involved in this book to include a „token gesture“. (Ebd., S. ix)*

Das Zitat von Bob Gulla veranschaulicht die Wirkmächtigkeit und immer fortwährende, ja sogar bewusste, Reproduktion eines Kanons als Hauptbestandteil von Geschichtsschreibung. Die Rankinglisten sind in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung und werden als Kriterium für Geschichtsträchtigkeit angeführt: „Making rock history“. Dies lässt die entscheidenden Fragen einer historiografischen Kritik aufkommen: Wer schreibt die Geschichte, wann, wo, für wen, über wen und vor allem wie und zu welchem Zweck? In Bezug auf die europäische Kunstmusikgeschichtsschreibung stellte Marcia Citron heraus, dass „große Komponisten“ und ihre „großen Werke“ ein maßgebendes Kriterium darstellen – sie nennt es das „great pieces paradigm“ (Marcia 1993, S. 201). Die Festlegung dieses Kriteriums deutet sie bereits als ideologisch aufgeladene Vorentscheidung zur Erhaltung einer kulturellen Hegemonie – in diesem Falle einer androzentrischen Geschichtsschreibung. „Durchmustert man die allgemeine Geschichte im Hinblick auf das, was eingeschlossen und was ausgeschlossen wurde, so ist sie unschwer identifizierbar als ein Produkt und ein Medium der Selbstverständigung über kulturelle Hegemonie.“ (Hausen 1998, S. 36) Die Historikerin Karin Hausen stellt heraus, dass die Darstellung einer „Einheit der Geschichte“ hingegen den ideologisch begründeten Ausschluss bzw. das Vergessenmachen der Beteiligungen vor allem von Frauen verschleiert. Die Erstellung einer „Sonderanthropolgie des Weibes“ (Claudia Honegger), die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in Mengen verfasst wurden, verfestigt die Vorstellung einer männlichen Geschichte als einer unmarkierten „allgemeinen“ Geschichte. (Ebd. S. 25) Gleichsam ist die Sichtbarmachung von Frauen von großer wissenspolitischer Bedeutung – auch in Bezug auf Musikgeschichte. Ist Musikgeschichte, Rock- und Popmusikgeschichte inbegriffen, per se bereits eine Spezialgeschichte, gilt auch hier meist der Anspruch, eine allgemeine und vor allem lineare Wahrheit wiederzugeben. (Fast 2009; Kreutziger-Herr 2009, S. 23f.)

Das Buch *She's a Rebel – The History of Women in Rock & Roll* (1992) von Gillian G. Gaar zählt zu den ersten Pionierarbeiten, die die Leerstellen der konventionellen androzentrischen Geschichtsschreibungen zur Rock- und Popmusik zu füllen begannen. (Gaar 1994; vgl. z.B. auch O'Brien 2002; Pendle 2001) Frauen waren bis dahin nicht nur in der Geschichts-

MUSTER

schreibung, sondern in dem gesamten „Rockmusikgeschäft“, allenfalls als „geschmeidige Körper mit einer Stimme“ sichtbar (Gaar 1994, S. 17). Gaar kritisiert mit ihrem Buch u.a. das in den 1980er Jahren vom Musikjournalismus entdeckte und bis heute anhaltende Sujet der „Frauen in der Rockmusik“ – quasi die „Sonderanthropologie der Frau in der Musik“. Gerade in Bezug auf die E-Gitarre werden „Frauen“ in allgemeinen Abhandlungen – in der Mainstreampresse – immer noch als Sonderphänomene dargestellt. Kaki King antwortet auf die besondere Hervorhebung ihrer „weiblichen“ Präsenz in der „New Guitar Gods“ List des *Rolling Stone* mit folgender Bemerkung:

> *The female guitarist thing [...] I've heard it so much that I don't even hear it anymore. You know there have been so many fascinating female guitar players and people don't even notice them because they are always SingerSongwriters. I think just the fact that I'm an instrumentalist meant that people could really focus on the fact that that's just what I was. It really does come across as like „Oh this poor little handicapped girl can also paint with her teeth [...] we wanna encourage all the other females out there who were born female and who share that same handicap.“ It's not like you were just born a guy, cause they don't have to work hard at all.*[11]

Im Unterschied zu Männern wird Frauen kein natürliches Talent zum E-Gitarre-Spielen zugestanden; sie müssen sich die Technik erarbeiten, um quasi ihr Geschlecht als Hindernis zu überwinden – so spitzt es zumindest Kaki King zu. In diesem Zusammenhang geht die Verfestigung eines Kanons von männlichen Gitarrenhelden Hand in Hand mit der Annahme, die E-Gitarre sei ein „männliches“ Instrument. Diese Zuschreibung wurde vor allem in Studien zur geschlechtsspezifischen Instrumentenwahl untersucht, die herausfanden, dass tendenziell mehr Jungs E-Gitarre erlernen wollen als Mädchen. (Kirchner 1985) Rockmusik als männliches Genre und ihre Bedeutung in der geschlechtsspezifischen Sozialisation spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle.[12] Rosa Reitsamer hält fest, dass die „Rockkultur“ in ihren verschiedensten Ausprägungen auch gegenwärtig noch „im Herstellungsprozess normativer weißer, männlicher Sexualität [...] eine zentrale Rolle“ einnimmt. (Reitsamer 2006, S. 173) Die

Zuschreibung der E-Gitarre als männliches Instrument ist u.a. in diesem Kontext zu deuten und ergibt sich nicht allein aufgrund der Geschlechterverteilung in diversen empirischen Erhebungen oder den Namedropping-Listen in der Geschichte der E-Gitarre. Sie kann vielmehr als Produkt eines weitreichenden kulturellen Konstruktionsprozesses gedeutet werden, der von diesen Geschichtsschreibungen geprägt ist. Zwar wurden vor allem in feministischen Kontexten wie z.B. in der jüngsten Ausformung der Riot-Grrrl- und Rock-Camp-Bewegung (Juergensohn / Profus 2011) Strukturen und Erzählungsstränge geschaffen, die die vorherrschende „Misogynie“, dem „Androzentrismus und Heterosexismus in der Rock- und Punkkultur“ entgegenwirken. (Groß, o. J.) Das Zitat von Kaki King zeigt jedoch, dass sich im vorherrschenden Diskurs nicht viel verändert hat und „Frauen“ an der E-Gitarre, wenn sie überhaupt Erwähnung finden, nach wie als Ausnahmephänomene markiert werden. Beispiele für vergessene E-Gitarristinnen, die eine große zeitgenössische Bedeutung hatten, sind: Lizzie Douglas alias Memphis Minnie (1897–1973) und Sister Rosetta Tharpe, geb. Rosie Etta Nubin (1915–1973). Leben und Schaffen von E-Gitarristinnen sind nur in wenigen Fällen aufgearbeitet. Über die beiden eben genannten Gitarristinnen der ersten Stunde gibt es jedoch glücklicherweise zwei posthum erschienene Biografien von Paul und Beth Garon und von Gayle F. Wald, es handelt sich hierbei um Pionierarbeiten in der Aufarbeitung dieser Lebenswerke (Garon 1992; Wald, Gayle 2007).

Memphis Minnie und Sister Rosetta Tharpe

„She plays Guitar Like a Man“ ist die viel zitierte Beschreibung als endgültige Legitimation von Memphis Minnie als virtuose Gitarristin, die gerade zu der Entwicklung des „electric blues“ beigetragen habe. Paul und Beth Garon haben in der Biografie unzählige Quellen zu Minnies Wirken gesammelt und analysiert sowie sie selbst noch kurz vor ihrem Tod interviewt. Im Vorwort zählen sie Preise und Ehrungen Minnies auf – so wurde sie beispielsweise 1980 in die Blues Hall of Fame als eine der einflussreichsten Bluesmusikerinnen aufgenommen – und zitieren bekannte Bluesmusiker_innen, die sich immer wieder auf Minnie als Vorbild berufen haben:

MUSTER

„The breadth of Minnie's influence is striking" (Garon 1992, S. 4). Minnies Einfluss auf kanonisierte Gitarristen wie T-Bone Walker, Big Bill Broonzy, Muddy Waters oder Howlin' Wolf wird darüber hinaus in verschiedenen Quellen hervorgehoben. (Vgl. u.a. Garon 1992; Herzhaft 1998; Waksman 2001, S. 212)

Memphis Minnie nahm vermutlich bereits mit acht Jahren das erste Mal die Gitarre in die Hand und sollte sie ihr Leben lang nicht mehr ablegen. Zu Lebzeiten war sie eine der bekanntesten Bluesmusiker_innen überhaupt – als Gitarristin, Sängerin und Songschreiberin – und an über 100 Aufnahmen beteiligt, vor allem beim bekannten Label Decca Records, aber auch bei Victor/Bluebird (Garon 1992, S. 4). „Bumble Bee Blues" und „Me and My Chauffeur" zählen zu ihren bekanntesten Aufnahmen. In den 1920er Jahren wirkte sie vor allem in Memphis – daher auch die Namensgebung –, zog dann aber in den 1930er Jahren im Zuge der Great Migration in den ökonomisch wie sozial liberaleren Norden nach Chicago. Der Blues erlebte in den 1920er Jahren in der Ausformung des „classic blues" einen massenmedialen Aufschwung und wurde vor allem mit berühmten Sängerinnen wie Ma Rainey und Bessie Smith verbunden. (Wald, Elija 2010, S. 16f.) In den 1930er Jahren entstand vorrangig in Chicago und Memphis eine Richtung des Blues, die durch die Gitarre geprägt wurde und oft mit „urban blues", „country blues" oder „postwar blues" bezeichnet wird. (Vgl. ebd.) Memphis Minnie zählte zu den zentralen Figuren dieser musikalischen Entwicklung, als „Keystone of Chicago blues" (Duval Harrison 2006, S. 517). Steve Waksman kommentiert:

> *Minnie's early use of amplification and prominent position within the city's blues scene is worth pausing over, for her presence at least partly destabilizes the narrative of masculine achievement that blues history so often becomes. (Waksman 2001, S. 212)*

Als Memphis Minnie mit Anfang 30 bereits etablierte Musikerin in Chicago war, zogen Katie Bell und die sechsjährige Rosetta Nubin aus Cotton Plan Arkansa in die Stadt. Im Unterschied zu Memphis Minnie und dem weltlichen Blues sollte Sister Rosetta Tharpe der erste Superstar des religiösen Gospel werden. Gayle F. Wald erzählt den Lebensweg von Sister Rosetta Tharpe als begeistertes Mitglied der COGIC Church, die bereits

im Alter von sechs Jahren die missionarischen Reisen ihrer Mutter sowie Predigten in der Kirche mit der Gitarre begleitete. (Wald, Gayle 2007, S. 21) Durch die Verbindung weltlicher wie kirchlicher Bühnen und vor allem der Vermischung verschiedener musikalischer Stile wie Gospel, Swing, Jazz, Rhythm'n'Blues erreichte sie ein breites Publikum. In der 60-minütigen BBC-Dokumentation *Sister Rosetta Tharpe – The Godmother of Rock'n'Roll*[13] von 2011 berichtet ein Zeitzeuge: „Everyone who grew up in the 40's knew of her as a superstar." Sie galt bis in die späten Sechziger hinein als Institution in der US-amerikanischen Musikkultur, so die Dokumentation.

Das Jahr 1955 wird mit Bill Haleys Singleauskopplung „Rock Around the Clock" als die Geburtsstunde des Rock'n'Rolls beschrieben. (Peterson 2004) Als Erklärung für den plötzlichen Rockmusikaufstieg und den damit verbundenen Hype gibt Richard A. Peterson drei Gründe an: „the arrival of creative individuals", „changes in the composition of the audience" (damit meint er u.a. die Babyboomers) und „the transformation of the commercial culture industry" (ebd., S. 273). Zu den einzelnen kreativen Individuen zählt er neben Elvis Presley und anderen männlichen Sängern die E-Gitarristen Chuck Berry und T-Bone Walker. (Ebd. S. 274) Chuck Berry wird als Ikone des Rock'n'Rolls immer wieder als erstes Beispiel für das Crossover-Phänomen beschrieben. (Waksman 2001, S. 148f.) Den Scheinwerfer auf Sister Rosetta Tharpes gerichtet könnte die Geschichte der Rockmusik nach Gayle F. Wald schon im Jahr 1945 mit dem Song „Strange Things Happening Everyday" beginnen. (Wald, Gayle 2007, S. ix) Tharpe schaffte den Spagat zwischen ihrer Karriere im religiösen Gospel und im weltlichen Showbiz bereits 1938, u.a. im Cotton Plant Club in Harlem für ein ausschließlich weißes Publikum oder in gemeinsamen Auftritten mit den Jordanaires: „In a highly segregated society, black and white musicians performing together was taboo. However, Rosetta was happy to defy conventions." (BBC: Sister Rosetta Tharpe – The Godmother of Rock&Roll) Chuck Berry sollte der erste Musiker überhaupt sein, der in die legendäre Rock'n'Roll Hall of Fame in Cleveland, Ohio aufgenommen wurde und bis heute als Erfinder des sogenannten Duck Walks und der Gitarrenperformance gefeiert wird. Nicht nur Chuck Berry, sondern auch Elvis Presley,

MUSTER

Johnny Cash, Jerry Lee Lewis und weitere Stars der Rockgeschichte wurden von Rosetta Tharpes Bühnenperformances und einmaligem Fingerpicking beeinflusst, so Wald (Wald, Gayle 2007, S. ix).

Von einem Auftritt während der American Folk Blues Festival Tour in Manchester, England 1964 existiert ein TV-Mitschnitt, in dem Rosetta Tharpe gegen Ende ihrer Karriere „Didn't It Rain" performt. Angekündigt als „the world greatest gospel singer and guitar virtuoso" betritt sie die Bühne mit einer Gibson SG. Noch bevor sie die erste Strophe beginnt, hatte sie bereits das erste Solo gespielt. Ihre Gitarre begleitet sie nicht, sondern singt im Duett mit ihr. Gegen Ende des Songs folgt ein ausgedehntes Solo, das sie mit einer bewegten Performance hervorhebt – eine minimalistische und routinierte Choreografie im Einklang mit jeder Note, die erahnen lässt, wie Tharpe 20 Jahre zuvor als junge Frau zum Vorbild der hüftschwingenden Rockstars wurde. Das Publikum jubelt vor Begeisterung. Sister Rosetta Tharpe – zu Recht als „Rock-and-Roll Trailblazer" und „Godmother of Rock'n'Roll" bezeichnet. (Vgl. ebd.; BBC: Sister Rosetta Tharpe – The Godmother of Rock&Roll)

Fazit

Wer, wann, wo und wie ein Instrument wählt und spielt, eine Band gründet, Konzerte gibt, in Zeitschriften Erwähnung findet, Anerkennung erlangt oder auch nicht – diese Fragen sind immer begleitet von der Frage nach Geschlechtervorstellungen und gesellschaftlichen Strukturen. Wenn nun ein so begehrtes und „machtvolles" Instrument wie die E-Gitarre zu einem männlichen Instrument stilisiert wird und ihre Geschichte nur mit männlichen Protagonisten erzählt wird, sagt das sehr viel über die kulturelle Reproduktion alttradierter Geschlechterhierarchien in unserer Zeit aus. Christoph Jacke konstatiert für die Popkultur: „Gesellschaftliche Erinnerungen sind [...] stets in Hinblick auf ihre Selektivität und Kontingenz erinnerungspolitisch, das heißt als Machtfragen, lesbar." (Jacke 2009, S. 85) Sichtbarkeiten schaffen ist dementsprechend und in Hinblick auf die Errungenschaften des Feminismus immer noch ein notwendiger und politischer Akt, auch wenn gleichzeitig immer die Gefahr der Verhärtung einer

„polarisierenden Geschlechtervorstellung" besteht. Karin Hausens historiografische Kritik an der Fiktion der „Einheit der Geschichte" lässt sich ebenso auf die Geschichte der Rock- und Popmusik übertragen. Gerade die Kriterien dieser Geschichtsschreibungen sollten hinterfragt und ihre Geschlechtlichkeit offengelegt werden. Die E-Gitarre wurde und wird von Gitarristinnen gespielt wie auch die Faszination vom Sound der E-Gitarre gleichsam von ihnen aufgenommen wie weitergegeben wird.

Anmerkungen

[1] Die Literatur zur Geschichte der E-Gitarre ist zahlreich. E-Gitarren-Geschichtsschreibungen, die vor allem in journalistischen, wie populärwissenschaftlichen Fachmagazinen und -büchern kulminieren, finden ihre Ausläufer in Ausstellungen, privaten Gitarrensammlungen und diversen Internetforen. Vgl. eine der einzigen kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Sound der E-Gitarre: Waksman 2001 wie auch Gitarre&Bass – STROMgitarren: Sonderheft zur gleichnamigen Ausstellung im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim 2004; Matt 2003. Dabei beschränkt sich der Kreis der Publizierenden von Gitarrenfachbüchern auf wenige Autoren und Verlage wie bspw. den Balafon-Verlag in Großbritannien und PPV-Medien in Deutschland.

[2] Charlie Christian: „Down-Beat", Ausgabe 1. Dezember 1939. In der deutschen Übersetzung „Verkabelt den Klang, damit sie euch spielen hören!", zit. nach Thomas Kosche, „Verkabelt den Klang, damit sie euch spielen hören!" In: Gitarre&Bass – STROMgitarren: Sonderheft zur gleichnamigen Ausstellung im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (2004), S. 44.

[3] Vgl. u.a. Edmonds u.a. 2003; Rensen / Stösser 2008; Classic Rock. Special Collector's Edition Classic Rock – 100 Greatest Guitarists of All Time! Chosen by the 100 greatest living guitarists, Nr. 13 (September 2009).

[4] Chris Welch, „Magnificent Seven", in: Melody Maker 9. September, 1967, S. 8, zit. nach Waksman 2003, S. 114.

[5] Der 2003 eine Ausgabe zu den „100 Greatest Guitarists of All Time" und dazu ergänzend 2007 ein Heft mit der Titelstory „The Top 20. The New Guitar Gods" veröffentlichte.

[6] Vgl. o. A. „The Greatest Guitarists of All Time", in: VenusZine, Nr. 35, 1.3.2008, www.venuszine.com/articles/music/2575/TheGreatestFemaleGuitaristsofAllTime. Letzter Zugriff: 4.2.2011; „Venus Zine is the leading source for coverage

MUSTER

of women in music, art, film, fashion, and DIY culture“, vgl. Venus Zine Stuff, VenusZine, www.venuszine.com/aboutus. Letzter Zugriff: 4.8.2012.

[7] Die beiden erwähnten Gitarristinnen sind Joni Mitchell auf Platz 72 und Joan Jett auf Platz 87. An diesen Beispielen ist interessant, dass Joni Mitchell ausschließlich akustische Gitarre spielt und zudem hauptsächlich Singer-Songwriterin ist.

[8] Pure … Guitar Heroes, CD, 17. Juni 2011. Sony Music Catalogue (0886977531521).

[9] Blues Guitar Heroes, CD, 1993. Castle Communications PLC (5017615227123).

[10] Auf der Homepage gibt es einen Gesamtkatalog aller Songs von 250 Musikerinnen bzw. Bands, die in den Spielen verwendet werden. Unter all diesen Musizierenden, Bands mit eingeschlossen, lassen sich 23 Musikerinnen finden. Davon spielen insgesamt acht Frauen ein Instrument und davon wiederum drei akustische Gitarre und nur zwei E-Gitarre: Joan Jett und Nancy Wilson (Heart). Vgl. o. A. „Musikkatalog“ auf: Guitar Hero, http://hub.guitarhero.com/music-catalog. Letzter Zugriff: 6.2.2011.

[11] Zoom-In (Username: ZoomInMusic), „Rehearsal Space: Kaki King“, auf: YouTube, hochgeladen am 2.3.2009, www.youtube.com/watch?v=s5pyTMeaPX8. Letzter Zugriff: 18.9.2012.

[12] Männlichkeit und Rockmusik ist ein intensiv beforschtes Thema in der Auseinandersetzung mit Musik und Gender generell, vgl. eine der ersten Arbeiten: Frith / McRobbie 2000 wie auch Whiteley 1997; Walser 1993; Bannister 2006.

[13] BBC: Sister Rosetta Tharpe – The Godmother of Rock&Roll, ausgestrahlt am 27. Juli 2011, hochgeladen am 9.1.2012 von MbEqd, www.youtube.com/watch?v=zyk5mvZH40Q. Letzter Zugriff: 22.10.2012.

Literatur

Bacon, Tony: The Electric Guitar. In: The New Grove of Musical Instruments, Bd. 1. Hrsg. Stanley Sadie. London / New York 1984, S. 651–654.

Bacon, Tony; Day, Paul: The Ultimate Guitar Book. London / New York / Stuttgart 1991.

Citron, Marcia J.: Gender and the Musical Canon. Cambridge / New York / Melbourne 1993.

Bannister, Matthew (Hrsg.): White Boys, White Noise: Masculinities and the 1980s Indie Guitar Rock. Aldershot / Burlington 2006.

Classic Rock. Special Collector’s Edition Classic Rock – 100 Greatest Guitarists of All Time! Chosen by the 100 greatest living guitarists, Nr. 13, September 2009.

Day, Paul; Rebellius, Heinz; Waldenmaier, André: E-Gitarren. Alles über Konstruktion und Historie. München 2001.

Duval Harrison, Daphne: Women in African American Music. In: African American Music. An Introduction. Hrsg. Mellonee Victoria Burnim; Portia K. Maultsby. Routledge 2006, S. 509–528.

Edmonds, Ben et al.: Rolling Stone – The 100 Greatest Guitarists of All Time, Nr. 18, September 2003.

Fast, Susan: „Girls: Rock Your Boys!“ The Continuing Non History of Women in Rock Music. In: HISTORY/HERSTORY. Alternative Musikgeschichten. Hrsg. Annette Kreutziger Herr; Katrin Losleben. Köln / Weimar / Wien 2009 (= Musik Kultur Gender, Bd. 5), S. 154–172.

Frith, Simon; McRobbie, Angela: Rock and Sexuality. In: On Record. Rock, Pop & the Written Word. Hrsg. Simon Frith. Reprint. New York 2000, S. 371–389.

Gaar, Gillian G.: Rebellinnen. Die Geschichte der Frauen in der Rockmusik. Mit einem Vorwort von Yoko Ono, aus dem Englischen von Heike Brühl. Hamburg 1994 (Original: She’s a Rebel – The Story of Women in Rock & Roll. Seattle 1992).

Garon, Paul und Beth: Woman with Guitar. Memphis Minnie’s Blues. New York 1992.

Gitarre&Bass – STROMgitarren: Sonderheft zur gleichnamigen Ausstellung im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim 2004.

Go Johnny Go. Die E-Gitarre – Kunst und Mythos. Ausstellung der Kunsthalle Wien, 24. Oktober 2003 bis 7. März 2004. Hrsg. Kunsthalle Wien; Gerald Matt; Thomas Miessgang; Wolfgang Kos. Göttingen 2003.

Groß, Melanie: Riot Grrrls und Ladyfeste – Angriffe auf die heterosexuelle Matrix. In: Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Hrsg. Gabriele Rohmann, o. J., S. 71–81.

Gulla, Bob: Guitar Gods: The 25 Players Who Made Rock History. Westport 2008.

Hausen, Karin: Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte. In: Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven. Hrsg. Hans Medick; Anne-Charlotte Trepp. Göttingen 1998 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 5), S. 18–55.

Herzhaft, Gérard: Enzyklopädie des Blues, aus dem Französischen übersetzt von

MUSTER

Lore Boas. St. Andrä / Wördern 1998.

Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. Frankfurt am Main / New York 1991.

Jacke, Christoph: Einführung in Populäre Musik und Medien. Berlin et al. 2009.

Juergensohn, Juliane; Profus, Anette: Grrrls Who Play Guitar. Girls Rock Camps als Ort der Selbstbestimmung. In: Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung. Hrsg. Katja Peglow; Jonas Engelmann. Mainz 2011, S. 175–179.

Kirchner, Rolf: Von der Geige zur Gitarre – Zur Musizierpraxis von Jugendlichen. In: Jugendliche + Erwachsene. Freizeit und Jugendkultur ’85. Studie im Auftrag des Jugendwerks der Deutschen Shell, durchgeführt von Psydata, Institut für Marktanalysen, Sozial und Mediaforschung GmbH. Hrsg. Jugendwerk der deutschen Shell. Hamburg 1985, S. 127–141.

Kreutziger-Herr, Annette: History und Herstory. Musikgeschichte, Repräsentation und tote Winkel. In: HISTORY/HERSTORY. Alternative Musikgeschichten. Hrsg. Annette Kreutziger-Herr; Katrin Losleben. Köln / Weimar / Wien 2009 (= Musik-Kultur-Gender, Bd. 5), S. 21–46.

Matt, Gerald: Einführung. In: Go Johnny Go. Die E-Gitarre – Kunst und Mythos. Ausstellung der Kunsthalle Wien, 24. Oktober 2003 bis 7. März 2004. Hrsg. Kunsthalle Wien; Gerald Matt; Thomas Miessgang; Wolfgang Kos. Göttingen 2003, S. 8–13.

O’Brien, Lucy: She Bop II. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul. 1. Auflage. London / New York 2002.

Pendle, Karin (Hrsg.): Women and Music. A History. 2. Auflage. Bloomington, IN 2001 (Erstausgabe 1991).

Peterson, Richard A.: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Vol. II: The Rock Era. Hrsg. Simon Frith. London / New York 2004, S. 273–296.

Reitsamer, Rosa: Walk on the White Side. Weiße maskuline Normativität in der Popkultur. In: Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik. Hrsg. Rosa Reitsamer; Rupert Weinzierl. Wien 2006, S. 169–179.

Rensen, Michael; Stösser, Vilim: Guitar Heroes. Die besten Gitarristen von A bis Z. Bergkirchen 2008.

Rolling Stone – Grosse Sammler-Ausgabe. Die 100 größten Gitarristen der Welt, Oktober 2012.

Smith, Monica M.: The Electric Guitar. How we got from Andrès Segovia to Kurt Cobain. In: Invention & Technology Magazine, Bd. 20, Nr. 1 (Sommer 2004), www.americanheritage.com/articles/magazine/it/2004/1/2004112.shtml. Letzter Zugriff: 22.10.2012.

Steffens, Horst: Die wilden Jahre: Wie aus Stumpfsinn Kultur wurde. In: STROMgitarre, o. J., S. 32–41.

Waksman, Steve, Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience. 2. Auflage. Cambridge et al. 2001.

Waksman, Steve: The Turn to Noise: Rock Guitar from the 1950s to the 1970s. In: The Cambridge Companion to the Guitar. Hrsg. Victor Anand Coelho. Cambridge 2003, S. 109–121.

Wald, Elijah: The Blues. A Very Short Introduction. Oxford / New York 2010.

Wald, Gayle F., SHOUT, SISTER, SHOUT! The Untold Story of Rock-and-Roll Trailblazer Rosetta Tharpe. Boston 2007.

Walser, Robert (Hrsg.): Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover / London 1993.

Whiteley, Sheila (Hrsg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London / New York 1997.

MUSTER

MUSTER

Birgit Richard / Katja Gunkel

Heldinnen „on Speed“

Von Madonna über Lara Croft zu Lady Gaga im Bild der Web-2.0-Musikkultur

„Cosplay“

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit comicartig gestalteten Heldinnen im medialen Bild. Fokussiert wird hierbei einerseits auf originär virtuelle Computerheldinnen wie Lara Croft, andererseits auf musikalische Performanceheldinnen aus Fleisch und Blut wie Madonna und Lady Gaga. Die „Künstlichkeit“ dieser – virtuell wie realen – Ikonen dient nachfolgend als wirkungsvoller Gegenentwurf zu relativ aktuellen, von uns als „neoliberal“ bezeichneten, Weiblichkeitsbildern, deren scheinbare Natürlichkeit auf ein bildungsbürgerlich-konservatives Konstrukt rekurriert. Prominent verkörpert wird diese restaurative Ideologie beispielsweise durch die Sängerinnen Lena Meyer-Landrut und Stefanie Heinzmann sowie ihr virtuelles Pendant, die Gamefigur Bayonetta, deren visuell inszenierte Weiblichkeitskonstrukte unbewusst ein „normopathisches“ (vgl. Lütz 2009, bezeichnet das der gesellschaftlichen Norm Entsprechende als das eigentlich Pathologische), also im Kern stereotypes Frauenbild verschleiern.

Ein modernes Idol kann heutzutage komplett digital erzeugt und virtuell sein so wie die Spielheldin Lara Croft, deren computergenerierte visuelle Inszenierung Lookalikes in der materiellen Realität nach sich zieht. Um die entscheidenden Charaktermerkmale des Idols reproduzieren zu können, gilt es, seine Ikonizität sowie seine immanente Künstlichkeit und Virtualität in der Bildkonstruktion festzuhalten. Betrachtet man die verschiedenen Level künstlicher Weiblichkeiten, so ist zunächst ihre Vor- und Rückprojektion auf verschiedene Realitätsmodelle zu beobachten. In Computerspielen sind ausschließlich weibliche Heldinnen diesen Sprüngen zwischen verschiedenen Virtualitätsebenen unterworfen. Die potenzielle Rückführbarkeit der virtuellen Spielfigur in lebendige weibliche Repräsentationen ist eine zentrale Verheißung der Games und konstitutiv für die Bedeutung der weiblichen Figur, die somit immer eine Wandlung von Virtualität in Realität und vice versa suggeriert. Gleichzeitig schwingt jedoch ebenso die Unmöglichkeit dieses Ebenenwechsels mit. Konzentriert man die medialen Figurentransformationen z.B. auf Lara Croft als virtuelles Original, das die materielle menschliche Figurenvorlage nicht erreichen kann, wird der Prozess der medialen Verschiebung (vgl. Deuber-Mankowsky 2001, S. 69) verfehlt. Das terminologische Spannungsfeld von Original und Kopie lässt unberücksichtigt, dass der weibliche Körper permanent an künstliche Originale, an verschiedene Realitätsmodelle von Weiblichkeit, angepasst wird. Die Unterschiede zwischen der computergenerierten Gestalt Laras und den – medial propagierten – realen Körpermodellen sind daher nur graduell und finden sich grundlegend im Bereich der Popmusik und deren Diven, wie Lady Gaga, Rihanna oder im Fall der Altmeisterin Grace Jones. Interessant ist in diesem Zusammenhang der seit den Achtzigerjahren existierende Typus des „posthumanen“ Idols (vgl. Deitch 1992), personifiziert durch Popstars wie Michael Jackson und Madonna. Status und Image sind hier nicht mehr ausschließlich Konstrukte der Musikindustrie, vielmehr ist der Popstar selbst aktiv an der eigenen Genese beteiligt und durch multiple, künstlich hergestellte Identitäten und Körper charakterisiert.[1] Das nonchalante Spiel mit Geschlechterrollen, Maskeraden und Crossdressing wird von Stars wie Madonna und ihren Nachfolgerinnen zeitgemäß perfekt beherrscht. Wie nachfolgend verdeutlicht wird, ist speziell Lady Gaga ein sich permanent selbst entwerfendes Idol und daher eine künstliche Heldin, die mit der „Realness“ einer Cosplayerin[2] agiert.

Abb. 1: Bayonetta Cosplay, Foto auf flickr von Tom Stefan (sinizuh), www.flickr.com/photos/sinizuh/4549196077/

Abb. 2: Bayonetta-Fanart auf flickr von Jahmal Johnson (JAHMALAWEE), www.flickr.com/photos/4414jahmal/4192746277/

MUSTER

Lara und Madonna: Prototypen im Entwerfen von medialen und materialen Weiblichkeiten

Madonna generiert den Prototyp des posthumanen, bereits künstlich-virtuellen Idols und legt einen Grundstein für die artifiziellen, eklektizistischen Bildexzesse der Lady Gaga. Nachfolgend wird daher zunächst die visuelle Inszenierung der, immer noch sehr populären, virtuellen Computerspielheldin Lara Croft mit den audiovisuellen Konstruktionen von Madonna verglichen. Da Weiblichkeit per se konstruiert ist und somit auf dem terminologischen Paradoxon multipler künstlicher Originale basiert, ist diese Gegenüberstellung durchaus legitim: Bezüglich des Konstruktions- und Virtualitätsgrads besteht zwischen der computerkreierten Gestalt Lara Croft und Madonnas medial propagierten Körpermodellen lediglich eine punktuelle Differenz.[3] Auf dem Bildschirm visualisieren beide Kunstfiguren die Fluidität visueller Inszenierungen von weiblichen Körpern. Ihre simultane Existenz in Bildform sowie in Fleisch und Blut verleiht beiden, trotz ihres heterogenen Ursprungs, Unsterblichkeit.

Laras Look und seine Variationsmöglichkeiten sind an das Vermögen der Games-Engines gebunden. Über sogenannte Skins können Fans die Oberfläche der Figur selbst gestalten. Mit digitalen Mitteln kann von den UserInnen somit – auch gegen die ursprüngliche Intention der Designer – sowohl Laras Körper als auch ihr Outfit komplett verändert werden. Dieses Skin-Modding geht über eine originalgetreue Verdoppelung hinaus und ermöglicht eine gestalterische Projektion in die Figur.

Madonnas Starimage ist maßgeblich durch ihre wandelbaren vestimentären (modischen) Artikulationsformen charakterisiert und bietet daher unterschiedliche Rollen und Kostümierung an. Der permanente Imagewandel ist bei Madonna Programm und fungiert über die Jahrzehnte als invarianter Kern ihrer Selbstinszenierung. Doubeln können Fans sie deshalb nur unter Rekurs auf ihr „ursprüngliches“ Erscheinungsbild: Ungeachtet ihrer vielfältigen modischen Skins konzentrieren sich die Madonna-Lookalikes daher häufig auf bestimmte Posen ihrer frühen Karriere, die Sicherheit vor Madonnas schnelllebigem Imagewandel versprechen. Dagegen bleibt Laras Erscheinungsbild in den ersten Spielversionen von *Tomb Raider* relativ konstant, die digitalen Umgestaltungen ihrer Fans sind deshalb umso vielfältiger. Während Madonnas Körper hauptsächlich qua Mode konstruiert wird, resultiert Laras Körperkonstrukt aus grafischem Bodysampling. Beide verkörpern athletisch-weibliche Idole, die keinem konventionellen Schönheitsideal entsprechen und eher Modellkämpferinnen darstellen. Als visuelle Strategien treten weibliche Reize, deviante Genderperformance und aggressive Entschlossenheit offensiv dem Blick des – als männlich antizipierten – Betrachters bzw. Spielers entgegen. So präsentiert sich Madonna z.B. im Videoclip „Die Another Day“ (2002) als starke unerschrockene Einzelkämpferin, die erfolgreich in verschiedenen Disziplinen antritt. Die uniformierten Männer mit Stahlgebiss sind hier ebenso Widersacher wie die Monster bei Lara.

Abb. 3: Madonna-Fanart, Allover-Zeichnung von Baur Berdeshev, http://imagecache.artistrising.com/artwork/xlg//1/100/JL6F000A.jpg

In den ersten Versionen von *Tomb Raider* ist Laras Körperoberfläche unverwundbar, sie trägt keine Blessuren vom Kampf davon. Ihr physisch angeschlagener Zustand lässt sich nur auditiv – an ihrem Stöhnen – ablesen. Selbst wenn sie im Spiel stirbt, bleibt ihr Körperbild unversehrt. Madonna hingegen präsentiert in besagtem Musikvideo ihre Wunden mit Stolz. Ihr drahtiger Körper visualisiert jene Ambivalenz von tougher Weiblichkeit und Sexiness, die auch bei Lara anzutreffen ist und vestimentär durch die typische Mischung aus männlich und weiblich konnotierten Kleidungsstücken symbolisiert wird.

Abb. 4: Gameheldin Lara Croft als „ball-jointed doll“, Foto auf flickr von Rebecca B (Lady Von Starrdust), www.flickr.com/photos/ladyvonstarrdust/5849379824/

Um eine weitere Verbindung zwischen dem Popstar Madonna und der Computerspielfigur Lara Croft herzustellen, lohnt sich ein Blick auf ihre Doubles und Lookalikes. Während sich Madonna bereits in ihrer Inszenierung mehrfach selbst doubelt, ist Lara ein Trademark, das eigentlich nicht reproduziert

MUSTER

oder direkt verändert werden darf. Die erwähnten Formen des Doppelgängers, Double, Lookalike sowie die digitalen Skins sind Indikator für die Multiplikation des Bilds eines Idols und nur in diesem Kontext anzutreffen. Normalsterbliche haben keine Doubles, die sie behüten oder vertreten, sie besitzen „bestenfalls“ einen Doppelgänger. Während dieser in unseren Kulturkreisen eher angstbesetzt – weil identitätsbedrohend – ist, dienen Doubles und Lookalikes dem Idol als Sicherheit für die eigene ikonische Unsterblichkeit.

Künstlichkeit ist die neue „Realness“: Lady Gaga im Onlinevideo „Telephone“ (2010)

Zu Beginn des neuneinhalbminütigen Musikvideos „Telephone“ (2010) wird Lady Gaga von zwei muskulösen Gefängniswärterinnen in eine Zelle geführt. Links und rechts sieht man andere Insassinnen in freizügigen Outfits wie nietenbesetzten Bikinis und Stringtangas. In ihrer Zelle angekommen wird sie aus ihrem schwarz-weißen Gefängnisoutfit gerissen und fast nackt zurückgelassen. In der nächsten Szene betritt Gaga den Gefängnishof in einem Outfit aus überdimensionalen, um ihren Körper geschlungenen Ketten und einer Sonnenbrille aus brennenden Zigaretten. Dort trainieren einige der Inhaftierten; Lady Gagas Hits „Paper Gangster“ und „I Like It Rough“ laufen im Hintergrund. Sie setzt sich und spielt einige lesbisch-erotische Filmstereotypen des „Frauenknast“-Genres mit einer „butchigen“ Mitgefangenen in Lederkluft durch. Die anschließende Szene spielt im Aufenthaltsraum des Gefängnisses, in dem sich zwei Insassinnen prügeln, während die Umstehenden sie anfeuern. Lady Gaga trägt nun eine Nietenlederjacke und Coca-Cola-Dosen als Lockenwickler, ein Outfit, das an den Madonna-Film *Desperately Seeking Susan* (1985) erinnert.

Sie erhält einen Anruf, nimmt den Hörer ab und beginnt zu singen. Es folgt eine Tanzszene im Gefängnisgang, in der sie mit vier weiteren Tänzerinnen – wie sie selbst im Bikini – zu sehen ist. Geschnitten wird diese Szene auf Shots aus einer Zelle, in der sich Lady Gaga, nur mit gelbschwarzem Polizeiabsperrband bekleidet, räkelt. In der nächsten Szene wird sie aus dem Gefängnis entlassen und von Beyoncé in einem gelben Truck abgeholt. Der Pussy Waggon, in Quentin Tarantinos Film *Kill Bill Vol. 1* (2003) von Uma Thurman gefahren, ist das Originalrequisit. Man sieht beide plaudernd durch eine Wüstenlandschaft fahren; eine Referenz auf Tarantinos Film *Death Proof* (2007) sowie auf das Roadmovie *Thelma & Louise* (1991).

Die nächste Szene spielt in einem amerikanischen Diner und ist eine Hommage an Tarantinos Film *Pulp Fiction* (1994). Im Diner vergiftet Beyoncé den Kaffee ihres Freundes, zeitgleich braut Lady Gaga in der Küche ebenfalls Gift zusammen, um es über die Mahlzeiten der Gäste zu schütten. Zuerst bricht Beyoncés Freund zusammen, danach sterben auch alle anderen. Es folgt eine Tanzszene mit Beyoncé und Lady Gaga in einem Stars-and-Stripes-Outfit. In den Nachrichten wird nun von dem mehrfachen Mord berichtet. In der letzten Szene sieht man die beiden Frauen in bizarren, schwarzen und weißen Trauergewändern im Truck davonfahren, sich gegenseitig beteuernd, niemals zurückzukehren. Im Hintergrund sind bereits Polizeisirenen zu hören. „To be continued“ wird am Ende eingeblendet, ein Abschluss, der an das typische Ende von Comicbüchern oder B-Movies erinnert. Abschließend flimmert kurz das Frauenzeichen auf.[4]

Die motivische Referenzliste des Musikvideos ist umfangreich: Sie beginnt bei den Exploitation-Filmen der Sechziger- und Siebzigerjahre, führt über die Ästhetik von Russ-Meyer-Klassikern (z.B. *Faster Pussycat! Kill! Kill!* von 1965) zu dem Double-Feature *Grindhouse*[5] von Rodriguez und Tarantino (2007), das wiederum auf historische Trash-Filme Bezug nimmt, bis hin zu Choreografien aus Madonnas Videoclip „American Life“ (2003). Die beschriebenen visuellen Bastardstrategien stehen bei Lady Gaga im Zentrum. Daher kann sie auch als das kommerzielle Herz einer zeitgenössischen Mashup- und Reenactment-Kultur[6] beschrieben werden, die Weiblichkeit als virtuell ansieht und dementsprechend gestaltet.

Abb. 5: Handgenähte Lady-Gaga-Puppe auf etsy, www.etsy.com/listing/50745298/custom-lady-gaga-doll-reserved

MUSTER

Die nackten Kanonen: Heldinnen des überdrehten, opulenten, nackten Trashs

Die skizzierten, überdreht künstlichen Inszenierungen werden nun dem Konstrukt einer „authentischen Natürlichkeit“ entgegengesetzt. So ist bspw. die sorgsam konstruierte visuelle Inszenierung der „kecken“ Abiturientin Lena Meyer-Landrut durch mediale Posen tausendfach gespiegelt und gebrochen. Dieser neue Frauentypus einer „wulffisierten Emanzipation“ (Uslar 2010, S. 46) ist eine penibel hergerichtete Photoshop-Existenz, die strategisch als Antonym zu den proletarisch „gangbangenden“ Medienmädchen lanciert wird. Die „harmlosen“, „putzigen“ Mädchen von nebenan dienen als mediale „Authentizitätsbrücken“, mit den Funktionsweisen und Strategien der heutigen bastardisierten Medienwelt haben sie jedoch rein gar nichts gemein, da sie diese nicht aktiv anwenden. Visuelle Widerständigkeiten vermögen nur jene Heldinnen zu erzeugen, die ihre Inszenierung mit der von Comicfiguren verknüpfen. Mithilfe von eigens dafür transformierten Cosplay-Strategien entstehen hieraus in der Fanart online kreative Reenactments und Reaktionen.

Eine aktuelle, konservative Heldin ist auch die virtuelle Spielfigur Bayonetta, die – wie April Ryan[7] 1999 (vgl. Richard 2004) – im realistischen Stil visualisiert wird. Diese Heldinnen besitzen nicht den „unverschämt dreckigen“ Sexappeal von teils futuristisch oder historisch gestalteten Wesen à la Lara Croft oder Julie Strain. Da in der Ästhetik der Gegenwart immer noch genderbinäre Rollenstereotype dominieren, hilft nach wie vor nur das Ausweichen auf Formen der Vergangenheit und Zukunft (vgl. ebd.). Wenn Spielfiguren aussehen wie kecke Juristinnen und auch so sprechen (vgl. IGNentertainment 2009), dann werden emanzipatorische Tendenzen suspendiert und Fragen nach bestehenden Ungleichheiten vermeintlich überflüssig.

Diese heteronormativ geprägten Starbilder werden vor allem durch die klassischen Medien (TV und Print) geformt. Im Web 2.0 lässt sich dagegen insbesondere die Feier der extremen Künstlichkeit des „Fame Monster“ (2009) Lady Gaga, so der Titel einer ihrer Veröffentlichungen, entdecken, bei der sich alles um die kontinuierliche Selbstdarstellung dreht. Die für

das Web 2.0 symptomatische Reprofilierung und Vervielfältigung wird von ihr auf die Spitze getrieben: Aliengleich bringt Lady Gaga Bildmonster zur Welt (vgl. bspw. das Musikvideo „Born This Way“ von 2011). Für die Bildproduktion der neuen Heldinnen sind auch Rihanna und Beyoncé interessant, da sie ebenfalls einen Körperpanzer besitzen (vgl. Oemke 2009): Sie zeigen die extrem künstliche „Nacktheit“ eines bis unter die Haut gestalteten Körpers und werden so zu comichaften Figuren. Durch die Umgestaltung der UserInnen wird auf diese dann, vor allem im Onlinevideo und in der Fotografie, erneut visuell Bezug genommen.

Lady Gaga zeigt eine sehr viel überdrehtere und opulentere Selbstdarstellung als Madonna. Was sie mit Madonna verbindet, ist eine, für die jeweilige Zeit adäquat gestaltete, aggressive Weiblichkeit, die sich – auch mithilfe sexueller Mittel – bewusst zur Wehr setzt. In der Boulevardpresse führt dies regelmäßig zur stereotypen Diskussion über das „eigentliche“ biologische Geschlecht der Musikerinnen. Dieser Zweifel an ihrer Weiblichkeit wird sowohl von Madonna als auch von Lady Gaga ironisch in die Konstruktion ihres Starimages integriert (vgl. Borcholte 2010). Lady Gaga verdeutlicht dies im Musikvideo „Telephone“ mit der Feststellung der Wärterinnen, dass sie wohl doch kein männliches Geschlechtsteil habe. In ihrer Rolle als aggressive Rächerin vernichtet sie zudem niederträchtige Männer (vgl. bspw. „Bad Romance“ von 2009); geduldete BegleiterInnen sind einzig Frauen wie Beyoncé.

Die überdrehte Sexualität und Hypernacktheit von Lady Gaga, die sich ebenfalls bei der Sänge-

Abb. 6: Mashup von Lara Croft und Lady Gagas visueller Inszenierung im Fan-Musikvideo zu „Born This Way“, www.youtube.com/watch?v=eE9aANPJbuM

Abb. 7: Mashup von Lara Croft und Lady Gagas visueller Inszenierung im Fan-Musikvideo zu „Born This Way“, www.youtube.com/watch?v=eE9aANPJbuM

Abb. 8: Rihanna – Rude Boy (Sims 2-Gameversion), http://vimeo.com/14075131

MUSTER

rin Rihanna wiederfindet, wird dadurch deutlich, dass die zweite Haut der Mode strategisch zum Einsatz kommt. Bekleidung wird sprichwörtlich wie eine zweite Haut über den Körper gestreift, erscheint jedoch transparent: Sie wird zu einer Körperhülle, die nichts Erwartetes oder Erhofftes preisgibt, sondern den ZuschauerInnen scheinbar selbstausbeutend Rätsel aufgibt. Diese werden auf mangaesk verdrehte Art mit einem sexuellen Overkill konfrontiert, der eine einfache Objektivierung für sexuelle Zwecke verhindert. Dieses Überangebot an nackten weiblichen Körperteilen ist nur scheinbar eine sexuelle Verheißung – uneinlösbar und vergiftet wird sie in dieser Form ungenießbar.[8] Die neuen Heldinnen präsentieren auf verschiedenen Ebenen fiktionalen Sex nonstop und generieren mittels dieser ästhetischen Modi realistisch anmutende Eigenfiktionalisierungen. Gefährlicher und düsterer als Madonna und Lara es je waren, sind sie zu etwas anderem, etwas Androidalienartigem, mutiert: Ihre offensiven Sexualitäten sind für den „Normopathen“ (vgl. Lütz 2009) ungenießbar und repräsentieren die Zuflucht des Anderen.

Zu eckig, zu kantig, zu sehr Film und Architektur – so erscheint auch die visuelle Strategie von Lady Gaga. Die Anbindungen ihrer Körpertechniken an jene Kunstformen werden von den Fans und CosplayerInnen visuell adaptiert. Zu sehen sind diese Transformationen u.a. auf YouTube (vgl. bspw. das Videotutorial *Lady Gaga Bad Romance Look*; bzgl. einer YouTube-Typologie vgl. Richard / Grünwald / Recht / Metz 2010). Indem sie auf die Ästhetik gezeichneter Heldinnen, z.B. Sailor Moon, rekurrieren, entwachsen die neuen Heldinnen unmittelbar ihren virtuellen Vorbildern aus Manga und Anime (vgl. bspw. Lady Gagas Augenmake-up in „Bad Romance“) und liefern damit auch eine direkte Anleitung zum Real Life Cosplay.

Die Double-Techniken bei Lara Croft wurden hier – bei Idolen und Fans gleichermaßen – um Cosplay-Strategien erweitert. Die relevantesten Körperverwandlungstechniken lassen sich daran erkennen, dass sie in Spoof- oder Mockumentary-Videos[9] parodiert (vgl. ebd.) und in materielle Fanart-Formen wie beispielsweise Puppenkörper transferiert werden. Die überdrehten, pompösen Eigenfiktionalisierungen von Rihanna, Beyoncé und Lady Gaga sind eine visuelle Kriegserklärung an „Authentizitätsbrücken“ und weibliche Biologismen. Durch Strategien wie Mangaisierung, Androidisierung oder Stereometrisierung etablieren diese Heldinnen neue Nischen der Weiblichkeitsdarstellung: Sie erschaffen Bilder von futuristischen, orgasmatronen Körpern, die durch die Galaxien der „Normopathen“ rasen, diese temporär irritieren, aber zu fremd und alienesque bleiben, um von der heterosexuellen Matrix komplett absorbiert werden zu können.

Vom Fleisch zum Bild zur Puppe: Ein kurzer Vergleich von Mashup-Fanuniversen zu Madonna, Lady Gaga und Bayonetta

Ein Indikator für die soziale Bedeutsamkeit einer Spielfigur ist ihre Präsenz in der Fanart (vgl. Richard 2004), welche sich in ihrer gesamten Bandbreite im Internet finden lässt. Auf diesem kreativen Feld können auch anscheinend konservative Figuren grundlegend von den NutzerInnen neu angeeignet werden. Der analytische Blick auf die vorhandene Fanart erlaubt Aussagen zur aktuellen Popularität der weiblichen Idole. Die vielfältigen ästhetischen Formen, die Anzahl der Fanbilder und -produkte weisen Lady Gaga und Lara Croft als prominente Identifikationsfiguren aus, während sich beispielsweise Bayonetta nie richtig durchsetzen konnte. Trotzdem bleibt sie durch ihre zwiespältige Fanart interessant: Ihre Figur – einerseits kecke Juristin, zugleich jedoch eine wandlungsfähige und mächtige Hexe – inkorporiert viele Klischees und Ambivalenzen, daher geht ihre visuelle Adaption auch nicht kausal mit einer antiemanzipatorischen Haltung einher. Speziell ambige weibliche Identifikationsfiguren liefern Reibungsflächen und Anknüpfungspunkte für die visuellen Umarbeitungen der Fans, welche dann mitunter stereotype Bilder aufbrechen. So rekurrieren die weiblichen Fans oftmals auf das Stereotyp der mächtigen Hexe, wie zum Beispiel in den Porträts von Cosplayerinnen (vgl. Abb. 1), bei denen die Personifikation Bayonetta wegen ihrer zahlreichen Accessoires beliebt ist. Da sich Fanart jedoch nicht nur durch subversive Remodellierungen auszeichnet, kann das Bemühen um traditionelle Rollenbilder ebenso ein Movens für die Auseinandersetzung mit der Figur sein. Am Beispiel Bayonetta zeigt sich, dass die vorhandene Fanart vielfach heteronormative Kli-

MUSTER

schees reproduziert: Prominent visualisiert wird sie z.B. mit gewaltigem Dekolleté oder aber im lesbischen Liebesspiel, inszeniert für den Blick des männlichen Voyeurs – dem Produzenten der Fanart (vgl. Abb. 2).

Das Beispiel aus der Madonna-Fanart zeigt eine interessante Allover-Zeichnung: Ausgestattet mit entsprechenden Insignien (Schminkpinsel und Rosen) wird Madonna hier als Inbegriff von Weiblichkeit dargestellt; eine Inszenierung, die jedoch durch die punkigen Accessoires gebrochen wird (vgl. Abb. 3). Die Variationsbreite ihrer Darstellungen ist geringer als die von Lady Gaga und Lara Croft. Letztere erscheint seit einiger Zeit auch als „ball-jointed doll" (Akronym BJD) – als Puppe, die angezogen wird wie Lara Croft.[10] Die Lara-Puppe der UserIn Lady van Starrdust (vgl. Abb. 4) verdeutlicht die Unerheblichkeit einer Unterscheidung zwischen real und virtuell: Lara ist real, daher erfährt sie auch eine Materialisierung in Form einer Puppe, die wiederum möglichst echt wirken soll.[11] Die Künstlichkeit der Gelenkpuppen selbst ist hierbei unerheblich: Eine selbst gestaltete Identifikationsfigur integriert die unterschiedlichsten Realitäts- bzw. Virtualitätsgrade vorhandener Weiblichkeitsmodelle – ob sie aus Fleisch und Blut oder eine materielle Reinkarnation der Fans ist, spielt für ihre Bedeutung letztlich keine Rolle.

Lady Gagas Fanart weist die gesamte Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten auf – von Matroschka-Figuren über selbst genähte Lady Gagas auf dem Onlinemarktplatz etsy (vgl. Abb. 5): Lady Gaga gibt es in allen Aggregatzuständen und alles materiell Mögliche ist vorhanden – aber auch ihre immateriellen Erscheinungsformen sind vielfältig. Besonders interessant sind hier Mashups mit Elementen der Gamewelt: Lara Croft bekommt das Lady-Gaga-Outfit aus dem Musikvideo „Born This Way" als Skin übergestreift (vgl. Abb. 6 und 7). Ein weiteres Beispiel für die Integration von musikalischen Heldinnen in die Welt der Spiele ist Rihannas Performance ihres Songs „Rude Boy" in der Computerspielmatrix von *Sims 2* (vgl. Abb. 8).

Die weiblichen Heldinnen definieren den Begriff des Mashup neu und erweitern ihn zudem um permanente Medienwechsel. Mithilfe der Visualisierungen ihrer Fans werden sie somit zu Wanderinnen und Wandlerinnen zwischen Materialisierung und Entmaterialisierung.

Anmerkungen

[1] Das posthumane Idol zeichnet sich gerade dadurch aus, dass der unausgesprochene Realitätsvertrag zwischen MusikerIn und Publikum aufgehoben wird (vgl. auch Keller 2008). Das Rollenkonstrukt wird nicht zugunsten einer, vermeintlich „authentischeren", Inszenierung ausgeblendet bzw. verschleiert, sondern im Brecht'schen Sinne zum integralen Bestandteil der medialen Inszenierung.

[2] Cosplay bezieht sich auf Costume Play und bezeichnet eine ursprünglich japanische Verkleidungspraxis, die darauf abzielt, fiktionale Charaktere v.a. aus Manga und Anime möglichst detailgetreu zu imitieren.

[3] So ist das virtuelle Modell bei Lara Croft vorgängig und zieht dessen Verlebendigung in Fleisch und Blut – qua menschlichem Lookalike – sowie die Remedialisierung im Film nach sich.

[4] Beschreibung des Musikvideos unter Mitarbeit von Carolin Simon (bzgl. der Referenzen vgl. auch Quigley 2010).

[5] Das Double-Feature *Grindhouse* besteht aus den Filmen *Planet Terror* (Regie: Robert Rodriguez) und *Death Proof* (Regie: Quentin Tarantino). Liefen die Filme in amerikanischen Kinos zusammen in einem Paket, entschied man sich auf dem europäischen Markt für eine getrennte Veröffentlichung.

[6] Aus der Popmusik hervorgegangen versteht man unter Mashup das Collagieren bzw. Remixen unterschiedlicher Musikstile (Bastard-Pop). Auf das Internet und seine audiovisuellen Inhalte bezogen wird hierunter ganz allgemein die Rekombination von Bild- und Tonquellen aus ursprünglich verschiedenen Kontexten verstanden.

Reenactment bezeichnet ursprünglich die Nachstellung, das erneute Aufführen historischer Ereignisse oder Lebenswelten. Der Begriff wurde mittlerweile entgrenzt und lässt sich auf die Nachstellung von Filmen, Gameszenen, Performances u.a. anwenden.

[7] Bei April Ryan handelt es sich um die fiktionale Protagonistin des Adventures *The Longest Journey* (1999). Im Nachfolger von 2006 *Dreamfall: The Longest Journey* ist sie ebenfalls eine der drei Hauptcharaktere.

[8] Aus diesem Grund suchen die meist männlichen Fans im Internet auch nach dem „authentischen" Körper unter der Körperhülle (vgl. den Suchbegriff „lady gaga naked"): Durch die Paparazzifotos soll die „echte Nacktheit" und damit die verborgene Weiblichkeit von Lady Gaga wiederhergestellt werden.

[9] Die Clipkategorien Spoof und Mockumentary gehören den Funclips an (vgl. Richard / Grünwald / Recht / Metz 2010, S. 72) und bedienen sich auf unter-

MUSTER

schiedliche Art der Parodie. Bei Spoof handelt es sich um eine verträgliche, „gut gelaunte“ parodistische Bezugnahme (vgl. bspw. die Verarbeitung von *Star Wars* in Mel Brooks Spielfilm *Spaceballs* aus dem Jahr 1987). Mockumentary bezeichnet hingegen fiktionale Dokumentarfilme, die sich der Ästhetik und des Reportagestils seriöser Dokumentationen bedienen, um damit in parodistischer Manier zu arbeiten.

[10] Neben den menschlichen Doubles ist diese Puppenform eine weitere Möglichkeit der Materialisierung einer immateriellen Computerheldin.

[11] Die aufwendig gearbeiteten „ball-jointed dolls“ zielen auf eine lebensechte Wiedergabe des Vorbilds und sind – allein schon aufgrund ihres Preises – kein „Mädchenspielzeug“.

Literatur

Barth, Manuela (Hrsg.): Lara Croft:ism. München 1999.

Borcholte, Andreas: Pulp Fiction mit Lady Gaga und Beyoncé. In: spiegel online, 13.3.2010, www.spiegel.de/kultur/musik/videoclip-kunstwerk-pulp-fiction-mit-lady-gaga-und-beyonce-a-683423.html. Letzter Zugriff: 20.11.2012.

Daily Mail Reporter: Is Lady GaGa's new video Telephone too explicit for TV? In: Dailymail online, 12.3.2010, www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1257443/Lady-GaGa-Beyonces-Telephone-video-Is-promo-explicit-TV.html. Letzter Zugriff: 20.11.2012.

Deitch, Jeffrey (Hrsg.): Post human. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst. Feldkirchen 1992.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Lara Croft – Modell, Medium, Cyberheldin. Frankfurt am Main 2001.

Keller, Katrin: Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft. Bielefeld 2008.

Lütz, Manfred: Irre! Wir behandeln die Falschen. Unser Problem sind die Normalen. Eine heitere Seelenkunde. 10. Auflage. Gütersloh 2009.

Oehmke, Philipp: Die nackten Panzer. Die jungen Sängerinnen Rihanna und Lady Gaga legen den Einsatz von Sexualität im Pop für sich neu aus. In: Der Spiegel, 49/2009, 10.11.2009, S. 166, www.spiegel.de/spiegel/print/d-67964007.html. Letzter Zugriff: 20.11.2012.

Quigley, Robert: Five Tarantino References Worth Catching in Lady Gaga's „Telephone“ Music Video. In: geekosystem.com, 12.3.2010, www.geekosystem.com/tarantino-telephone-music-video-gaga/. Letzter Zugriff: 20.11.2012.

Richard, Birgit: Sheroes. Genderspiele im virtuellen Raum. Bielefeld 2004.

Richard, Birgit; Grünwald, Jan; Recht, Marcus; Metz, Nina: Flickernde Jugend – rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0. Frankfurt am Main 2010.

Uslar, Moritz von: Christian Wulff. Eine Stilkritik. In: Die Zeit, Nr. 24, 10.6.2010, S. 46.

Onlinevideos

(Alle: letzter Zugriff: 14.10.2012)

IGNentertainment (2009): TGS 09 – *Bayonetta Trailer*, auf YouTube hochgeladen am 24.9.2009, www.youtube.com/watch?v=qqgtpTkCQ3Q.

Madonna: Die *Another Day* (2002), auf YouTube hochgeladen von MadonnaMusicVideo am 28.10.2009, www.youtube.com/watch?v=XOf4MyY032c&feature=related.

Michelle Phan (2010): Lady Gaga *Bad Romance* Look, auf YouTube hochgeladen am 18.1.2010, www.youtube.com/watch?v=bHVOxhEpjp0&feature=related.

Lady Gaga: *Bad Romance* (2009), auf MyVideo hochgeladen von urban am 10.11.2009, www.myvideo.de/watch/7082579/Lady_Gaga_Bad_Romance.

Lady Gaga feat. Beyoncé: *Telephone* (2010), tape.tv, o.D., www.tape.tv/musikvideos/Lady-Gaga-feat-Beyonce/Telephone.

Lady Gaga: *Born This Way* (2011), auf MyVideo hochgeladen von Universal_Music_Group am 28.2.2011, www.myvideo.de/watch/8017654/Lady_Gaga_Born_This_Way.

MUSTER

MUSTER

Diedrich Diederichsen

Endlich ohne Männer und Frauen

Pop ist Drag[1]

„Politik der Lebensstile“

Die dritte Single des Culture Club brachte der Gruppe 1982 den Durchbruch. „Do You Really Want to Hurt Me?“ fügte Fernliegendes zusammen: eine fast zu weiche Soulstimme mit viel Schmelz, eine melancholische Ballade im amtlichen Roots-Reggae-Kostüm mit stilechten Drum-Breaks. In der Maxi-Version gesellte sich ein echter Toaster mit echten Dreadlocks und dem schönen Namen Pappa Weasel dazu und trug eine thematisch abschweifende Toasting-Passage bei. Und dann dieses Video! Heerscharen von Teenagern, hauptsächlich heterosexuellen weiblichen Teenagern, verliebten sich in diesen etwas zu großen Jungen, der in einer angedeuteten Inszenierung eines Courtroom-Dramas mit langen Dreadlocks und Davidsternen an den Gewändern zwischen Anklagebank und Geschworenentribüne tanzte. Was sollte das bedeuten, wer war diese Type, die auch noch ihre Geschlechtszugehörigkeit mit im Namen – Boy George – trug, um etwaigen Spekulationen über das weiche mädchenhafte Gesicht und seine geschlechtliche „Wahrheit“ von Anfang an entgegenzutreten? Oder um solche Fragen erst recht zu befeuern?

Die üblichen Geschlechterrollen und -positionen mehr oder weniger patriarchaler Gesellschaften sind in der Pop- und Rockmusik seit den Fünfzigerjahren immer wieder öffentlich infrage gestellt worden. Elvis Presley gilt als erster Rock’n’Roll-Star: Er war ganz selbstverständlich mit als weiblich geltenden Make-up- und Schminktechniken vertraut, Little Richard gab sich nicht einmal mehr besondere Mühe, seinen antinormalen und eben auch homosexuellen Lebensstil zu verbergen – auch wenn er demselben in religiösen Perioden immer mal wieder abschwor. Joe Meek, der erste Produzent im modernen Sinne des Wortes als Sounderfinder und Entwickler

einer Handschrift des Recording Studio, schwärmte in einem Song nach dem anderen von einsamen, schönen Boys. Doch musste er seine Homosexualität in den vermeintlich swingenden britischen 1960ern noch mit homophober Verfolgung und einer Lebenstragödie bezahlen: Paranoia, Mord an seiner Wirtin, Selbstmord. Die Beatles erzählten um 1968 von einer Loretta Martin, die glaubte, eine Frau zu sein, doch „in Wirklichkeit“ ein Mann war – auch sie hatten Erfahrungen mit den üblichen Verlogenheiten. John Lennon hatte die angeblichen Avancen des Managers Brian Epstein zurückgewiesen, wohl nicht immer ganz entschieden. Epsteins Einfluss auf die Idee der Fab Four war in den ersten Jahren massiv. Die Kinks schließlich hatten vielleicht den größten und auch unverklemmtesten Hit über die Liebe eines an seiner Heteroidentität zweifelnden jungen Mannes, der von einer Lola zum Manne gemacht wird, welche „walks like a woman and talks like a man“. Dave Davies, zweiter Songwriter und ewig rivalisierender Bruder des Kinks-Chefs Ray Davies, lebte zu der Zeit, als sein Bruder diesen Song schrieb, schon eine Weile mit einem Mann zusammen.

Und schließlich war es auch eine Coverversion von „Lola“, die sich eine erste Welle selbstbewusster feministischer Musikerinnen in der Punkepoche als Erkennungsmelodie aussuchte. Die Raincoats, ein in unterschiedlichen Besetzungen bis heute fortbestehendes Kollektiv um Gina Birch und Ana Da Silva, hatten so den Aufbruch eines britischen Post-Punk-Feminismus um Bands wie The Slits, Essential Logic, Delta 5 u.v.m. in den Kontext der queeren Stränge älterer Popmusik gestellt. Freilich hatten sie mit deutlich weniger Ressourcen noch sehr viel mehr Ideologie und Ressentiment zu bekämpfen – schließlich waren nahezu alle Subjektpositionen weiblicher Musikerinnen in den späten 1970ern noch von der Alternative-Girl-Group-Cheerleaderin, die ihrem Mann zur Seite steht, und nachdenklich-sensiblen Mäuschen an der Gitarre vergiftet. Dass die wenigen Frauen, die für Alternativen zu der schlechten Alternative gesorgt haben, sich in der ersten großen Selbstouting-Welle in den frühen 1970ern wenn auch seltener als lesbisch denn als bisexuell zu erkennen gaben – wie ihre männlichen Kollegen Bowie und Reed –, verwundert dennoch nicht, etwa bei Joan Baez. Dieses Interesse der neuen Pop- und Rockmusik an Geschlechter-

MUSTER

positionen hat einige Gründe, die auf der Hand liegen: Zum einen war es ein Bestandteil ihrer Offensive, den körperlichen Anteil an der Produktion von Identitäten, Ideen, Öffentlichkeiten immer stärker zu betonen, als dies in der Unterhaltungsindustrie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts üblich war, als noch mächtige Zensurbehörden über den sittlichen Standard der für Fernsehen und Teenagerkultur immer noch überschaubar produzierenden Branche wachten. Popmusik richtete sich seit ihrer Entstehung in den Fünfzigerjahren auf vielen Ebenen gegen das seinerzeit normative Verschweigen von Körperlichkeit im Mainstream-Entertainment, abgesehen vielleicht von monströsen Atomblondinen – aber selbst die gehörten, wie die große Jayne Mansfield in dem Rock-Revue-Film *The Girl Can't Help It* demonstrierte, eher zur Rock'n'Roll-Fraktion.

Zum anderen aber war die ritualisierte Verunsicherung sexueller Identität in gewissen Zonen gerade auch des Mainstream-Entertainments eine liebe alte Tradition. In Cabarets und schlüpfrigen Komödien galten der Mann in Frauenkleidern und die Travestieshow nicht nur als stabile Institution. Ihre Rituale trugen vielmehr zur Bestätigung des sexuellen Status quo bei: wenn etwa der liebevoll zum Vamp stilisierte Performer zum Finale mit einer neckischen Handbewegung sich die Perücke vom Kopf riss und die beruhigenden Geheimratsecken eines alternden Junggesellen präsentierte.

Anderssein war nicht anders vorstellbar als als Abweichung von einer unbefragten und vor allem unbenannten, nicht exponierten oder markierten Norm. Die Norm ist nie als solche sichtbar, immer nur die Abweichung als Abweichung von etwas, das man immer erst erkennt, wenn es negiert wird. Nur als negierte Norm wird die Norm sichtbar. So entsteht der schwule Exzentriker, seltener auch die lesbische Exzentrikerin als Bewohner_in einer Nische, die in allen normalistischen Kulturen geduldet wird und im Rahmen bestimmter Rituale zu ihrer Bestätigung beitrug. Auch in die Geschichte der Popmusik ragte diese Duldung und die in ihr lebenden typischen Nischenkulturen hinein: von Liberace bis Elton John.

Boy George war nicht der Erste, der ins Zentrum seines Images eine ungeklärte, heute würde man sagen: queere, Genderposition stellte, doch er war der Erste, der dies mit einer bestimmten Geschichte in Verbindung brachte. Im erwähnten Video zu „Do You Really Want To Hurt Me?" werden historische Kostüme und Interieurs aus verschiedenen Phasen schwuler Kultur Londons angedeutet, historische Daten erwähnt und die „Exzentrik", die stilistische Expressivität in George O'Dowds Outfit in eine historische Kontinuität eingetragen. Das war womöglich der erste politisierende Schritt gegen die alte Exzentrikerkonstruktion innerhalb der Popmusik, die noch der traditionellen Ordnung aus unsichtbarer Norm und amüsiert geduldeter, aber verachteter Abweichung folgte.

Davor konnte man zwei große Stränge im Verhältnis der Popmusik zu schwuler, lesbischer und queerer Kultur erkennen. Der eine bezog sich inhaltlich und oft auch politisch auf das Thema, der andere stilistisch, aber ohne dies explizit mit politischen Inhalten zu verbinden. Die Punkkultur und ihre Verwandten reagierten seit den mittleren 1970ern an allen möglichen Enden auf die sogenannten neuen sozialen Bewegungen und die Vervielfältigungen der kulturellen Auseinandersetzungen, die sich um '68 noch entlang großer zweiteiliger Konflikte darstellte. Auch wenn Punk keineswegs weniger homophob und machistisch war als traditionelle Rockmusik, so war nun nichts mehr unmarkiert, alle Positionen wurden benannt und traten offen zutage, darunter feministische und queere. Vor allem aber war in dem heute fast vergessenen Tom Robinson eine Figur aufgetreten, die sich neben allgemeinem, gesellschaftlichem Engagement insbesondere der Rechte von Schwulen und Lesben angenommen hatte. Das war jedoch in seinem Falle überhaupt nicht ästhetisch-künstlerisch abgesichert: Es gab hier keine spezifische Geschichte, gerade innerhalb des Idioms, in dem er sich bewegte, auf die er sich bezog; nur den Kampf um nackte, abstrakte Rechte.

Das andere Extrem war hingegen weiter verbreitet. Zu Beginn der 1970er Jahren gab es eine Fülle popkultureller Erscheinungen, die die vage Androgynie in manchen Hippie-Outfits und -Ideen auf die konkretere Bedeutung einer Verunsicherung von Geschlechternormalität zuspitzten. Das geschah meistens, indem man sich auf die inzwischen emanzipierte und geschichtsbewusst gewordene queere Underground-Kultur außerhalb der Popmusik in bildender Kunst, Experimentalkino und Theater bezog. Zappa's Mothers of Invention, Alice Cooper und auch Captain Beefhearts Magic Band traten schon Ende der 1960er alle in Frauenkleidern auf, ohne als schwul gelten

MUSTER

zu wollen. Sie hatten sich aber von aufkommenden schwulen Performern inspirieren lassen, auch wenn die Frauenkleider bei ihnen eher noch mit der als schockierend gedachten Hässlichkeit und der Selbsterniedrigung der südkalifornischen Freakkultur zu tun hatten als mit der Begeisterung für die Sexyness der Drag Queens.

Die New York Dolls gingen einen Schritt weiter: Sie setzten affirmativ auf die Schönheit und aggressive Sexualität von Cross-Dressern – obwohl die meisten von ihnen ganz normale Heten aus Brooklyn waren. Ihr Sänger und Chef David Johansen hatte bei dem großen Cross-Gender-Darsteller Charles Ludlam und dessen Truppe, der Ridiculous Theatrical Company, gelernt und unter anderem den nackten Löwen in dessen *Whores Of Babylon* (1968) gespielt. Johansen hatte sich vom Ridiculous Theatre, den Drag Queens in Warhols Factory und den Darsteller_innen in den Filmen von Jack Smith, Barbara Rubin und anderer queerer Filmemacher_innen der 1960er Jahre inspirieren lassen und nun eine Rockband aufgemotzt, der man damals – ungerechterweise – vorwarf, musikalisch ein Abklatsch der Rolling Stones zu sein.

Beim Stile queerer Performance in den New Yorker 1960ern hatten sich einige bedient, nicht zuletzt die Rolling Stones selbst, die im Kurzfilm zu „Stupid Girls“ in Drag auftreten und deren Leadsänger Mick Jagger auch sonst gern in kleinen kurzen Kleidchen auftrat. Viele gerade der eher machohaft traditionell heterosexuell orientierten Big Hair Bands der 1970er und 1980er wollten sich den Look der 1960er Cross-Dresser einverleiben. Andere hatten dafür dann auch inhaltliche Gründe: Nicht nur David Bowie, Lou Reed und Joan Baez bekannten sich zu Beginn der 1970er zu ihrer Bisexualität. Bisexualität galt als Zauberwort der Epoche: Die vielen Leser_innen des abtrünnigen Freud-Schülers Wilhelm Reich, der in der 68er-Bewegung schon einen enormen Ruf genoss und dessen Schriften als Raubdrucke kursierten, folgten dessen massiv verfochtener, obwohl im Prinzip schon von seinem Lehrer entdeckten Wahrheit von der prinzipiellen Bisexualität aller Menschen. Mit Reich konnte man die Kritik an der Geschlechternormierung mit Kapitalismuskritik zusammendenken: Zwangsheterosexualität gehörte zu den Unterwerfungstechniken der schließlich zum autoritären, faschistoiden Zwangscharakter führenden

Sexualfeindlichkeit des Kapitalismus. Sexuell befriedigte Menschen können der Kapitalismus und seine staatliche Organisation nicht gebrauchen, weil sie nicht mehr gehorchen würden. Sexuell glücklich kann nur der bisexuelle Mensch sein.

In Film- und Popkultur der 1970er Jahre wurden eine Fülle von androgynen Gestalten zu Helden – vom jungen schönen Tadzio in Viscontis *Tod in Venedig* (1971) bis zu Volker Spenglers tragischer Erwin / Elvira Weishaupt in Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978); bildende Künstler_innen von Jürgen Klauke bis Pierre Molinier, von Joan Jonas bis Yvonne Rainer verknüpften die Erforschung anderer Geschlechtermodelle mit einer zusehends feministischer grundierten Kritik der normativen Heterosexualität. Was früher über das Modell der Abweichung und Exzentrik ausgetragen wurde, hatte nun einen politischen Anspruch, der sich aber nicht auf traditionelle Politik beschränken ließ, es war eine Politik der Lebensstile. Damit dem eng verwandt, was auch andere benachbarte Subkulturen betrieben, wenn auch oft mit weniger klar benannten Themen.

Die Verbindung zwischen schwulen, lesbischen und queeren Bewegungen, die sich nach den Stonewall-Riots 1969 und den ersten schwul-lesbischen Massendemos in den USA auf der ganzen Welt politisierten, und der Popmusik hatte neben den oben erwähnten Traditionen der Unterhaltungskultur zwei konkrete Links: einen produktiven und einen problematischen. Der produktive lag in der performativen Neueinführung, die die Popmusik seit den späten Fünfzigern vorgenommen hat.

Pop-Performer bezogen ihre Attraktion nicht zuletzt aus der Tatsache, dass sie anders als klassische Entertainer und Performer im Show- und Filmgeschäft explizit von sich selbst sprachen. Während Frank Sinatra und Bing Crosby zwar damit spielten, für eine bestimmte Sorte Mensch zu stehen und nur bestimmte Texte zu ihnen passten, so sprachen Bob Dylan und Janis Joplin dagegen explizit von sich selbst – oder ließen diese Möglichkeit, in den von ihnen geschriebenen Texten zumindest als Deutungsmöglichkeit zu.

Popmusik-Performer brachen mit dem Prinzip Rolle, nicht allerdings, wie das oft missverstanden wird, um nun in barer Authentizität und Selbstiden-

MUSTER

tität vor ihrem Publikum zu stehen, sondern um eine andere Form einzufügen: ein permanentes Bezugnehmen auf die eigene Person, dessen Wahrheit aber nie ganz greifbar wird.

Ein anderes Verhältnis zur Idee der Rolle war jedoch auch ein zentrales Anliegen nicht nur queerer Politik, sondern vor allem auch queerer Kunst, speziell queerer Genres von Performance. Eine Geschlechterrolle überhaupt Rolle zu nennen und nicht Natur ist ein Fortschritt, er stellt dieselbe als wandelbar dar, als historisches gemachtes Menschenwerk. Dennoch ist die geschlechtliche Orientierung (oder das Insistieren auf eine unfixierte Sexualität) nicht dieselbe Art von Rolle, wie jene, die man auf einer Theaterbühne übernimmt: dem Schauspieler weitgehend äußerlich. Sie ist eine Rolle, also wandelbar, aber man kann sie sich gerade nicht frei aussuchen, wenn man sich selbst treu sein will. Dieser Begriff von Rolle, der am Beginn jeder queeren Kunst und Politik steht, ist fast genau das neue Verhältnis zum auf die Bühne gebrachten Selbst in der Popmusik.

Seit es mit ihren Selbstrollen offensiv spielende Pop-Performer gibt wie David Bowie, Lou Reed, Neil Young oder Madonna, weiß man von diesem zentralen Objekt der Popmusikkunst: dem öffentlichen Kunstselbst, das dennoch nie beliebig sein darf. In der queeren Bewegung waren es jene Cross-Dresser und Drag-Performer, die beschlossen, dass die Show nicht vorbei war, wenn sie vorbei war, sondern niemals aufhören würde. Besonders zu nennen wären das glorreiche Trio von Drag Queens aus dem Warhol-Umfeld: Jackie Curtis, Holly Woodlawn und Candy Darling, die nicht nur Lou Reed („Candy Says“, „Take a Walk on the Wild Side“) inspiriert haben und in diversen Warhol-Filmen und Stücken des Ridiculous Theatre aufgetreten sind, sondern die auch als Erste dafür bekannt waren, das neue Verhältnis von Selbst und Rolle im New Yorker Alltag auszuprobieren.

Der problematische Zug liegt darin, dass die Popmusikkultur noch gegen alte Formen von Unterwerfungen entstanden ist. In Mittelpunkt des alten Rock’n’Roll steht meistens noch ein heterosexueller Arbeiterjugendlicher, der in seiner traditionalistischen Selbstverwirklichung gebremst und gehindert wird. In seinen Befreiungsbemühungen wird auch vieles frei, was über den ursprünglichen Unterdrückungs- und Disziplinierungsrahmen aus Elternhaus, Kirche, Fabrik, Armee etc. hinausweist, aber meist ist

die Befreiungsidentität eine, die nur gegen Einsperrung, Sedierung, Reglementierung aufbegehrt, nicht gegen das, wozu sie eingesperrt, sediert und reglementiert werden sollte. Mit anderen Worten: Der befreite Rocker ist klassischerweise ein heterosexistischer Naturbursche, der glaubt, seine Freiheit stünde mit „Natur“ in Verbindung – „Widernatürliches“ lehnt er ab.

Auch Macho-Rocker – von Jimmy Page bis Mick Jagger – sind in den späten 1960ern, frühen 1970ern von queerer Kultur affiziert worden, aber sie haben eher versucht, sich deren Kennzeichen und Merkmale einzuverleiben, ihr neues Stadionrock-Ego noch weiter zu vergrößern, als es ohnehin schon war und sich mit den Insignien von Queerness nur zu schmücken, wie sich der Cowboy mit den Federn unterlegener Stämme schmückte. Queere Kultur gedieh in den 1970ern und frühen 1980ern dann immer eher in Tanzszenen, bei Discostilen wie Hi-Energy, frühem New-Jersey-House und vor allem unter der Ägide New Yorker DJs und Produzenten wie Larry Levan oder Bobby O. Auch diese Szene ist von der AIDS-Krise schwer getroffen worden.

Schwieriger schien es zunächst für eine lesbische Szene, an vorgefundene Formen populärer Musik so anzuknüpfen, wie es mit Disco einen Einstieg für männliche queere Künstler schon seit Sylvester gab. Verbreitet war daher am ehesten die Bezugnahme auf Genres, die vor allem aus dem amerikanischen Hardcore-Punk hervorgegangen waren, und das spielte auch bei der Bewegung der oft auf den Slogan Riot Grrrls reduzierten, sehr unterschiedlichen Bands zwischen L7 und Team Dresch eine große Rolle, aus der mit besagter Band um Donna Dresch oder Tribe 8 die zentralen Queercore-Bands hervorgingen.

Noch nachhaltiger und in gewisser Weise genial war die erfolgreiche Idee von KD Lang, eine öffentliche lesbische Pop-Persona in Verbindung mit der traditionell männlich-melancholischen Subjektposition eines Singer / Songwriter im Country- & Western-Stil zu amalgamieren. Dabei wurden in der Tat große Mengen ambivalenten semantischen Materials erfolgreich umcodiert, ohne dass offene, besetzbare emotionale Gehalte und Anknüpfungspunkte wieder geschlossen oder als extern und parodistisch behandelt wurden.

MUSTER

Im Laufe der 1980er- und 1990er Jahre traten immer mehr offen schwule und lesbische Performer von Michael Stipe bis zu den Pet Shop Boys auf die Bühne der Popmusik, die weder eine spezielle Nische queerer Popmusik bedienen wollten, noch weiter das Verschweigen des enormen Einflusses queerer Kultur und Popmusik auf deren Mainstream unterstützten. Es kam zu einer Verstetigung und größeren Alltäglichkeit von Themen der sexuellen Identität und seit den mittleren 1990ern dann auch von Gender allgemein; zugleich wuchsen die Underground-Kulturen und deren Ansehen, die immer schon dezidiert queer waren (große Teile der House Music, weite Teile von Industrial, später Techno etc.). Das Happy End war unter anderem deswegen nicht nur happy, weil das Management des Selbsts und des Körpers in der neoliberalen Gegenwartskultur heute eine ganz andere Funktion hat als in den Zeiten glorioser Befreiungsgeschichten wie damals, als Disco-Star Sylvester den 12“-Mix als queeres Genre entwickelte oder Glam-Rocker wie Jobriath Bowies Ziggy Stardust als campe Kunstfigur noch übertrafen.

Heute gibt es das, was Kulturwissenschaftler_innen die Norm der Abweichung nennen. Anders und dadurch man selbst zu sein ist eine Norm, die im kulturellen Konkurrenzkampf nicht nur die Berufe betrifft, die tatsächlich im engeren Sinne auf kulturellen Kompetenzen aufbauen. Gastronomie, Serviceindustrie, outgesourcete Ich-AG – sie alle betreiben ihre Geschäfte auf der Basis attraktiver, individueller und auch queerer Lebensentwürfe, die die jeweiligen Produkte aufwerten, dekorieren, mit Inhalt bestücken sollen. Dem steht von Coco Rosie bis zu den Scissor Sisters heutzutage eine ihrerseits immer erfolgreichere dezidiert queere Popmusik gegenüber, die gegen solche Warenförmigkeit der Pose entweder Radikalisierung betreibt oder melancholisch wird – oder beides wie Antony. Auch ihm bleibt, wie zu Beginn unserer kleinen Reise Boy George, vor allem ein Mittel, um solcher Beliebigkeit unabweisbares Material entgegenzusetzen: Historisierung. Die Geschichte queerer Kultur und Politik und deren Verbindungen in den letzten 150 Jahren lässt sich am besten weiterführen, wenn man sich aus einer genau bestimmten Gegenwartsposition in sie einschreibt. Antony benutzt für seine Cover vorzugsweise Arbeiten des 1987 verstorbenen großen Fotografen des queeren Manhattan Peter Hujar. Es

ist eine ähnliche Geste wie die des Filmemachers Todd Haynes, der seine historische Rekonstruktion der queeren britischen Glam-Rock-Saga *Velvet Goldmine* (1998) mit Oscar Wilde beginnen ließ.

Anmerkungen

[1] Überarbeitete und erweiterte Fassung des Artikels „Wie Queer Music die Welt rockt“, in: Musikexpress, November 2010, S. 30–31.

MUSTER

MUSTER

Katja Ruge

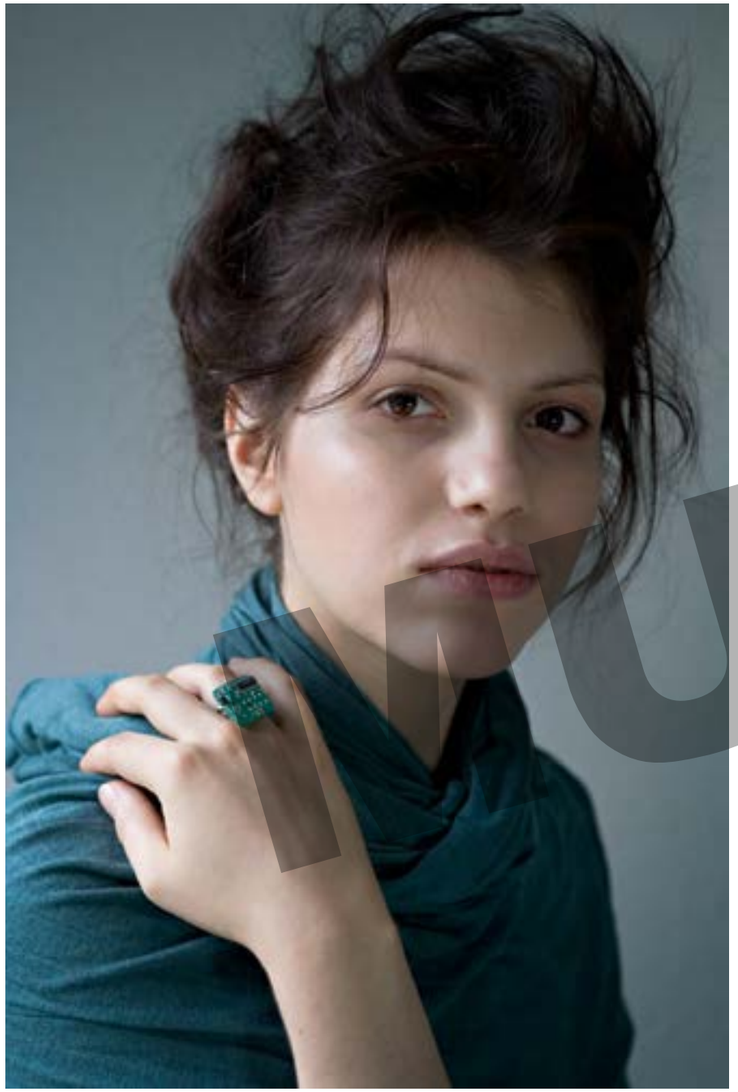
Verbündete

„Intimität“

Wenn eine Frau hinter der Kamera steht, die eine Frau fotografiert, findet ein anderer Dialog mit ihr statt als mit einem Mann. Diese Intimität in den Bildern stelle ich immer wieder bewusst her. Wir begegnen uns als Freundinnen, auch wenn wir uns gerade erst kennengelernt haben. Dann sind wir Verbündete in diesem Moment im Einklang mit ihrer Musik, meiner Fotografie und dem Raum, in dem wir uns befinden.

MUSTER

Nina Kraviz – ein Treffen mit der russischen Produzentin und DJ im Hotelzimmer zwischen Ankommen und Auflegen, 2011, Hotel Mövenpick im ehemaligen Wasserturm, Hamburg / freie Produktion für Ladyflash

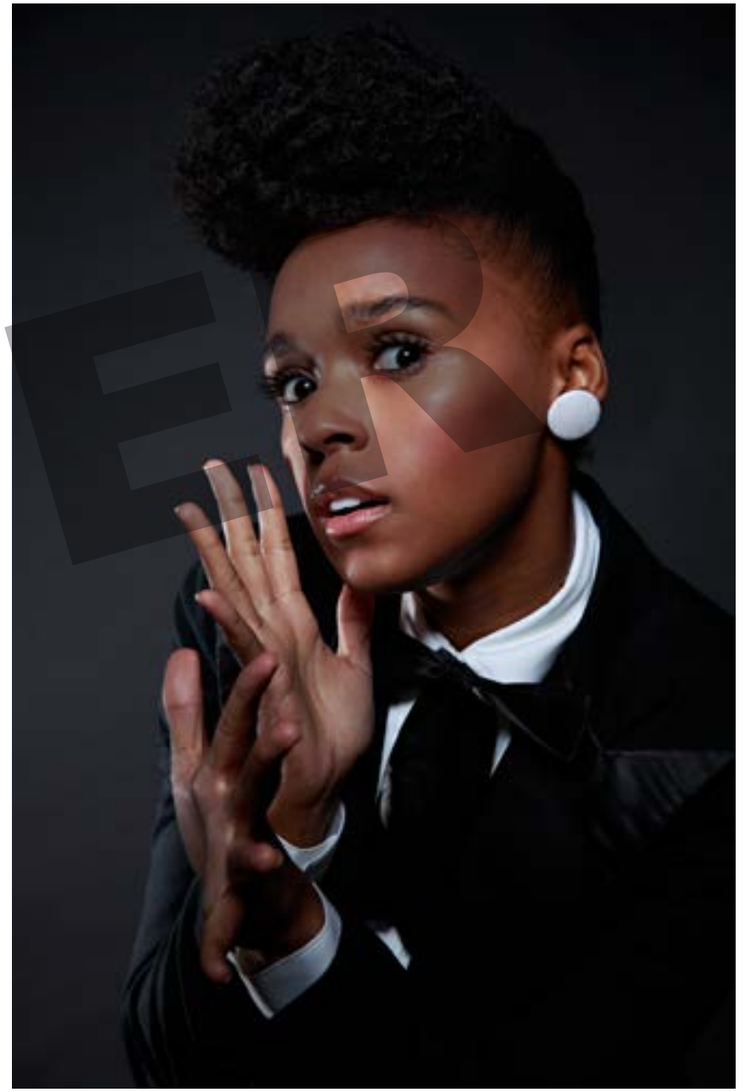


Soap & Skin – eine besondere Begegnung mit Anja Plaschg in meinen eigenen vier Wänden, wie immer bewies sich mein schwarzer Kater aber als der eigentliche Mittelpunkt der Session, 2008, Barmbek Nord, Hamburg / für Missy Magazine *und Debütalbumcover*

Beth Ditto / Gossip – die 10 Minuten vor ihrem Auftritt auf dem Zenit ihrer bisherigen Laufbahn. Die Blumen hat sie selber mitgebracht, 2009, Backstage, Melt Festival, Gräfenhainichen / freie Produktion für Ladyflash

MUSTER

Icona Pop – zwei Elektroderwische aus Schweden in meiner Fotoausstellung Kann denn Liebe Synthie sein?, *2012, Reeperbahnfestival, Hamburg / freie Produktion für* Ladyflash



Janelle Monae – Klarheit in ihrem Look und absolute Professionalität machten die Session zu einem echten Erlebnis, 2010, Lounge, Warner Music Germany, Hamburg / für Missy Magazine

MUSTER

MUSTER

Stefanie Kiwi Menrath

From Fake to Collaborative Imagination

Alternative Historiographies with Ursula Bogner

„Sonne = Black Box“

ShePOP – Frauen. Macht. Musik! presents the history of women and girls in popular music. The exhibition celebrates well-known artists but also sheds light on overlooked musicians. It presents fan practices as well as the many cultural producers behind the scenes, such as labels and organizers rarely illuminated by the light of historiography. A counter-history, which, according to the exclamation mark in the subtitle of the exhibition, also invokes empowerment and emancipation. How can historiography empower us? I would like to supplement fact-based counter-histories by a phenomenon that dislocates historicist notions of “History” and instead operates with fictions and imaginations to recreate the past (and present) with alternative oral and phonographical stories. I am speaking of a “forgotten pioneer of electronic music”: Ursula Bogner – a persona through which a quasi-history of female German electronic pop music has been fabricated and playfully imagined by producers, journalists and recipients (McGovern 2012, p. 20).

Ursula Bogner Recordings

In the first week of November 2011, an entry on Ursula Bogner appeared on the German-language website of *Wikipedia*. It stated that “since 2008 two record albums have been released under the name of Ursula Bogner on Jan Jelinek’s record label faitiche.” The first of these releases is *Recordings 1969–1988* from 2008, the booklet of which presents the following biography as a matter of fact:

Img. 1: Liner notes, Ursula Bogner, Recordings 1969–1988*, faitiche 01, 2008*

Electronica artist Ursula Bogner was born in 1946 and raised in Dortmund. After finishing her studies in pharmacy in Berlin she worked for the pharmaceutical giant Schering. Besides her career, she developed a “keen interest in electronic music” and “throughout her early twenties, she followed the activities of Cologne-based ‘Studio für elektronische Musik’, attended seminars by studio founder Herbert Eimert, exhibited great enthusiasm for Musique Concrète and, later on, shared her children‘s enthusiasm for British New Wave Pop” (Jelinek 2008, p. 2). Her obsession with electronic music “drove her to build her own studio for extensive recording and experimentation [...] in the parental home” (Jelinek 2008, p. 2). “Nevertheless, Ursula Bogner never involved herself in any scene, never made her music public” (Jelinek 2008, p. 2). How, then, do we know about Ursula Bogner at all? “By chance” Jan Jelinek met Ursula Bogner’s

MUSTER

son, Sebastian, on a flight; "[t]he usual small talk soon led to the topic" of his late mother Ursula, who – it turned out – also dabbled in electronic music (Jelinek 2011, p. 2).

Sebastian Bogner was "generous enough" to grant Jelinek access to her reels and supplied him "with invaluable insights into his mother's life" (Jelinek 2008, p. 3). Since then Jelinek has investigated Bogner's archive by periodically releasing her recordings and performing her compositions with fellow musicians, as well as organizing retrospectives of Bogner's interartistic œuvre in art galleries.

Ursula Bogner is the missing woman in the history of German electronic music. She fits neatly into an international line of innovative female electronic music composers such as Delia Derbyshire, Daphne Oram, Else Marie Pade – women whose pioneering works from the 1950s onwards have only attained wider appreciation within the last ten years. Over the last decade, record labels "have done a roaring trade [...] in exotic electronica compilations, many of them by 'overlooked' women composers" (Momus 2008, p. 12). Derbyshire, Oram and Pade worked in institutions such as the UK's BBC Radiophonic Workshop and Danmarks Radio. Until now, no German female musician has been amongst these rediscoveries.

The media reception of the 2008 Bogner release was dominated by suspicions of her being a fake. But her status soon changed from that of a fake artist to that of an imaginary artist. Why the operations that have taken place around Ursula Bogner may be considered a collaborative imagination, rather than a fake, will be the subject of my analysis here. I discovered Ursula Bogner in 2008, and decided to make her one of my case studies, and hence I began collecting press material and conducting fieldwork on live performances of her works. In my understanding, both a fake and collaborative imagination challenge the borders between fact and fiction and constitute in themselves inherently ambivalent formats that are critical of documentary positivisms. Yet although they start out similarly from the point of view of production, the fake and collaborative imagination differ significantly in the form of knowledge practice they ultimately effect in their audience.

Ursula Bogner as a Fake

What is a fake? One can derive one meaning of fake from art and media critique where the term is defined as distinct from forgery (cf. Römer 2001; autonome a.f.r.i.k.a.gruppe 1997, p. 65–97). In contrast to a forgery, it is the unveiling itself that is constitutive in a fake (cf. Doll 2005, p. 153). Thus a fake accommodates a positive connotation. The formula for utilizing fakes by artists and activists is the following: an established pattern of media-based representation of an institutional proclamation is imitated in tone, style and subject but is eventually revealed to be a fake, thereby exposing the representational conventions and implicit epistemologies of specific discourses and their producers. The fake employs a temporary falsifying for the sake of an eventual disclosure and its finely tuned dramaturgy is employed to ultimately disturb the implicit regularities of discursive processes.

This time-sensitive efficacy of fakes is what Martin Doll (2012) brings into parallel with the historical effectivity of falsities as developed by Michel Foucault in his scientific-historical and discursive-archeological analyses. With Foucault, one can argue that every discipline is "made up of errors as well as truths […] – errors which are not residues or foreign bodies but which have positive functions, a historical efficacity, and a role that is often indissociable from that of the truths" (Foucault (1970) 1981, p. 60). A meta-(historical) perspective can bring out the universalist nature of most truth claims,[1] and, more specifically, link them to time- and space-bound discourses, and their respective differentiation between true and false to specific power formations. Therefore scientific errors can – in a long-term historical perspective – encourage transformative processes in the epistemology of a discipline. Doll (2012) finds that deliberately provoked falsities (as in the case of fakes) are able to achieve – ex post – precisely these transformations. Yet, in contrast to the long-term agency of scientific falsities unearthed by Foucault, one has to consider that contemporary media fakes have a relatively short and explosive form of progression, and rather than a historical contingency, they reveal a (synchronous) socio-cultural contextuality of knowledge (cf. Berger / Luckmann 1966). While in fakes the truth claims of journalistic discourses are exposed as contingent,

MUSTER

the attendant media scandal usually resolves into a hierarchisation of socio-cultural knowledge formations. This is because, like other forms of ideology critique, fakes rely on a platform for their revelations, and therefore routinely split the audience into at least two parts. In the worst case, one part of the audience ridicules the naivité of another part of the audience (those they deem less media-competent, i.e. those who don't 'get' the fake), and an expert audience of journalists determines its final valuation. Unlike Foucault's contemplative archeologist of knowledge, the journalist becomes personally involved in fakes. Due to her / his powerful position relative to other (unprofessional) audiences, s / he can transform this involvement into complicity and essentially continue with the profession's discourse practices unperturbed.

Accordingly, when analysing the effects of the Bogner media "fake" I found little substantial transformation within the discourse of music journalism. Journalists stuck to a script of personalist reception[2] – elaborating on the possible Bogner author figure rather than her musical sound – and upheld their conventional role as 'neutral mediators', devoted to the truth of facts, pointing out fictions[3] and leaving a final evaluation of the case to the audience. Additionally, rather than using the Bogner releases for a long overdue elaboration on the work of female electronic musicians from the 1950s onwards,[4] the press concentrated on Jelinek's œuvre. In summary, in the discourse of music journalism a restoration rather than a transformation was effected; neither the epistemological foundations nor the disproportionately male-dominated content of pop music journalist discourse were unsettled.

Ursula Bogner as Collaborative Imagination

The transformation that did nevertheless occur took place among the (non-professional) audience. Fakes bring about a variety of audience reactions that may also be examined. Besides denominating an artistic tactic and production strategy of sequential revelation, a fake is always also an "experimental practice", its eventfulness entails that a fake can have unpredictable effects (Doll 2012, p. 72). In the case of Ursula Bogner, this

experimental dimension was intensified deliberately. Not having the means to extensively survey individual audience members' experiences, I am left to deduce audience reactions from blogger responses to Bogner, from reactions I gathered attending live performances of electronic musicians enacting Bogner's œuvre, as well as from my own experiences consuming the Bogner material. When looking at the liner notes and album press release, one finds that rather than painting a consistent image based on a social stereotype, her biography is pre-scripted in a dual image of an average middle-class housewife with very eccentric hobbies. The liner notes indicate that Bogner's curiosity was not bound to music, but also involved astronomical and para-scientific theories: "Besides composition she also tried her hand at drawing, printing and developed a strong fascination for Wilhelm Reich's orgonomy, the sexual researcher and psychoanalyst's bizarre late work on his discovery of orgonenergy' (Jelinek 2008, p. 2). The CD booklet and the press release also included equally eccentric imagery, which did little to authenticate Bogner's biography.

Img. 2: Ursula Bogner, photograph accompanying the liner notes and press release to Recordings 1969–1988, *faitiche 01, 2008*

Less than three weeks after the release of the first Ursula Bogner album,[5] Momus, a blogger and electronic musician, posted an entry on his blog referring to the press photo above. For him, this photo did not just expose the fake, but he argues that it portrays Jan Jelinek himself in drag. With his blog entry ("Inside every synthetic man there's an electronic woman" (2008) 2011, n. pag.) the blogger Momus then began his own pop-musical history of Ursula Bogner and sent the matter into further "phantastic orbits" (Jelinek 2012, n. pag.). Having deliberately chosen the questionable photograph, Jelinek also states that he included "dissonances in the [original Bogner] story, so that the suspicion of fake [could] hang in the air from the very beginning"; this "openness of the story" (Jelinek 2012, n. pag.) was meant to unfold imaginations – such

MUSTER

as the blogger fiction developed in Momus – and achieve a role reversal within the audience: from recipient to participant.

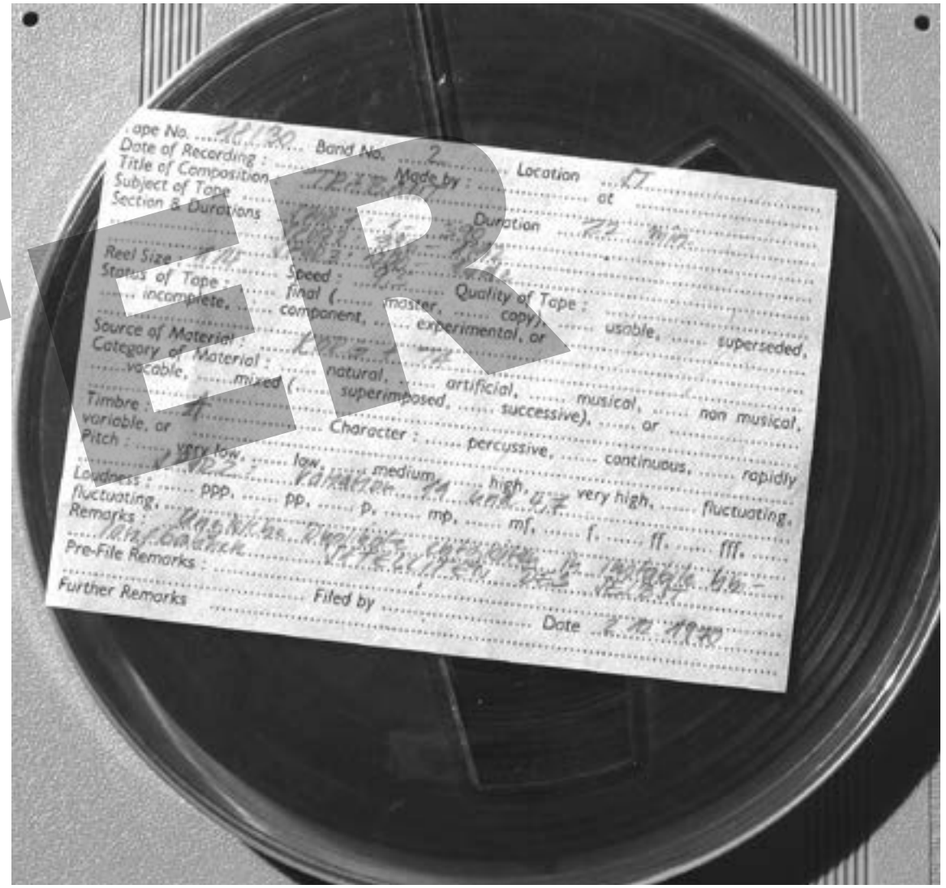
The liner notes to the second Bogner release *Sonne = Black Box* (2011) provide a conceptual model for such collaborative imaginations. These liner notes are printed on the back cover of the vinyl edition and included an extended version in a 126-page book accompanying the album:

Img. 3: Ursula Bogner, Sonne = Black Box, *faitiche 05, CD & Book / Maas Media Vol. 43, 2011*

The extended liner notes are characteristic of pop music records that compile ethnic, gendered and historical music – a type of compilation that has enjoyed increasing popularity in the first decade of this century. Such compilation projects on music of the past and music of the 'others' commonly begin with a preparatory phase devoted to inquiry and research which are documented to varying degrees of meticulousness in the liner notes accompanying the release.[6] This procedure marks new standards for compilation work that might be compared to a "traditional modality of anthropological fieldwork", where "naturalist modes of narration and representation" are employed (Marcus 2010, p. 86). Such compilations investigate into the 'native point of view' and 'local knowledge' of an 'other' or 'former' culture, and they culminate in a – textual as well as sonic – representation of local or historically specific musical knowledge.

In the Bogner project one also finds many allusions to a process of research, with the compilers spending preparatory time in the archive and with Bogner's contemporaries.[7] For example, for *Sonne = Black Box* compiler Andrew Pekler excavated the "recording notes that accompanied some of the tape reels" which Bogner used "not only for technical notes but also to jot down fragmentary ideas, associations and perhaps the sources of inspiration for the music on the tapes", as well as index cards from a filing

system "which [Bogner] used to record thoughts, concepts, text fragments and word games" (Pekler 2011, p. 114, 116).



Img. 4: Andrew Pekler, Trabant recording notes & tape reel 1970, from: Liner notes to Sonne = Black Box *(Pekler 2011, p. 12)*

MUSTER

Img. 5: Ursula Bogner, Filing System of Index Cards, exhibited at Laura Mars Gallery Berlin, 2008

This process of research evoked in the Bogner liner notes clearly does not conform to positivist models. Jelinek states in the introduction to the book: "Whoever is looking for information about the 'true' identity of Ursula Bogner in these opening remarks will be disappointed" (Jelinek 2011, p. 6). And he declares that "no texts have been selected to verify her identity in this volume", as this would be a reduced selective approach, namely the "establishment of truth" (Jelinek 2011, p. 6).

Nevertheless, the approach taken here also seems to go decidedly beyond an ideology critique of positivist discourse. While an ideology-critical mockery, such as a fake, would set up an act of revealing that draws a clear line between a (solitary) agent of a critical disclosure – the subject of knowledge – and an audience that merely receives the disclosed knowledge and acts as an object within knowledge processes, collaborative imagination establishes other forms of relationship between individual and collective by enabling a new form of knowledge practice itself.[8] A mockery may introduce a reflexivity, yet adheres to a practice, however self-critical, of representation. By contrast, the Bogner project seems to be aiming for a transgression of representation. How does it aspire to such a transgression and does it thereby achieve a participatory or emancipatory knowledge practice?

The process of research is presented in the *Sonne = Black Box* book as a decidedly polyphonical endeavour by various 'experts' in the field including texts by the blogger Momus, by the musician compiling Bogner's musical work, by a curator who exhibited her drawings and photographic work, as well as by cultural theorists. As editor of the book, Jelinek also stresses that since Bogner's biography has become "a data stream of countless alternative narratives [...] [i]n the end one can only hope that in the future speculations will continue to encircle Ursula Bogner's identity" (Jelinek 2011, p. 8). A collaborative effort is established by transgressing the borders of fictionality and factuality, yet without resorting to a further demarcation between subjects of knowledge and its objects. The Bogner book oscillates between the factual and the fictional by 'mockumenting' (inventing the musician Bogner in the manner of documentation, curatorial contextualisation and theoretisation), but also by mystifying (functioning itself as part of a work that invents and fictionalizes its own author) Bogner. Thus, the book documents the sum of 'knowledge' about the 'object' Bogner, which is yet only produced in the process of reading and receiving.

In journalism, such a bi-focality between fiction and fact is seldomly tolerated – and the brief summary of the press reaction presented above underlines the fact that journalists did not transgress but merely reform the practice of their profession. Yet polyvocality and bi-focality between fiction and fact are characteristics of the collaborative imaginaries, that are now establishing themselves in contemporary ethnographies. As pointed out by George Marcus (2007, 2010) these ethnographic practices go beyond a critical reflexivity and questions of representation and instead develop new strategies for collaborative research and knowledge practice. Here ethnographer and (local) co-ethnographer (the former object of research) collaborate in an imagination of a third entity, starting not from uncorrupted local concepts but from the already perspectivized and situated knowledge of both the ethnographer and her / his local co-ethnographer. The operation of collaborative imagination proposes a production of knowledge about 'another' reality, historical or contemporary, which includes the disparate and singular perspectives of

MUSTER

those partaking in this reality. In literature and theory, for example, the multiple-use names “Luther Blissett” and “Hakim Bey” provide similar scenarios for collaborative knowledge practice with a diverse range of authors, from professional writers to amateurs, providing non-hierarchized knowledge under these names. The example of the Momus blog hints at a medium, in which similar developments are possible within the realm of popular music wherein a plurality of imaginations about Ursula Bogner can arise.

Ursula Bogner in Live Performance

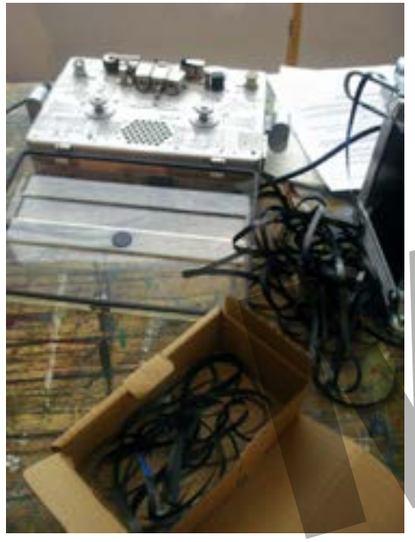
Yet unlike “Luther Blisset” or “Hakim Bey”, “Ursula Bogner” is not merely a name attached to a written text, but a persona performed in live performances. Like the media space, the live performance space is already gendered. Parallel to its operations in the media space, the Ursula Bogner project uses ironic quotations of the male-defined standards of the live performance. Yet is “parodying the dominant norms enough to displace them?”, as Judith Butler (1993, p. 125) asked in her seminal discussion of the drag performance as a parody of gender. Although not using drag in the narrow sense of embodying other gender(s) on stage, the Bogner project is engaged in ambivalent forms of female impersonation. In stark contrast to her evaluation of the Bogner media performance and recordings, reviewer Frances Morgan is especially uncomfortable with the ironic objectification of Bogner taking place in the three-dimensional scenario, and summarizes: “Is the endpoint of this playful exercise in gender-bending postmodernism just a theatre full of people staring at a photo of a woman, listening to music made by men?” (Morgan 2012, n. pag.). Indeed, in Ursula Bogner performances the audience listens to (in most cases male) contemporary electronic musicians performing her œuvre accompanied by a visual presentation of Bogner’s archival material. Reminding us of the questionable effectivity of masquerade performances,[9] Morgan’s review nevertheless condenses a variety of Bogner live perfomance scenarios. After setting up the criterion that drag is “subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and

disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality”, Butler added a notable qualification regarding the specific theatrical or medial situation, in which masquerade performance is presented: if a presentation invites one to “enter into a logic of fetishization” and “installs the ambivalence of that ‘performance’ as related to our own”, it can allow the audience to either “absen[t] itself” and “commodification [...] will be [...] completed” or, in contrast, a “distance will be opened up between that hegemonic call to normativizing gender and its critical appropriation” (Butler 1993, p. 137). In fact, there have been two different series of performances following the Ursula Bogner releases, and their specific theatrical set-up has to be considered. In the first series of performances the Ursula Bogner project was performed in small galleries / clubs. Six (usually including one female) electronic musicians performed an archival Bogner score for six signal generators. The performances did not take place on stage but rather on the floor level, surrounded by the audience and without the use of stage lighting.

On these occasions the suspicion that Bogner was a fake was palpable due to the participation of an audience drawn to the event by music- and art-specific media. A role reversal between audience and producers was incited, and indeed, I vividly remember participants spinning the Bogner story further.[10] This collaborative Bogner live production was also realized within a larger electronic music context, at the CTM Festival 2010 in Berlin. Here the performers appeared before an audience whose members (in most cases) had no knowledge of the

Img. 6, 7: Performance Ursula Bogner. Schleusen at the opening of the exhibition Ursula Bogner. Pluto has a moon*, at Laura Mars gallery Berlin, 11 December 2009*

MUSTER



Img. 8, 9: Bogner performance at Künstlerhaus Frise Hamburg, 26 October 2011, slide & reconstructed tape loops

Bogner back story. In the context of music festivals one finds diverse spectatorial communities, who are informed about the events to widely varying degrees and therefore may not be informed about the fake suspicions that are attached to Bogner's name. In the live productions following the second Bogner release from 2011 – the performance that Morgan saw in June 2012 – audiences were provided with more background information: besides images of Bogner herself, photos of index card material, drawings, contextual information on orgonomy and more were presented in a slide-show behind the two electronic musicians Jan Jelinek and Andrew Pekler. Live footage of improvisation with what was advertised as "Bogner's original tape loops" was also projected in close-up on a second screen next to the musicians.

In such a laboratory-like setting, the discrepancies and the mediateness of Bogner's biography become apparent to an attentive concert audience (and even more readily to media-savvy, already suspicious visitors of galleries and club spaces). Yet for the bigger audiences watching a performance on large festival stages, the discrepancies are more likely to be lost. Furthermore, the

Bogner history is told visually with a slide-show that unavoidably applies a narrative cohesion upon otherwise disparate images. An audience sitting in the darkened space of the theatre may be tempted to give themselves over to an objectification of Ursula Bogner images on stage without reflecting or questioning their own role in the process. If not carefully addressing its diverse spectatorial communities, the ironic quotation in the Bogner live performance runs the risk of simply re-inscribing or reinforcing the "very representations they supposedly deconstruct" (Auslander 1992, p. 23). Just as the performative, which by repeating (gender) norms not only enables a slippage between them, but is also complicit in their enforcement (cf. Carlson 1996, p. 171f.), the imaginary has both a productive and a reproductive side (cf. Kamper 1986, p. 71). Imagination is not only an anthropological capacity of creatively making appear a new image of something that neither is or was (Castoriadis (1975) 1990, p. 218), it is also a negotiation with the vast archive of images and socially shared imaginations. Balancing these two sides cannot be done by narratively papering over the cracks but by exposing the genealogy of structures while transgressing them specifically with audience communities. The Ursula Bogner project has much potential to illuminate gender as socio-culturally and medially constructed. Yet only when specifically reaching audiences does the project enable a reflection on one's own involvement in the construction process. While by all means providing a platform for participatory knowledge production by the audience, the emancipatory quality of such collaborative imaginations depends on a finely tuned address of the respective audiences.

In this article I have left out a discussion of whether appropriating a female music history is appropriate for male musicians, because in the Bogner case the artists presenting the œuvre identify respectfully with this tradition, and their perspective as male artists is made discernible. Moreover, I propose that the transformative power of masquerade performance depends less on the specific positioning of the performer, but on how the audience is – in its heterogeneity – implied in the process. I have argued that the media fake uses the social contextuality of knowledge to show the imitative structure of discursive norms. And in an analysis of Bogner's media effects I concluded that one part of the audience (the professional, journalist

MUSTER

audience) was able to absent itself. This points to a structural problem of media fakes, which employ the disparity of discourses for a hierarchical splitting of the audience and tend to conspire with the more powerful parts. While the transformative power of the media performance (fake) in the Bogner project was very limited, the live scenarios provided situations carefully addressing heterogeneous audiences and occasionally allowing for collaborative, participatory imaginations.

Ursula Bogner in a Museum Context

What kind of participatory or emancipatory potential could one foresee for a project such as Ursula Bogner in a museum context such as the rock'n'popmuseum in Gronau? While as an artistic-musical project Ursula Bogner does not require an emancipatory aspiration[11] and is innovative already in its participatory effect, curators at the rock'n'pop museum may be inclined to think about whether their addressing of marginalized groups, such as female musicians, should follow a participatory or an emancipatory standard – whether they want to simply include alternative perspectives or indeed challenge the institutional norm. Museums are institutional spaces that define values and codify history. A museum would therefore firstly have to reflect its very own institutional excisions – why would Ursula Bogner not be presented in the permanent exhibition? How does an exhibition such as *ShePOP* itself canonize history and hand down historicist values? How do they excise marginalized knowledge, and how could different fields of knowledge about popular music, for instance, blogger or fan knowledge, be made productive for this exhibition without downgrading them to untrustworthy vernaculars or, to the contrary, upholding them as particularly trustworthy? Which social groups are not yet addressed by a museum and how could they not only be included, but their knowledge made present within the exhibition space itself? Rather than just documenting the institutional exclusion of women's music practices from within popular music scenes, the case of Ursula Bogner could be made productive to expose the exclusions of cultural institutions like the museum itself. Imagining an Ursula Bogner exhibit within the *ShePOP* exhibition, one should take

into account the attentiveness of museum audiences – similar to those of the galleries in which Bogner's works and Bogner's performances have been presented, and for whom the discrepancies in her biography should become apparent. Immersive forms of presentation, as they are popular in contemporary museum presentations, would be contra-productive here. Instead, the Bogner persona would have to be evoked with opaque, non-transparent media such as display cases or physical sound carriers, as in the previous Ursula Bogner gallery exhibitions (Berlin, Strasbourg, Hamburg, 2009–2011).

Img. 10: Ursula Bogner. Pluto hat einen Mond – Pluto has a moon*, Laura Mars Gallery Berlin, 11 December 2009 to 16 January 2010*

MUSTER

Reinforcing an investigative reception mode on the part of the audience, such opaque media should be able to produce a reflexive approach among the (various) kinds of visitors that enter a museum space and initiate a role reversal and collaborative imaginations in the audience.

As an amendment to the *ShePOP* exhibition this article should in the end be able to do the work itself. Towards further imaginations I cede the last words to cultural theorist Tim Tetzner (2011), cited from his essay "The Virtue of Forgetting Ursula Bogner in the Digital Age" in the book accompanying *Sonne = Black Box*:

Historiographic points of reference seem to be dispelled, as nothing published indicates an actual existence. Bogner's work is so ahistorical that it is separated from historical verifiability and thus containts the possibility that, in reality, it never existed. In this way it qualifies for a quantum mechanical dual validity: value A proves Ursula Bogner's existence, while value B proves that it (at least in our 4-dimensional classification) never existed. Since both statements can be correct (within the quantum mechanical logic), two value attributions define the value of the work, which has until now only been able to be singularly calculated.

Notes

[1] Notably Foucault's project was not to deny the existence of truth altogether but to resist a universalist notion of truth, and to provide tools for describing the dynamics and transformations of knowledge practices.

[2] Upon examination of the German and English language press coverage of the 2008 Bogner release, only 30% of the available space in the music press, and only 15% in the non-music media such as daily press and event magazines, focussed on the music of Ursula Bogner, with the majority of the texts primarily concerned with her biography and inquiries about the factuality or fictionality of her persona. Music journalism, like cultural criticism in general, filters the reception of an artist's music or work regularly through the author figure instead of engaging with the musical sound or performance.

[3] Most journalists disclosed as much as possible, expressing doubts about the factuality of Bogner's biography, while nevertheless extensively reporting on it. The imperative of distinguishing between fact and fiction was dismissed rhetorically by some journalists with the allegedly more important indicator of the high quality of the music, for which, nevertheless, only a cursory and superficial analysis was provided.

[4] To start, see the blog Electronic Girls. Stories from the electric days by Johann Merrich, who also mentions a forthcoming book *Le Pioniere della musica elettronica*, Auditorium Edizioni (2012).

[5] The official release date of *faitiche 01, Ursula Bogner. Recordings 1969–1988* was 24 October 2008. The Momus blog entry dates to 12 November 2008.

[6] Such liner notes typically contain the life story of the rediscovered musician or the history of the scene or musical culture that is documented, a personal history of how the compiler gained access to the material and sometimes technicalities about the compilation process.

[7] For example Jelinek mentions his personal contact with the Bogner family (Jelinek 2008. p. 2f.) and documents his interview with a Wilhelm Reich scholar on "orgone research" (Jelinek 2011, p. 90), a field of interest that also fascinated Ursula Bogner. In his liner notes, Jelinek (2008, p. 3) also refers to the technicalities of accessing the reels.

[8] With the notion of knowledge practice I draw on culturalisations of concepts of knowledge that were developed in science studies (Latour 1987; Knorr-Cetina 2002), specifically in their focus on the practices that constitute knowledge formations in the first place.

[9] Altogether only two album reviews had touched upon this question. Morgan's (2012) is the first (and only) performance review on Bogner. Just like academic performance analyses of pop music, performance reviews in the press are very rare (cf. Quirck / Toynbee 2005).

[10] One (elderly) gallery visitor even reported to the curator at gallery Laura Mars Berlin, Gundula Schmitz, to "very probably" have met Ursula Bogner back in the 1960s at the Studio für elektronische Musik in Cologne (Schmitz 2010).

[11] Reviewer Morgan (2012) demands such an emancipatory stance from the Bogner project – at least in the specific context in which she saw the show. Morgan argues that the risk of objectifying a female musician in the context of the international electronic music festival Mutek is especially high. Her argument refers not to the unlikelihood of a fake suspicion arising at large festival contexts in general, but to the incessantly (and despite recurrent criticisms) male-dominated line-up of this festival. According to a posting on the mailing list of female pressure (www.femalepressure.net) – a platform launched to cross-link female electronic

MUSTER

musicians – the percentage of female DJs, musicians and producers booked at Mutek in 2009 was 5% (Reitsamer 2011, n. pag.).

Literature

Auslander, Philip: Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor 1992.

autonome a.f.r.i.k.a.gruppe; Blisset, Luther; Brünzels, Sonja (eds.): Handbuch der Kommunikationsguerilla. Berlin / Hamburg 1997.

Berger, Peter L.; Thomas Luckmann: The Social Construction of Reality. New York 1966.

Butler, Judith: Bodies that matter. The discursive limits of "sex". London / New York 1993.

Carlson, Marvin: Performance. A critical introduction. New York / London 1996.

Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt am Main (1975) 1990.

Doll, Martin: Die Adresse des Fake. Über das Wahre im Falschen. In: Mediale Spielräume. Eds. Thomas Barth et. al. Marburg 2005, p. 153–160.

Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin 2012.

Foucault, Michel: The Order of Discourse. In: Untying the Text. Eds. Robert Young. London / New York (1970) 1981, p. 52–64.

Jelinek, Jan: Interview with Raphael Smarzoch for WDR 3, Klingende Legenden. WDR, 25 February 2012 (transl. Menrath), www.wdr3.de/open-freiraum/details/25.02.2012-23.05-klingende-legenden.html (31 September 2012).

Jelinek, Jan: Introduction. In: Ursula Bogner Sonne = Black Box. Eds. Jan Jelinek and Gundula Schmitz. Berlin 2011, p. 6–11.

Jelinek, Jan: Liner notes Ursula Bogner Recordings 1969–1988, faitiche. CD. Berlin 2008, p. 2–7.

Kamper, Dietmar: Zur Soziologie der Imagination. München / Wien 1986.

Knorr-Cetina, Karin: Wissenskulturen. Frankfurt am Main 2002.

Latour, Bruno: Science in Action. Cambridge, Massachusetts 1987.

Marcus, George E.: Affinities. Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork. In: Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practice. Eds. Arnd Scheider; Christopher Wright. Oxford / London 2010, p. 83–94.

Marcus, George E.: Collaborative Imaginaries. In: Taiwan Journal of Anthropology 5 (2007), issue 1, p. 1–17.

McGovern, Fiona: Aus dem Synthie gezaubert. Synthesizing History. In: Frieze, Frühjahr / Spring (2012), p. 20–22.

Menrath, Stefanie Kiwi: Interview with Gundula Schmitz. Berlin. 19 January 2010.

Momus: Inside every synthetic man there's an electronic woman. In: Ursula Bogner Sonne = Black Box. Eds. Jan Jelinek; Gundula Schmitz. Berlin (2008) 2011, p. 12–13.

Morgan, Frances: Ladies and Gentlemen we are floating in space. In: The Wire, 19 June 2012, www.thewire.co.uk/themire/2012/06/ladies-and-gentlemen-we-are-floating-in-space (31 September 2012).

Pekler, Andrew: Liner notes Sonne = Black Box. In: Ursula Bogner Sonne = Black Box. Eds. Jan Jelinek; Gundula Schmitz. Berlin 2011, p. 112–119.

Quirk, Tim and Jason Toynbee: Going through the motions: popular music performance in journalism and in academic discourse. In: Popular Music 24 (2005), issue 3, p. 399–413.

Reitsamer, Rosa: Frauennetzwerke in elektronischen Musikszenen. Kulturrisse, Ausgabe 2/2011, http://kulturrisse.at/ausgaben/urbane-raeume-zwischen-verhandlung-und-verwandlung/kulturpolitiken/frauennetzwerke-in-elektronischen-musikszenen (31 September 2012).

Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln 2001.

Tetzner, Tim: The Virtue of Forgetting Ursula Bogner in the Digital Age. In: Ursula Bogner. Sonne = Black Box. Eds. Jan Jelinek and Gundula Schmitz. Berlin, p. 100–111.

Ursula Bogner, http://de.wikipedia.org/wiki/Ursula_Bogner (31 September 2012).

MUSTER

MUSTER

Rosa Reitsamer

Last Night a Female DJ Saved My Life

Produzentinnen in elektronischen Musikszenen

„Sexualisierte Objekte“

Dass DJ-Frauen und Musikproduzentinnen in elektronischen Musikszenen unterrepräsentiert sind, zeigen beispielsweise die Listen der „Top 100 DJs“ des britischen Musikmagazins *DJ Mag*, die jährlich durch Internetvoting erstellt werden und auf denen sich für das Jahr 2011 keine einzige Frau findet. Diese Statistiken, ebenso wie zahlreiche wissenschaftliche Studien, illustrieren aber lediglich das Ergebnis der Geschlechterungleichheit in elektronischen Musikszenen und spiegeln möglicherweise die Interessen der (männlichen) Forscher und Journalisten wider. Die Gründe für die mangelnde Präsenz von Produzentinnen bei Clubnächten und international renommierten Musikfestivals werden allerdings kaum diskutiert.

Dieser Artikel zeigt daher im ersten Teil, dass sich die Unterrepräsentation von Produzentinnen in der DJ-Kultur u.a. auf die vergeschlechtlichte Konstruktion von Technik und die informellen, von Männern dominierten Szenenetzwerke sowie auf die Repräsentationen von Männern als Künstler, Musiker, Produzenten und „subkulturelle“ Unternehmer und von Frauen als sexualisierte „Objekte“ zurückführen lassen. Im zweiten Teil des Artikels werden die Netzwerke von DJ-Frauen und Musikproduzentinnen beschrieben und die zentralen Themen diskutiert, die auf den Mailinglisten dieser Netzwerke verhandelt werden.[1]

Technik und Männlichkeit

Unabhängig vom Musikgenre ist die Geschichte der Musik durch die Beziehung zwischen Technik und Männlichkeit geprägt, die ausschließende Effekte für Frauen nach sich zieht, die Musikerin, DJ oder Musikproduzentin werden wollen. In ihrem Artikel „Women and the Electric Guitar“ zeigt Mavis Bayton (1997), wie die Erfindung der E-Gitarre in den 1960er Jahren wesentlich zum etablierten Image vom männlichen Rockstar beigetragen hat. Zu dieser Zeit haben Mädchen und junge Frauen, häufig von Joan Baez oder Joni Mitchell inspiriert, die akustische Gitarre gespielt und gesungen. Der Gedanke, die E-Gitarre zur Hand zu nehmen, war für die Mehrheit der Frauen abwegig, weil das Instrument selbst, die technischen Fähigkeit für das Spielen der E-Gitarre und der Habitus, den die frühen „Gitarrenhelden“ kultivierten, als männlich wahrgenommen und mit Männlichkeit assoziiert wurden. Für Burschen und junge Männer bedeutet es daher bis heute, dass sie durch das Spielen der E-Gitarre in einer Band oder das Produzieren von elektronischer Musik ihre Männlichkeit unter Beweis stellen können, während für Mädchen und (junge) Frauen dieselben Tätigkeiten bedeuten, die heteronormative Geschlechterordnung und die damit verbundenen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen zu durchbrechen. „Männlich zu sein“, schreiben Cynthia Cockburn und Susan Ormrod (1997, S. 23), heißt in unserer Gesellschaft, „technisch kompetent zu sein – d.h. entweder selbst technische Qualifikationen anzuwenden oder Techniker anzuleiten, d.h. eigeninitiativ, projektorientiert, kontrollierend zu sein. Weiblich zu sein heißt, nichts oder wenig mit Technik zu tun zu haben […].“ Technik und Geschlecht können folglich nur als soziale Konstruktionen verstanden werden, die sich wechselseitig bedingen (Cockburn / Ormrod 1997).

Im Bereich der elektronischen Tanz- und DJ-Musik wird die soziale Konstruktion von Technik und Geschlecht u.a. an der Band Kraftwerk deutlich, die in den 1970er Jahren mit ihrer Musik und Ästhetik neue Maßstäbe für die Verbindung von Technikbeherrschung und Männlichkeit, von Männern und Maschinen setzte. Als in den 1980ern elektronische Tanzmusikszenen entstanden, wurde es für die DJ-Tätigkeit und das Musikmachen zur Selbstverständlichkeit, Maschinen, Computer und digitale Musiktechnologien einzusetzen, wodurch technisches Wissen und die Demonstration technischer Kompetenzen einen zentralen Stellenwert erlangten. In den letzten zwei Jahrzehnten steigerte sich die Bedeutung der Technikkompetenz für DJs abermals, weil sie zunehmend aufgefordert sind, nicht nur mit ihren Auftritten bei Clubnächten das Publikum zu beeindrucken, sondern

MUSTER

auch mit veröffentlichten Musikstücken, die von DJ-KollegInnen gespielt, von MusikjournalistInnen rezensiert und von Fans gekauft werden sollten (vgl. Reitsamer 2011a). Die Werte, die mit den unterschiedlichen Musiktechnologien assoziiert werden, gehen in den elektronischen Musikszenen mit sozialen Gatekeeping-Praktiken einher, die festlegen, welche AkteurInnen als „richtige DJs“ gelten.

Plattenläden und soziale Netzwerke

Eine gängige Annahme über „richtige DJs“ ist, dass sie intensive MusiksammlerInnen seien, die den Plattenladen mehrmals wöchentlich besuchen. Ein DJ, den ich im Zuge meiner Studie über die Werdegänge von Techno- und Drum‘n‘Bass-DJs in Wien befragte (vgl. Reitsamer 2011a, 2011b und 2013), bestätigt diese Annahme:

> *Ich kenn jeden Plattenladen in Wien, also es ist keiner vor mir sicher. In manche geh ich öfter und lieber und in manche selten oder gar nicht. Mein Lieblingsplattenladen ist der [Name des Plattenladens]. Dort bin ich sicher jede Woche ein paar Mal.*

In seinem Artikel über Plattensammler beschreibt Will Straw (1997) das Sammeln von Tonträgern als eine soziale Praxis, die Männlichkeit mit Macht und Wissen verbindet. Charakteristisch für männliche Plattensammler ist, so Straw, Hipness, Kennerschaft, Bohemismus und abenteuerliches Jagen, wobei nicht nur die Akkumulation von materiellen Objekten im Vordergrund steht. Das Kaufen und Sammeln von Tonträgern stellt auch Gelegenheit für Abenteuer und Eroberung bereit und erlaubt die Demonstration von Autorität und Wissen in sozialen Kontexten wie etwa dem Plattenladen. Dass der Plattenladen ein männlich konnotierter „Szeneort“ ist, illustriert das folgende Zitat einer DJ-Frau:

> *Am Anfang war’s schon so, dass sie mich blöd angeschaut haben […], weil du kennst dich auch nicht aus […], du musst dich mal orientieren, was gibt’s und wo du das alles findest. Und die Typen stehen mit dem Verkäufer halt rum und reden und glotzen, was du da jetzt machst. Mir war das wirklich zu blöd und ich hab dann angefangen, übers Internet zu bestellen.*

Die DJ entwickelt eine „Vermeidungsstrategie“, um dem herabsetzenden Verhalten von männlichen Plattenverkäufern und Kunden im Plattenladen zu entgehen und entschließt sich kurzerhand, ihre Tonträger bei Internetanbietern zu bestellen. Mit dieser Entscheidung folgt die DJ einem Trend, durch den der internetbasierte Kauf von Musik auf Tonträgern und in digitalen Formaten in der DJ-Kultur allmählich zur Norm wird und lokale Plattenläden zunehmend verschwinden.

Zu Beginn der DJ-Tätigkeit erfahren (junge) Frauen zudem Ausschlüsse aus den informell organisierten Szenenetzwerken, die häufig von (jungen) Männern dominiert werden. Diese Netzwerke nehmen in elektronischen Musikszenen eine „Gatekeeping-Position“ ein, weil ihre AkteurInnen den Zugang zu sozialem, kulturellem und symbolischem Kapital (vgl. Bourdieu 1993) regulieren, das u.a. auf den Musikgeschmack der DJs, ihre Plattensammlungen, ihr technisches Equipment und ihre Technikkompetenz sowie auf ihren Status als „gute/r“ DJ verweist. Die Zugehörigkeit zu einem oder mehreren dieser Szenenetzwerke respektive die Freundschaften mit DJs, MusikproduzentInnen und VeranstalterInnen von Clubnächten symbolisieren das soziale Kapital der DJs. Dieses Kapital bleibt Produzentinnen in elektronischen Musikszenen häufig verwehrt, weil männliche Akteure ihre Netzwerke gegenüber Frauen geschlossen halten – eine Erfahrung, die eine Wiener Techno-DJ so beschreibt:

> *Ich merk einfach immer wieder, dass ich zu den Männernetzwerken, wo die gemeinsam auflegen und zusammensitzen und über Musik reden, als wenn das eine Wissenschaft wäre, und Musikmachen, dass ich da keinen wirklichen Zugang finde. Sie wollen nix mit dir als Frau zu tun haben und schon gar nicht am Anfang.*

Die Ausschlüsse von Frauen aus Szenenetzwerken werden häufig mit Rekurs auf Vorurteile legitimiert, wie etwa die Annahmen, dass Frauen ein geringeres Interesse an Technik hätten und kaum die Bereitschaft zeigen würden, sich intensiv mit Musik zu beschäftigen oder eine aktive Rolle als DJ, Musikerin, Produzentin oder Eventveranstalterin in der Musikszene einzunehmen. DJ-Frauen werden aber auch die Eigenschaften abgesprochen, die für eine erfolgreiche Karriere als Voraussetzung gelten. Diese Sichtweise wird von einem männlichen DJ reproduziert:

MUSTER

Die Frauen sind zurückhaltender, was es ihnen schwerer macht, sich irgendwo zu etablieren, weil man muss am Anfang als unbekannter DJ penetrant sein, [um] wo reinzukommen, weil nur mit netten Blicken wird's nicht funktionieren. [lacht] Es gibt einige Frauen, aber natürlich viel weniger als Männer. Bei den Männern ist der Geltungsdrang einfach größer und deswegen bleiben die auch dran, weil viele Frauen lassen es dann einfach. Aber wenn eine Frau wirklich will und einen guten Stil hat, dann ist es sicher kein Problem, es zu schaffen. Davon bin ich überzeugt.

Der DJ geht davon aus, dass ein „guter" Musikstil und ebensolche Auftritte bei Clubnächten zu Anerkennung und Erfolg führen würden. Diesem Leistungsprinzip scheinen Frauen nicht gewachsen zu sein, weil die für Erfolg relevanten Eigenschaften, nämlich Ausdauer („dranbleiben"), das Bedürfnis nach Anerkennung („Geltungsdrang"), Durchsetzungsvermögen und Hartnäckigkeit („Penetranz") mit Männern in Verbindung gebracht wird. Durch die Verbindung dieser spezifischen Eigenschaften mit Männlichkeit und die Assoziation von Technikkompetenz mit männlicher Geschlechtsidentität wird das Bild produziert, Männer seien „gute" DJs. Diese Vorstellung entspricht in unserer Gesellschaft dem Idealbild von erfolgreicher, durchsetzungsfähiger Männlichkeit (vgl. Reitsamer 2011b).

Netzwerke von Produzentinnen in der DJ-Kultur

Die zentrale Motivation von Frauen, ihre eigenen lokalen, translokalen und virtuellen Netzwerke zu gründen, sind die erfahrenen realen und symbolischen Ausschlüsse aus männlich dominierten Szenenetzwerken, die mangelnde Anerkennung ihrer Leistungen als DJs und Musikproduzentinnen und die Vorurteile, mit denen sie zu kämpfen haben. Diese Erfahrungen werden in der Selbstdarstellung von Female Pressure, einem seit 1998 bestehenden Netzwerk von und für DJ-Frauen und Musikproduzentinnen, als treibende Kraft für seine Gründung und Aufrechterhaltung beschrieben. Female Pressure ist

[...] a technological answer to the recurring complaints of there hardly being any female producers or DJs [...]. However, experience demonstrates that women are no less active. Their activities are just less recognised and also easily forgotten. (www.femalepressure.net/fempress.html)

Weitere Beispiele für solche Netzwerke sind etwa Rubinia DJanes (Schweiz), Sister Sthlm (Schweden), Shejay (GB), Pink Noises (USA) oder SisterDJs (USA). Ein wichtiges Werkzeug dieser Netzwerke sind Mailinglisten, weil sie es über geografische Grenzen hinweg ermöglichen, Erfahrungen und Wissen auszutauschen, Einladungen zu DJ-Auftritten auszusprechen oder Kooperationen und Aktivismen zu entwickeln, um gegen Ausschlüsse und Diskriminierungen anzukämpfen. Die Netzwerke sind sowohl in (trans-)lokale und virtuelle Musikszenen als auch in alternative (sub-)kulturelle feministische Szenen eingebettet. Zudem stehen die Netzwerke im Kontext der gegenwärtigen Sexualisierung der westlichen Kultur, die sich in den kommerziellen Segmenten der Clubkultur u.a. im Einsatz von Bildern (halb-)nackter weiblicher Körper in lasziven Posen auf Flyern und Plakaten für die Bewerbung von Clubnächten manifestiert. Rosalind Gill (2011) beschreibt die Verwendung von hypersexualisierten Bildern in der Werbung, in Magazinen, im Fernsehen und Internet als eine dominante Marketingtechnik der westlichen Kulturindustrie, wobei viele dieser Bilder einem „Porno Chic" (Gill 2011, S. 138) gleichen, der die Grenzen zwischen Pornografie und anderen visuellen Genres erodieren lässt.

Durch diese Sexualisierung der westlichen (Popular-)Kultur werden DJ-Frauen und Produzentinnen in die Position gedrängt, ihre Selbstdarstellungen in „Szenemedien" wie Flyer, Poster und Websites genau zu überlegen. Es verwundert daher kaum, dass sich auf den Mailinglisten der Netzwerke immer wieder Diskussionen über die (Selbst-)Repräsentationen von Frauen in der Clubkultur entfachen. Die Mehrheit der in diese Debatten involvierten weiblichen DJs lehnt allerdings sexualisierte Darstellung ab und begründet ihren Standpunkt damit, dass diese Bilder einer Form von Misogynie und der „Objektivierung" des weiblichen Körpers Vorschub leisten würden. Mit dieser Argumentation folgen die Diskutantinnen der feministischen Ideologie der zweiten Frauenbewegung, die in den späten 1960er Jahren entstand und sexualisierte und pornografische Bilder von Frauen ablehnte.

MUSTER

Auf den Mailinglisten der Netzwerke bleibt dieser Standpunkt nicht unwidersprochen. Einige, wenige DJ-Frauen treten für eine „Politik der Ambiguität“ (Genz / Brabon 2009) ein und verweisen auf queere Theorien und Praxisformen. Sie distanzieren sich von der Identitätspolitik der zweiten Frauenbewegung und der „antifemininen“ Agenda des Second-Wave-Feminismus, indem sie sexualisierte (Selbst-)Präsentationen als Ort der Selbstermächtigung und als ein Mittel zur Förderung der eigenen Karriere verstehen. Die „Politik der Ambiguität“, die sich in dieser Argumentation äußert, lässt sich als ein Charakteristikum des Third-Wave-Feminismus beschreiben (vgl. Genz / Brabon 2009), der sich in den 1990er Jahren formierte. Seine AkteurInnen verorten sich im Feld der populären Kultur und verstehen die kritische Auseinandersetzung mit Popkultur als eine Komponente ihrer politischen Kämpfe (vgl. auch die Beiträge von Yun, Zobl, Boudry, in: Eismann 2007).

Was aber verbindet die Akteurinnen, die in den Frauennetzwerken der Clubkultur aktiv sind? Neben den Diskussionen zu den (Selbst-)Präsentationen posten DJ-Frauen auf den Mailinglisten regelmäßig ihre erlebten Diskriminierungen und Übergriffe seitens männlicher Kollegen. Diese Erzählungen werden von Ratschlägen begleitet, die häufig von Frauen kommen, die seit den frühen 1990er Jahren aktiv sind. Sie rekurrieren auf ihre eigenen Erfahrungen und langjährigen Aktivitäten in elektronischen Musikszenen, um jüngere Kolleginnen zu ermutigen. Durch die Onlinekommunikationen erfahren die Akteurinnen, dass Frauen unterschiedlicher Altersgruppen Teil der Netzwerke sind, und jüngere DJs lernen von älteren Kolleginnen, dass DJ-ing und Musikmachen eine Beschäftigung sein kann, die weder auf Jugendliche noch auf Männer beschränkt ist. Die Verbindung zwischen den Frauen in diesen Netzwerken ist folglich ihr Interesse für elektronische Musik und ihre generationenübergreifende Solidarität, denn sie wissen, dass ihre Erfahrungen und die Geschlechterungleichheiten nicht auf ihrer Jugend oder ihrem Alter basieren und dass sie einander unterstützen sollten (vgl. Reitsamer 2012).

Der virtuelle Austausch der Erfahrungen in den männerdominierten Musikszenen spiegelt die feministische Praxis der Selbsterfahrungsgruppen der zweiten Frauenbewegung wider, die individuelle Erfahrungen von Gewalt, (sexueller) Belästigung und Diskriminierung mit kollektivem Aktivismus verbindet. Die Diskussionen zu den unterschiedlichen Modi der (Selbst-)Präsentation von DJ-Frauen verweisen hingegen auf die Einflüsse des Third-Wave- und Popfeminismus. Die Bezugnahmen auf Diskurse des Second- und Third-Wave-Feminismus stehen im Kontext der realen und symbolischen Ausschlüsse von DJ-Frauen und Musikproduzentinnen und ihren Versuchen, mit erlebten Diskriminierungen und Vorurteilen einen emanzipatorischen Umgang zu finden.

Resümee

Die Positionen von DJ-Frauen und Musikproduzentinnen in der Clubkultur charakterisieren sich durch Widersprüche und Dilemmata in Bezug auf Technik und Geschlecht sowie hinsichtlich Sexualität, Identität und (Selbst-)Repräsentation. Viele der aktiven Frauen in elektronischen Musikszenen fordern die Verbindung von Technikkompetenz und Männlichkeit heraus, indem sie sich als DJ, Musikproduzentin oder Betreiberin von Plattenlabels einen Namen gemacht haben und für Mädchen und junge Frauen zu „Role Models“ wurden. Netzwerke wie Female Pressure, Pink Noises oder Shejay bieten weiblichen DJs und Produzentinnen zahlreiche Vorteile, um in der Clubkultur Fuß zu fassen und ihre Karrieren voranzutreiben. Die Frauen realisieren aber auch, dass Frauennetzwerke und ihre Aktivitäten in den von Männern dominierten elektronischen Musikszenen marginalisiert und nicht selten belächelt werden. Viele DJ-Frauen ziehen sich deshalb aus diesen Netzwerken zurück, konzentrieren sich auf ihre eigenen musikalischen Tätigkeiten und vermeiden es, sich in der Öffentlichkeit zu geschlechtsspezifischen Themen zu positionieren. Einige – wenngleich wenige – Frauen engagieren sich jedoch über lange Zeit hinweg in und für Frauennetzwerke und versuchen, gegen Diskriminierungen aufzutreten. Vor allem diese Akteurinnen ermutigen Mädchen und junge Frauen, in der Clubkultur als DJ, Musikproduzentin oder Eventveranstalterin aktiv zu werden, weil sie ihnen ein zentrales Motto der feministischen Bewegungen vermitteln: „You never walk alone!“

MUSTER

Anmerkungen

[1] Der Artikel basiert auf meiner qualitativen Studie zu Karriereverläufen von Wiener DJs, die mit Auftritten bei Clubnächten, der Musikproduktion und benachbarten Tätigkeiten ihren Lebensunterhalt verdienen. (Vgl. Reitsamer 2013) Die empirische Grundlage für die folgenden Ausführungen bilden zwölf qualitative Interviews mit Techno- und Drum'n'Bass-DJs (sechs Frauen und sechs Männer) sowie die Analyse der Einträge in die Mailinglisten von frauenspezifischen Netzwerken der Clubkultur, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse der Mailinglisten des Netzwerks Female Pressure von Mai 2009 bis Februar 2010 liegt. Als Methodologie und Auswertungsmethode wurde die Grounded Theory (Strauss / Corbin 1996) gewählt, weil sie erlaubt, die gewählten Erhebungsinstrumente zu kombinieren und in den hermeneutischen Zirkel von Erhebungs- und Auswertungsphasen zu integrieren.

Literatur

Bayton, Mavis: Women and the Electric Guitar. In: Sexing the Groove. Popular Music and Gender. Hrsg. Sheila Whiteley. New York 1997, S. 37–49.

Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Cambridge 1993.

Cockburn, Cynthia; Ormrod, Susan: Wie Geschlecht und Technologie in der sozialen Praxis „gemacht" werden. In: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Hrsg. Irene Dölling; Beate Krais. Frankfurt am Main 1997, S. 17–47.

Eismann, Sonja (Hrsg.): Hot Topic. Popfeminismus heute. Mainz 2007.

Female Pressure: www.femalepressure.net. Letzter Zugriff: 09/2012.

Genz, Stephanie; Brabon, Benjamin: Postfeminism. Cultural Texts and Theories. Edinburgh 2009.

Gill, Rosalind: Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. In: The Gender and Media Reader. Hrsg. Mary Celeste Kearney. New York 2011, S. 136–148.

Reitsamer, Rosa: The DIY Careers of Techno and Drum'n'Bass DJs in Vienna. In: Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture 3 (2011a), Ausgabe 1, S. 28–43.

Reitsamer, Rosa: Leistung, Anerkennung und Geschlecht im kulturellen Feld: Zur Unterrepräsentanz von DJ-Frauen in elektronischen Musikszenen. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36 (2011b), Heft 3, S. 39–48.

Reitsamer, Rosa: Female Pressure: A translocal feminist youth-centred cultural network. In: Continuum: Journal for Media & Cultural Studies 26 (2012), Ausgabe 3, S. 399–408.

Reitsamer, Rosa: Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen. Bielefeld 2013.

Strauss, Anselm; Corbin, Juliet: Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Weinheim 1996.

Straw, Will: Sizing up record collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture. In: Sexing the Groove: Popular Music and Gender. Hrsg. Sheila Whiteley. New York 1997, S. 3–16.

MUSTER

MUSTER

Holger Talinski

Peaches

„Privat & öffentlich“

Das Projekt über Peaches fing ich im November 2008 an, mit Beginn der Fertigstellung von *I Feel Cream*. Ich bekam die Möglichkeit, bei einer Probe und einer Show in Berlin zu fotografieren. Kurze Zeit später durfte ich das erste Mal mit ihr und ihrer Crew, bestehend aus der Band Sweet Machine, dem Tourmanager, TontechnikerInnen, Rowdys, StylistInnen, TänzerInnen und FreundInnen, auf Tour. Es folgten mehrere Europa-Touren und eine USA-Tour, ihre Musicals und Opernauftritte, Foto-Shootings, Partys und Familientreffen, bei denen ich fotografieren durfte. Die Bilder zeigen die Privatperson sowie die öffentliche Ikone Peaches.

Aufgrund von Peaches’ kreativem Output und unermüdlichem Schaffensdrang wird das Projekt niemals beendet werden.

MUSTER

Peaches und Saskia Hahn, Tourbus zwischen Paris und Rotterdam 2009 I Feel Cream-*Tour*

Peaches raucht, Berlin 2009

Peaches und Chilly Gonzales bei den Proben zu Peaches Christ Superstar*, Theater HAU1, Berlin 2010*

MUSTER

Peaches und Transpornstar Dani Daniels backstage bei den Vorbereitungen für den Auftritt in Oudenarde, Belgien 2010, I Feel Cream-*Tour*

Peaches in der Garderobe nach der Aufführung des Anti-Jukebox-Musical Peaches Does Herself, *Theater HAU1, Berlin 2010*

MUSTER

Peaches Backstage-Interview, Los Angeles 2009, I Feel Cream-*Tour*

Peaches Fotoshooting mit Stylist Johnny Blue Eyes, London 2009

MUSTER

Peaches auf der Fähre von Calais nach Dover, I Feel Cream-*Tour 2009*

Peaches mit Conner Rapp und Tom Ache beim Mastern von I Feel Cream
Masterlab, Berlin 2009

MUSTER

MUSTER

Monika Bloss

„Ich bin eigentlich meine eigene Produzentin“
Ein Interview mit Gudrun Gut

„O-Ton“

Gudrun Gut, innovative Vertreterin der DJ- und Electronic-Avantgarde und Aktivistin der Berliner Undergroundszene seit den frühen 1980er Jahren, ist eine vielseitig begabte Künstlerin. 1960 in Celle geboren, verbringt sie ihre Kindheit in der Lüneburger Heide. Noch als Teenager kommt sie 1975 nach Berlin, um von 1978–1984 visuelle Kommunikation an der damaligen Hochschule der Künste zu studieren. In der aufkommenden Punk- und New-Wave-Kultur findet sie schnell Gleichgesinnte und widmet sich stärker der Musik als der Kunst. Mit Mark Eins gründet sie die Band DIN A Testbild. Im selben Jahr gründet sie mit Karin Luner, Bettina Köster, Eva Gössling und Beate Bartel die Band Mania D, ihr erstes All-Women-Projekt, und produziert ihre erste Single. Es folgen weitere Bandgründungen und Projektmitwirkungen bei Einstürzende Neubauten, Malaria! und Matador. Mit Malaria! erreicht sie internationale Bekanntheit auch in den USA und veröffentlicht 1981 ihren bekanntesten Song „Kaltes klares Wasser“, der 2000 von Chicks On Speed gecovert wird. Seit Ende der 1980er Jahre gilt ihr Interesse zunehmend der elektronischen Musik und Multimediaprojekten. Sie arbeitet weiterhin mit Künstlerinnen zusammen, wie etwa Myra Davis (Miasma) oder in jüngerer Zeit Antye Greie (Greie Gut Fraktion). Mitte der Neunzigerjahre setzt sie die für den Elektrobereich typische Arbeitsweise kurzfristiger und wechselnder Kollaborationen im *Oceanclub* um, einer Veranstaltungsreihe im bekannten Berliner Techno-Club Tresor. Daraus entsteht die gleichnamige Radiosendung für Radio Eins, die sie selbst mit Thomas Fehlmann (u.a. Palais Schaumburg) ab

1997 wöchentlich gestaltet und produziert. Ihre Erfahrungen im Musikgeschäft führen zur Gründung der eigenen Labels Moabit Musik (1990) und Monika Enterprise (1997). Im nachfolgenden Gespräch mit Monika Bloss beantwortet sie Fragen zu ihrer Arbeit als Musikerin und Produzentin.

MB: Was war Ihr erstes Instrument?

GG: Ich habe als Kind die klassischen Instrumente gespielt, die jeder als Kind mal lernt. Das finde ich gut und kann es allen Eltern empfehlen. Weil Musik ja auch frei macht. Ich habe Blockflöte und Akkordeon, meine Schwester hat Melodika gespielt. Das war aber nicht so wichtig für meine musikalische Karriere, ich sehe mich eher als Künstlerin denn als klassische Musikerin. Und in meiner ersten Band, in der ich gespielt habe – das war die Girl Punk Band DIN A 4, wir sind nie aufgetreten –, war ich am Bass. Und danach habe ich bei DIN A Testbild Stylophon gespielt, ein ganz kleines Keyboard, und auch Bass … ich kann mich gar nicht mehr richtig erinnern. Aber meine erste wichtige musikalische Band war Mania D, da habe ich Schlagzeug gespielt.

MB: Das sind ja sehr unterschiedliche Instrumente?

GG: Genau, das ist ein ganz wichtiger Punkt. Deshalb betone ich ja, dass ich mich nicht als Musikerin sehe, sondern als Künstlerin.

MB: Worin liegt für Sie dabei der Unterschied?

GG: Ich bin einfach keine gute Muckerin, entspreche nicht dem klassischen Profil eines austauschbaren Musikers, der in jeder Band gut mitspielen kann.

MB: Meinen Sie, das muss man unbedingt sein?

GG: Absolut nicht. Das ist ja meine Rede. Doch daran orientiert sich die klassische Ausbildung. Ich sehe mich nicht in dieser Tradition, sondern eher als Künstlerin.

MB: Was war denn in den 1970ern der Ausschlag dafür, dass weniger Wert gelegt wurde auf technische, handwerkliche Qualitäten?

MUSTER

GG: Ausschlag war die Entwicklung in der Kunst generell. Ich habe damals an der HdK (Hochschule der Künste) studiert, der heutigen UdK (Universität der Künste) und wollte auch nicht unbedingt Malerei studieren, sondern ich hatte mich für die Medien entschieden. Ich wollte lieber Filme oder Videos machen. Und damals gab es schon die Diskussion: Muss man Malerin sein oder ist ein Kunstwerk auch etwas, das nichts mit dem Pinsel zu tun hat? Das war ein Aspekt. Aber das wichtige Coming-out für mich war dann der Punk oder die Punkbewegung, die damals gerade im Entstehen war und an der ich auch beteiligt war. Damit habe ich mich mit identifiziert. Und die hat mir Mut gegeben, überhaupt etwas zu machen. Vor allem in der Musik. Denn die Bewegung kam schließlich aus der Musik. Davor existierte eine unsägliche, überproduzierte Plattenindustrie, bei der man sich nicht vorstellen konnte, dass man das auch selbst machen kann. Und die Musik hatte nichts mit dem täglichen Leben zu tun.

MB: Sie haben viel mit Frauen gearbeitet, wenn auch nicht ausschließlich. Was war das für eine Zeit, in der sich Frauen untereinander solidarisierten? Was waren die Gründe dafür?

GG: Ich fand es ein bisschen natürlicher, man hatte die gleichen Probleme. Und so eine Band zu machen ist ja auch ein freundschaftlicher Moment, ein Austausch. Man erzählt also seiner besten Freundin etwas anderes als seinem Freund. Gerade in einem Bandgefüge mit Frauen Musik zu machen, das gab immer ein bisschen mehr Nähe. Bei Jungs kam sehr schnell ein Konkurrenzgefühl in die Gruppe, was mir nicht so gefallen hat.

MB: Haben Sie – in den letzten 30 Jahren – auch Konkurrenzgefühle unter Frauen erlebt?

GG: Also heute empfinde ich das so. Ein gesundes Konkurrenzgefühl habe ich auf jeden Fall eher mit Frauen als mit Männern. Doch nicht so negativ, das ist ein bisschen anders definiert. Mich inspiriert zum Beispiel, eine Frau auf der Bühne zu sehen. Das ist für mich eine größere Konkurrenz als eine Männerband. Das habe ich tatsächlich an mir beobachtet. An der Stimme einer Frau messe ich mich eher, weil ja meine

Stimme irgendwie auch eine weibliche Stimme ist. Da frage ich mich, wie macht die das? Das interessiert mich einfach. Und das bedeutet für mich dann auch eine Konkurrenz. Ich spiele ja leider Gottes auf Festivals, wo fast nur Männer auftreten. Da spiele ich einfach mit denen, guck mir das an, und das war's dann. Aber das ist für mich keine Konkurrenz.

MB: Sie beziehen Ihre Motivationen und Inspirationen somit eher aus dem Zusammenspiel mit Frauen?

GG: Absolut. Sicher gibt es auch Inspirationen aus der Musik im Allgemeinen. Doch gerade was Performances angeht, da achte ich mehr drauf, wie macht die das, was hat die für Videos und was ist ihr Statement … solche Dinge.

Abb. 1: Gudrun Gut ca. 1978 / Foto: Anja Freyja

MB: Ist Ihnen jemals eine Situation begegnet, in der Sie das Gefühl hatten, als Mann wären Sie anders behandelt worden?

GG: Das kennt jede Musikerin, glaube ich. Wenn man auf Tour ist, sind die Techniker immer ein Phänomen. Inzwischen ist es nicht mehr so, zumindest nicht für mich. Da bin ich einfach zu lange dabei. Das wissen die meisten auch. Aber Frauen wird oft nachgesagt, dass sie die Technik nicht verstehen und dementsprechend verhalten sich die Techniker in Clubs.

MB: Haben Sie in den letzten Jahre mehr Frauen kennengelernt, die ein offeneres Verhältnis zur Technik hatten?

GG: Ja, das beste Beispiel ist meine letzte Kooperation mit Antye Greie. Sie kommt ursprünglich aus Berlin, wohnt jetzt in Finnland und

MUSTER

ist bekannt als AGF. Sie ist ziemlich renommiert und international viel unterwegs. Sie wurde auch bereits auf das Linzer Medienkunstfestival Ars Electronica eingeladen, denn sie kommt eher aus dem Experimentalbereich. Und mit ihr habe ich eine Platte gemacht, als Greie Gut Fraktion. Und das war toll, weil sie selbst Produzentin ist. Ich habe meistens mit Künstlerinnen gearbeitet, die keine Produzentinnen waren, sondern eher Sängerinnen. Wenn ich meine Skills benutze, dann liegen die oft mehr im Technischen, weil ich das alles kann. Aber viele können das oft nicht. Viele Frauen können nicht programmieren. Dementsprechend habe ich diese Rolle übernommen. Und mit Antye war es eben genau anders – ich empfand es für mich als toll, eine Frau getroffen zu haben, die besser oder anders ist und die unglaublich professionell arbeiten kann. Deshalb hat es besonders viel Spaß gemacht, mit ihr gemeinsam diese Produktion zu machen, weil es sehr gleichwertig war und inspirierend.

MB: Wenn Sie die Unterschiede beschreiben müssten, die zwischen Ihrer Arbeit als Produzentin und der als Musikerin oder Künstlerin liegen, worin würden Sie diese sehen?

GG: Ich bin eigentlich meine eigene Produzentin. Ich habe zwar jetzt mit Antye zusammen das Album produziert, aber das war eine Kollaboration. Eigentlich produziere ich ganz selten andere Künstlerinnen, so wirklich als klassische Produzentin. Heutzutage läuft das eher anders. Bei vielen DJs etwa. Der Produzent macht dann quasi das ganze Programming.

So lief es auch mit denen, die ich produziert habe, und so ist es heutzutage im Elektronikbereich üblich. Früher saß der Produzent mit dem Techniker im Tonstudio und hat dann gesagt, wie es sein soll. Er war eine Art Schlüsselfigur zwischen Plattenfirma und Künstler und Techniker. Das hat sich heute alles ein bisschen verschoben. Diese Ebene passiert nur noch richtig im Popstar- oder Superpopstar-Bereich. In der zusammenbrechenden Musikindustrie heutzutage ist das dagegen gar nicht mehr so. Da macht jeder fast alles.

Was ich noch sagen wollte: Ich habe natürlich noch andere Künstlerinnen kennengelernt, vor allen Dingen über mein Label Monika Enterprise, wo schließlich der Hauptfokus darauf liegt, dass ich weibliche Künstlerinnen herausbringe. Da habe ich immer danach gesucht, wo gibt es auf der Welt tolle Künstlerinnen, die ihre Musik auch selbst machen. Das war mir ein großes Anliegen, da gibt es schon ganz schön viele. Ein gutes Beispiel ist hier eine Künstlerin aus Kolumbien, Lucrezia Dalt, eine wunderbare Künstlerin, die jetzt in Barcelona wohnt, oder Natalie Beridze aus Georgien oder Barbara Morgenstern aus Berlin – das sind alles fitte Frauen.

MB: Apropos Labelgründung: Haben Sie sich vor der Gründung eines eigenen Labels mit den Mechanismen der Musikindustrie beschäftigt? Bzw. was war der Anlass, ein eigenes Label zu gründen? Offenbar doch nicht nur, die eigene Musik zu produzieren?

GG: Ich hatte bereits ein Label organisiert, Moabit Musik, wo wir die Malaria-Sachen wiederveröffentlicht und Matador veröffentlicht haben. Das lief bereits. Und ich wollte dann ein Label haben, auf dem ich auch andere Künstlerinnen promote. Da ich bereits einen Vertrieb hatte, musste ich es nur noch weiter ausbauen. Der Vertrieb ist oft das Schwierige und den hatte ich schon.

Dann kam eine Band, die Quarks, die ich gehört habe und einfach gut fand. Der wollte ich helfen, ein Label zu finden. Die Plattenindustrie in Deutschland – also zum damaligen Zeitpunkt, etwa 1997 – war unglaublich Stadionrock orientiert und hat die lebendige Indieszene überhaupt nicht reflektiert. Da dachte ich, das ist jetzt der Zeitpunkt, wo ich einsteigen muss. So kam es zur Gründung von Monika Enterprise.

Moabit Musik war verbunden mit der Wiederveröffentlichung von Malaria-Produktionen nach der Einführung der CD in Deutschland. Die ganzen Malaria-Sachen gab's nur auf Vinyl, so entstand die Idee des Vertriebs, ob man nicht die Sachen als CD herausbringt. So habe ich das Label wieder ins Leben gerufen, das wir ursprünglich schon mal mit unserem Manager gegründet hatten. Das habe ich dann einfach weitergeführt.

MUSTER

MB: Kennen Sie noch andere Produzentinnen in Deutschland, die in diesem Bereich Fuß fassen konnten?

GG: Ja, ich kenne sehr viele. Aber da müsste man zwischen Produzentinnen und Labelmacherinnen unterscheiden. Recht bekannt aus Berlin ist Ellen Allien mit ihrem Label B/Pitch Control. Sie ist jedoch keine Produzentin, sie ist DJ und macht das Label.

Dann kenne ich noch Tina Funk, die bei mehreren Labels in hohen Positionen gearbeitet hat, aber sie ist keine Künstlerin. Dann gibt's Mia Grobelny, die mit Falko Brocksieper zusammen das Technolabel Sub Static betreibt. Und dann Christiane Rösinger, die Flittchen Records gemacht hat mit … ich weiß nicht mehr mit wem alles.

Ich glaube, das hat sie mit Almut [Klotz] von den Lassie Singers zusammen gegründet. Jetzt betreibt Christiane Rösinger wieder die Flittchen Bar als monatlichen Berliner Club mit Livemusik. Also es gibt einige.

MB: Zum Schluss noch eine Frage zum Thema Macht, das auch im Titel der Ausstellung auftaucht.

GG: Da gibt es ein schönes Malaria-Lied, das heißt „Macht".

MB: Wollen Sie kurz zu dem Lied etwas sagen?

GG: Das ist schon sehr lange her. Macht war so ein Tabuthema seit den 1970ern und auch in den 1980er Jahren, gerade was Frauen betraf. Darüber wollten wir ein Stück machen.

MB: Erinnern Sie sich, an welchen Punkten Sie sich als Frau am meisten beeinträchtiget gefühlt haben oder vielleicht auch begünstigt, im positiven Sinne?

GG: Also Macht war immer eher unsexy, wenn's mit Frauen zu tun hatte. Das war damals so. Inzwischen hat sich das ein bisschen verändert, auch durch Madonna zum Beispiel. Also man kann von ihr halten, was man will. Aber das Thema hat sie aufgerollt. Damals war das Thema jedoch sehr unsexy.

MB: Kommt das aus dem Erbe oder der Bürde der Frauenbewegung aus den 1970ern? Die wurden auch immer als „unsexy" gebrandmarkt.

GG: Nein, ich meine, das Thema Macht wurde eher dem Anzugmann zugeschrieben. Das kann natürlich aus den 1970ern kommen, von der Frauenbewegung und den Bemühungen, die Frau als gleichwertigen gesellschaftlichen Partner zu akzeptieren. Doch das ist eine noch ganz junge Geschichte.

MB: Haben Sie noch eine Geschichte, die Sie erzählen möchten, was Sie als Frau, als Musikerin, als Produzentin beeindruckt hat?

GG: Eine Sache, die mich auch selbst inspiriert hat, die Art Musik zu machen, die ich jetzt wieder mache, fällt mir ein: Ich war fast zehn Jahre nur als DJ unterwegs und habe die Radioshow und das Label gemacht. Dann habe ich erst wieder angefangen mit meinen Soloaktivitäten. Dazu hat mich letztlich eine Frau inspiriert, die ich gesehen habe: Barbara Morgenstern. Ich habe sie auch auf dem Label herausgebracht. Sie hat mich unheimlich beeindruckt, ihre Selbstverständlichkeit, mit der sie sich in der Männerwelt einfach hingestellt hat. Das fand ich inspirierend. Sie trat mit einer unglaublich positiven Kraft auf, ohne nach links und rechts zu gucken. Das ist ganz toll und hat mich in jedem Fall hoch erfreut und mich gekickt.

Abb. 2: Gudrun Gut / Foto: Mara von Kummer

MB: Eine letzte Frage, wie schätzen Sie den Einfluss Ihrer familiären Situation, Ihrer Freunde und Freundinnen ein, also das, was man grob unter Sozialisation zusammenfassen könnte?

GG: Oh, daran könnte was hängen, weil ich in einem Frauenhaushalt aufgewachsen bin. D.h. meine Eltern haben sich relativ früh scheiden

MUSTER

lassen. Die Beziehung hat überhaupt nicht funktioniert und ich war auch froh über diese Scheidung. Meine Schwester und ich sind bei meiner Mutter großgeworden. Und in der Nähe wohnte noch eine Tante mit ihrer Tochter, die ebenfalls vaterlos war. Meine Mutter hatte überhaupt keine Beziehung zu Technik oder Technischem. Dementsprechend mussten meine Schwester und ich in der Wohnung die Techniksachen übernehmen, also die Glühbirnen austauschen, die Hi-Fi-Anlage anschließen und so was. Das war für mich immer eine ganz normale Sache und ich glaube, es ist gar nicht so schlecht, dass ich da mal ran musste. Dadurch habe ich auch die Angst vor der Technik verloren und bin da immer völlig frei herangegangen.

MB: Da kann man also manchmal den gescheiterten Ehen durchaus dankbar sein! Ich danke Ihnen für dieses Gespräch.

MUSTER

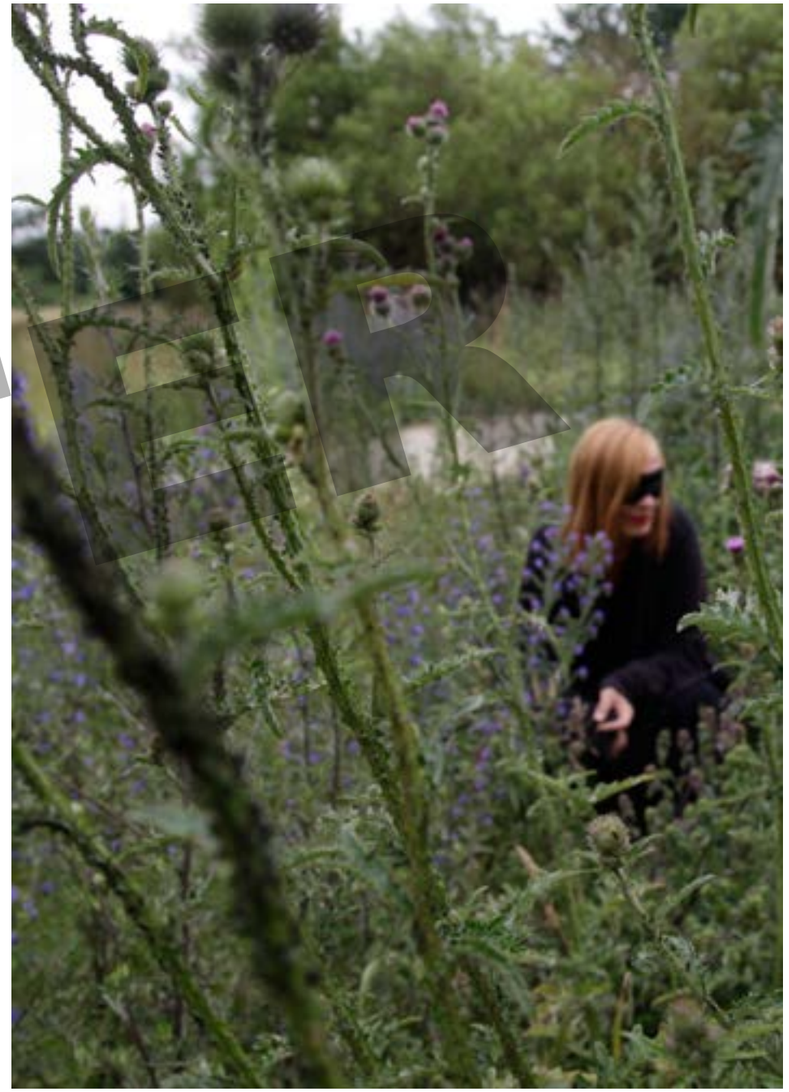


Abb. 3: Gudrun Gut / Foto: Mara von Kummer

MUSTER

Red Chidgey / Elke Zobl

Feminist Zines

Intersections of Music, Gender and Race[1]

„wake-up call“

In spirit, zines could almost be described by another name: the passion press. Fuelled by love rather than profit, fanzines are homemade, idiosyncratic, arty publications, as eccentric as their makers' desires. Emerging from U.S. science fiction writing communities in the 1920s, these periodicals have flourished across the century with the rise of everyday technologies, post-war fandom and the spread of transnational networks. Their roots lie in the pamphlets, magazines and cartoons of social change movements, from anti-colonialism tracts and suffrage scrapbooks, to civil rights manifestos (cf. Piepmeier 2009; Piepzna-Samarasinha 2004). And they are now increasingly connected to eclectic cultural scenes and modes of expression. In the 1980s, self-publishing cultures exploded, with zine content including everything from cooking to subversive colouring books, survivor rape diaries to thrift store chic. The 1990s saw a boom in women's self-publishing cultures, inspired by new feminist hiphop and riot grrrl collectivities (cf. Chidgey 2009; Durham et al. 2007; Kearney 2006; Morgan 2000; Schilt / Zobl 2008). Right now, the digital realm may have inalienably shaped zine culture, but paper zines still circulate in their thousands – the in-your-hands nature of zines being hard to beat.

As a genre, feminist zines create discursive spaces for creativity and critique, including challenges to race privilege and normalisation (cf. Piepmeier 2009; Schilt 2005). In the 1990s, U.S. zines such as *Gunk* and *Slant* shattered assumptions that "every girl is a riot grrrl", and that anti-sexist work alone was enough to unify feminists across difference. Yet zine feminists today are still dealing with the perpetuation and effects of racism

Img. 1: The international grrrl zine network. Photo by Elke Zobl

within their publishing and music communities, with women of colour initiating zine compilations to act as a mode of dialogue and a form of wake-up call. The UK edited zine *Race Revolt* is one such example. As Humaira Saeed outlined in her introduction to the first issue in 2007, *Race Revolt* was about starting conversations about race and racism, disrupting silences, and becoming better activists through this shared work. By issue three (2008), a compilation made up of contributions of people of colour only, the zine's focus had crystallized further. As Saeed wrote: "It is about a critical mass. It is about seriously considering how oppression works in and from multiple locations. It is an attempt to move away from the intense feelings of isolation that stem from mostly being the only ones

MUSTER

raising issues of race and racism within alternative communities. And it is NOT about comfort."

The following compilation of zine excerpts and images represent fragments and memories of such conversations and activist work, especially as they challenge one-dimensional appeals to gender or race in feminist publishing cultures. As Mimi Nguyen asserted in her 2000 compendium zine for punks of colour, *Race Riot #2*: "Race, gender, class, sexuality, geography, and what queer theorist Judith Butler calls the 'embarrassed et cetera' (because no list is adequate), are not cans in a cupboard, discrete things we might draw lines around to distinguish what is what," but issues of intersectionality. These intersections are messy, entangled, and not always recognised or acted on.

To counter this, feminist zine makers write back to their communities, issuing challenges and invitations for readers to become producers, friends and anti-racist activists themselves. Music scenes are sometimes re-claimed, sometimes left, but DIY feminists use their homemade publications to gather voices and make new alliances. What these zines show is that DIY feminism and music scenes cannot only be celebratory, they also have to be real.

And why are such zines relevant for an exhibition on women, pop and power? Because ultimately they stand against the myth that young women are passive consumers of mass culture. In making their own music, texts, festivals, and videos, these creators challenge dominant gender assumptions and weave their own forms of cultural production and critique. Music has always been a vital part of activist movements, helping to embody collectivity, creativity and pleasure – of raising one's voice and making all kinds of noises. DIY zines continue that tradition. And by curating these often hidden stories in an exhibition, our visual and political memory is expanded to embrace more unruly pop-culture artefacts made passionately by feminist fans to be shared and made anew. By presenting feminist zines to the general public in exhibitions, contemporary cultural practices by young women are made more accessible to diverse communities and help give insight into a "living history" archive. They also stand as testament to stories that need to be remembered.

Zine Excerpts and Images

Evolution of a Race Riot – Mimi Nguyen

Why this exists: I'm flipping through a zine and I read an ad by a white woman calling for submissions from white women and women of color for a compilation she wants to put together about racism. And she's calling it Sister We Are One *or something equally homogenizing, something to deflect conflict and differences across race and class and geography, something to domesticate the threat posed by women of color saying, "But you are not like me, and you are not the center of the universe, feminist or otherwise." And I'm thinking, this call for submissions (I mean, literally) is typical, this is an affirmation of existing and far too dominant white feminist / radical discourse that magisterially invites the person of color to participate, not in dialogue with other people of color, but with white women and men. (And thus white women and men once again assert their power). And how much of our time and energy has gone towards whites who constantly demand our attention, our validation, our absolution, our presence as political fetish (monster, mammy, "third world" revolutionary, token), whatever?*

Img. 2: Call for submission for the Race Riot *compilation*

The race riot has lagged years behind the grrrl one for reasons that should be obvious by now: whiteboy mentality became a legitimate target but whitegirls' racial privilege and discourse went unmarked … except among those of us who were never white. Like me. Punk rocked high on the Richter scale when Kathleen Hanna screamed, "JUST DIE!". Zines are full of empty liberal platitudes like "racism is a lack of

MUSTER

love", "we're one race – the human race", "I'm colorblind" and we are supposed to be satisfied with these and maybe the occasional confession of personal racism ("I was beat up once by black girls" or "I'm afraid of people of color" or "I called a girl a chink once"). Whoop-de-doo: this does shit for me, how about you? I want to bring up something a girl of color said in response to the recent glut of white women and men in the scene finally noticing their "whiteness" and tearfully pledging to be our "allies" to destroy racism: "Great. I feel safe and protected now."

At worst, this'll be the One and Only (for now) Portable P-Rock Community of Color Companion Reader. At best, maybe it'll really be a race riot –? And we can start here, by throwing our molotovs and poisoning the well, by making plans to rendezvous with others of our kind in dingy clubs, well-lit bookstores, and comfy living rooms.

And in the end I have no desire myself to redeem punk rock: I've ditched that albatross from around my neck, thanks much. Three years ago when I began soliciting for this compilation, I was nearing the end of my punk rock epoch but still invested in it. No longer, after three long years. I'm over it like I'm over puberty, like I'm over ripped fishnets and barracudas and Asian fetishes. Bad memories include: racism, sexism, homophobia, and metaphorical rapes on both paper and vinyl. I have more important battles to wage in more important arenas. So I'm doing the subcultural limbo and that's all right with me.

(Illustration and text by Mimi Nguyen in Evolution of a Race Riot*, USA, 1997. Available online: www.worsethanqueer.com)*

Clit Rocket – Veruska Bellistri

Veruska Bellistri: How do you think white queer activists can educate their white peers about racism?

Nicole J. Georges: I think it's important to have conversations with your white friends as often as you can (about race and class), especially as problematic situations roll in. If you can act on something at the time and speak up, it would really help. Don't let things slide by just because they

don't directly affect you (and your own particular oppression).

We (white passing gaylords) may feel oppressed as a queer person, but basically if you look punk or subcultural or super fucking gay, you still reap the benefits of white privilege and could do it more – by shedding the trappings of punk-dom. It's a huge privilege to even CHOOSE to marginalize your self!

Talking about race isn't going to make me less white or totally righteous or above my privilege, but it is going to let people know that these discussions need to happen all over the place and it is NOT the responsibility of people of colour to make it an issue.

If something is bullshit, why make them feel like they're the only ones who notice or should feel responsible for taking a stand? psych!

Img. 3: Front cover of Clit Rocket *#2, Italy, 2002*

(Interview with zinester Nicole J. Georges from Clit Rocket *#5, Italy, 2006. Image and text by Veruska Bellistri)*

Anattitude – Jeannette Petri

Grrrl Zine Network: What inspired you to create Anattitude Magazine *and web space?*

Jeannette Petri: The one sided, boring and non-existing representation of women in hiphop inspired me to do this antidote. I'm also working on a Ladies-love-hiphop-timeline and a detailed discography. And I like the magazine making, to combine a dope content with photographs and a minimal but classic print design: from female hiphop history to organizing hiphop parties … it's a platform, a network for contemporary female hiphop movement.

MUSTER

Img. 4: Front cover from Anattitude *Magazine: Hiphop is what you came to represent #3, Belgium, Germany, and France. Available online: www.anattitude.net*

GZN: Do you think that the zine making subculture could one day be in closer ties with hiphop culture?

JP: I think it's already like that. There are so many zines in the hiphop world, not only the big ones. For example, there are two other female hiphop mags, which are very dope. One is Wahmagazine *from the UK, the other is the graffiti magazine* Catfight*, based in the Netherlands.*

GZN: What do you hope to accomplish by making and distributing Anattitude Magazine*?*

JP: Anattitude Magazine *opens the hiphop world for a variety of hiphop styles and it also stands for a variety in genderstyles. Hiphop is a very energetic way to express creativity – from raps, deejaying, turntableism, graffiti, breakdancing, to fashion and politics. I like the political meaning of what hiphop also can be and its expressive power. That's the reason why I came from punk to hiphop at that time. Yo, hiphop is what you came to represent, whether you are black, white, tall, small, male, female, queer, heterosexual, you have to have an attitude!*

(Interview with Jeannette Petri by Elke Zobl and Haydeé Jiménez, April 2007. Available online: www.grrrlzines.net/interviews/anattitude.htm)

This is Your Time, This is Your Life – Bill Savage

To me, "Keep On Livin'" is about everyday resistance, surviving against the odds and not letting them fuck you around. One way to keep on living is to create your own community and (sub)culture, and to engage in feminist, queer or other kinds of politics through cultural production. I know that this is where I found my people, where I see a potential for social change and where I have formed my strongest and most sustaining relationships. I like to think of the [collage] as a kind of visual archive of the ways in which a particular group of people have kept on living. Such an archive tells a necessarily partial history [...] It also has meanings that do not speak for themselves ... hence this zine. I wanted to invite those whose work is on the backdrop, as well as those whose work isn't, to write about what cultural activism means to them. [The articles in the

MUSTER

zine] are variously celebratory and critical of the kinds of inclusions and exclusions ‚our' culture creates.

(Bill Savage, "Introduction" to This is Your Time, This is Your Life: A Zine about Feminist / Queer / DIY Cultural Activism *(2011))*[2]

My experience of the queer feminist DIY subculture that provides the setting for so many things in the "Keep On Livin'" [collage] has changed

Img. 5: Detail of the More Crackers Please *collage. Image courtesy of Bill Savage*

radically in recent years. I find myself more cynical and more angry than I was when I skipped, fresh faced and stripy socked, to my first Ladyfest London meeting in 2001.

For a few magical years I felt like I was at the hub of a thrivingly inclusive community, but these days I worry about who is going to be at what, whether my turning up means that the event is deemed multicultural enough for the organisers to not have to think about race, whether something I would have gone to without a thought a couple of years ago is really going to be a safe space that is worth the journey … I suppose I've learnt to be more cautious and less trusting.

I nearly didn't go to the More Crackers Please *[event] … As it happens I am glad that I went. My concerns were still there but it was a treat to see everyone in such a festive environment. And as I looked at the [collage] backdrop […] I was surprised by just how many of the fliers / evens I'd had a hand in. My cultural engagement with this community has been the bulk of my activism over the last decade.*

[…] I wish it hadn't taken the racism of my peers to get me truly engaged in the interrogation of the prejudice displayed in my immediate communities. […] But, for better or worse, this wall of paper documents a big part of what I've done with my life. And for the most part I'm not sorry … and the events on that backdrop made a difference – if not to anyone else then they did to me.

(Nazmia Jamal, zine article "The Personal is Political. At least I hope so" in This is Your Time, This is Your Life *(2011))*

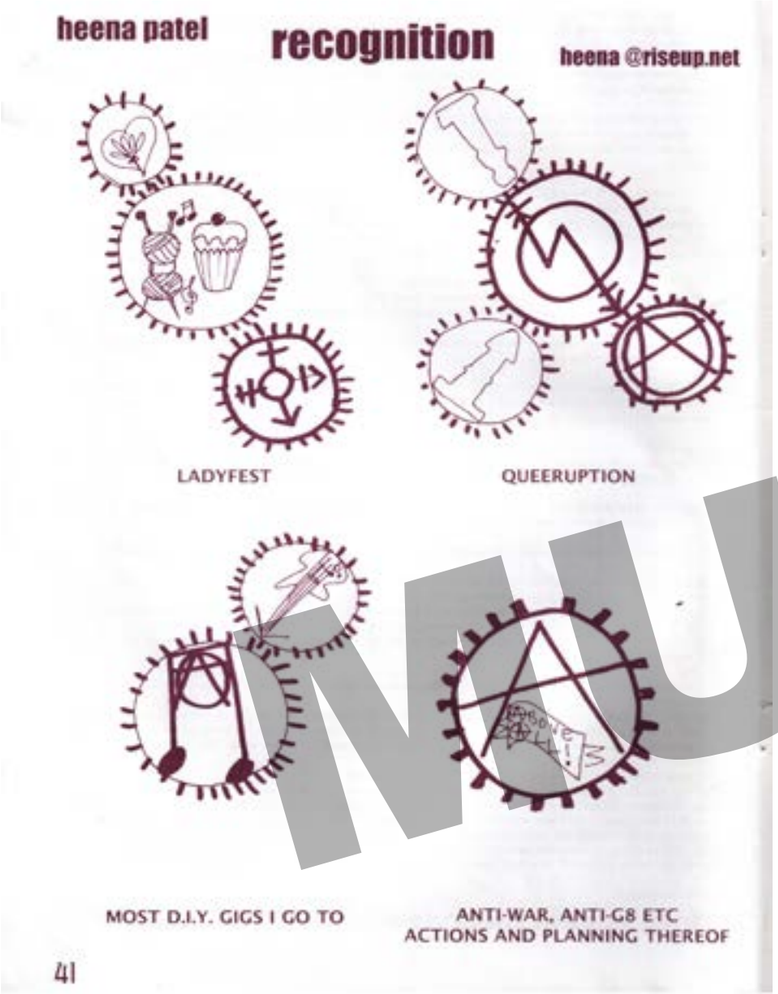
Recognition – Heena Patel in *Race Revolt #3*

I made these drawings thinking about the places where I socialised.

The spaces would rarely consist of anything but the paltry components depicted here: cupcakes and knitting at feminist gatherings; sex, squatted venues and macho activism at queer gatherings; men at music gigs (on and off stage); and inaccessible anarchist values at the planning of actions and demos. The spaces felt disparate, failing to recognise that together, they could all be part of a more powerful and beneficial force in society. When drawing, I liked the idea of cogs perpetually turning, churning out the same old thing time and again. What is not shown here, such as considerations of dis / ability, race class and gender, are just as important as what is.

(Heena Patel, zine article "Recognition" in Race Revolt #3*, edited by Humaira Saeed (2008, 2012))*

MUSTER



Img. 6, 7: courtesy of Heena Patel (2008, 2012). Race Revolt *is edited by Humaira Saeed. Issues are available to read online, www.racerevolt.org.uk*

MUSTER

Acknowledgement

We kindly thank the zine makers for giving permission to reprint images and quotes from their zines. The research for this article was funded by the Austrian Science Fund (FWF) within the project "Feminist Media Production in Europe" (P21187).

Notes

[1] An earlier version of this article was published as "P-Rock Paradigms, Queer Hip Hop and Riot Grrrl Whiteness: Exploring the intersections of music, gender, and ethnicity in feminist zines" by Red Chidgey and Elke Zobl with Haydeé Jiménez. In: dig me out: Discourses on popular music, gender and ethnicity. A DVD-publication edited by María José Belbel and Rosa Reitsamer, funded by Arteleku (Diputación de Gipuzkoa, Donostia / San Sebastian, Basque Country). 2009. Available online: www.digmeout.org. Thanks to the editors for reprint permission.

[2] "This is Your Time, This is Your Life" is a line from the song "Keep on Livin'" by Le Tigre (in the album *Feminist Sweepstakes*, 2001). The song addresses the "coming out" of survivors of abuse and of gay, lesbian, bi or trans people. For details see Le Tigre website: www.letigreworld.com/sweepstakes/flash_site/keep/keep.html

Literature

Chidgey, Red: DIY Feminist Networks in Europe. Personal and Collective Acts of Resistance. In: Transform! European Journal of Alternative Thinking and Political Dialogue (2009), issue 5, p. 159–165.

Durham, Aisha; Pough, Gwendolyn; Raimist, Rachel and Elaine Richardson (eds.): Home Girls Make Some Noise. Hip Hop Feminism Anthology. Mira Loma 2007.

Kearney, Mary Celeste: Girls Make Media. New York / London 2006.

Morgan, Joan: When Chicken-Heads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down. New York 2000.

Piepmeier, Alison: Girl Zines. Making Media, Doing Feminism. New York 2009.

Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi: Brown Star Kids: Zinemakers of Colour Shake Things Up. In: Broken Pencil (2004), issue 24, p. 25–26.

Schilt, Kristen: "The Punk White Privilege Scene". Riot Grrrl, White Privilege, and Zines. In: Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement. Ed. Jo Reger. New York / London 2005, p. 39–56.

Schilt, Kristen; Zobl, Elke: Connecting the Dots: Riot Grrrls, Ladyfests, and the International Grrrl Zine Network. In: Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism. Ed. Anita Harris. New York 2008, p. 171–192.

MUSTER

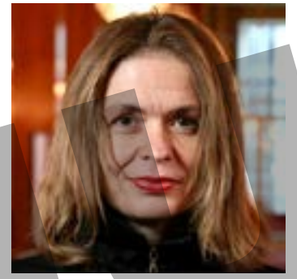
MUSTER

AutorInnen

Anette Baldauf

Anette Baldauf ist Soziologin und Kulturwissenschaftlerin. In kontinuierlicher Zusammenarbeit mit Künstler_innen und Architekt_innen bearbeitet sie Fragen zum öffentlichen Raum, Konsum und ökonomischen Fiktionen. Derzeit koordiniert sie gemeinsam mit Renate Lorenz das PhD-in-Practice Programm an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Tina Bara



Tina Bara wurde 1962 in Kleinmachnow geboren. Von 1980 bis 1986 studierte sie Geschichte und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, von 1986 bis 1989 folgte ein Fernstudium der Fotografie an der HGB Leipzig. Im Juli 1989 reiste sie aus. Seit 1993 hat sie eine Professur für Fotografie an der HGB Leipzig inne. Seit 2000 projektbezogene Zusammenarbeit mit Alba D'Urbano, künstlerische und kuratorische Projekte, Publikationen: *Bellissima* (2007), *Eine Frage (nach) der Geste* (2008), *!Perla Miseria!* (2011), *Cover Girl* (2012).

Letzte Ausstellungen: 2011: *Puzzle*, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig; 2011 / 2012: *!Perla Miseria!*, Landesmuseum, Linz; Haus am Kleistpark, Berlin und Galerie der Stadt Sindelfingen; 2012: *Geschlossene Gesellschaft, Künstlerische Fotografie in der DDR 1949–1989*, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst

Susanne Binas-Preisendörfer

Susanne Binas-Preisendörfer (*1964 in Berlin), lehrt und forscht seit 2005 als Professorin für Musik und Medien an der Universität Oldenburg, Schwerpunkte: Theorie und Geschichte mediatisierter Musik- bzw. Kulturformen, Musik und Globalisierung, Transkulturalität, Musik- und Kreativwirtschaft, Jugendkulturen und populäre Musik, Kultur- und Kunstpolitik. Sie war aktive Musikerin im Ost-Berliner off-ground (der expander des fortschritts); initiierte in den 1990er Jahren Kultur- und Kunstprojekte in Berlin (u.a. singuhr-hoergalerie, Club-Commission), ist Geschäftsführerin (Berliner Kulturveranstaltungs GmbH) und kulturpolitische Beraterin (u.a. Sachverständige der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland des Deutschen Bundestages 2003–2007) und ist ehrenamtlich tätig: u.a. im Beirat der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, music media park Berlin, im Kuratorium des Instituts für Kulturpolitik Bonn, seit Juni 2012 Präsidentin des deutschsprachiges Zweigs der IASPM –International Association for the Study of Popular Music. Aktuelle Veröffentlichungen: *Transkulturalität und Musikvermittlung. Herausforderungen und Möglichkeiten in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis* (hrsg. von Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld unter Mitarbeit von Sophie Arenhövel) (2012), *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten* (transcript Verlag) Bielefeld 2010.

Weitere Informationen: www.musik.uni-oldenburg.de/medien/23395.html

MUSTER

Monika Bloss

Monika Bloss beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen am Beispiel der populären Musik. Sie veröffentlichte zahlreiche Aufsätze, unter anderem zu Geschlechterkonstruktionen im Videoclip, androgynen Images, Identitätsstrategien von Rockmusikerinnen in der DDR oder zum Verhältnis von Stimme, Körper und Geschlecht. Nach mehrjährigen Lehrtätigkeiten u.a. an der Humboldt-Universität und der Universität der Künste in Berlin sowie einer Gastprofessur an der Kunstuniversität in Graz arbeitet sie gegenwärtig als Gastwissenschaftlerin an der Universität Oldenburg.

Jochen Bonz

Jochen Bonz ist Privatdozent am Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft der Universität Bremen und freiberuflich als Dozent tätig, u.a. im Studiengang Popularmusikerziehung an der Hochschule Osnabrück, im Studiengang Europäische Ethnologie der Universität Wien und an der Kunsthochschule Bern. Die Schwerpunkte seiner Arbeit liegen in der Kulturtheorie, der Fankulturforschung, der Soziologie des Hörens sowie der Theorie und Praxis qualitativer, selbstreflexiver Sozialforschung. Aktuelle Veröffentlichungen: *Das Kulturelle* (2011), *Lass uns von der Hamburger Schule reden – Eine Kulturgeschichte aus der Sicht beteiligter Frauen* (2011) (hrsg. gemeinsam mit Johannes Springer und Juliane Rytz), *Subjekte des Tracks – Ethnografie einer postmodernen / anderen Subkultur* (2008).

www.jochenbonz.de

Silke Borgstedt

Silke Borgstedt ist Direktorin der Sozialforschung am Sinus-Institut. Sie studierte Musikwissenschaft, Psychologie und Erziehungswissenschaften in Oldenburg und Berlin und promovierte 2007 mit einer Arbeit zu Musikstars an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2005 bis 2009 war sie Research Manager im Bereich internationaler Konsumforschung mit den Schwerpunkten Zielgruppensegmentierung und Entertainment Industries. Seit 2009 ist Silke Borgstedt am Sinus-Institut und forscht und berät zu den Themen Alltagsästhetik, soziale Milieus, Trendforschung, digitale Gesellschaft, Familien- und Jugendsoziologie, Kultur- und Medienforschung sowie Nachhaltigkeit.

Red Chidgey

Red Chidgey is a PhD candidate at London South Bank University (UK), researching feminist memory, media and assemblages. She is a former Ladyfest organiser, a one-time riot grrrl zine writer, and a constant fan of feminist archive projects. She helped develop the online portal *Grassroots feminism: transnational archives, resources and communities* (www.grassrootsfeminism.net) and blogs at *Feminist Memory* (http://feministmemory.wordpress.com).

MUSTER

Diedrich Diederichsen

Diedrich Diederichsen war in den 1980er Jahren Redakteur von Musikzeitschriften, in den 1990ern Hochschullehrer in u.a. Frankfurt, München, Weimar, Offenbach, Wien, Bremen, Pasadena. 1998–2007: Professor für Kulturtheorie an der Merz Akademie Stuttgart, seit 2006: Professor für Theorie, Praxis und Vermittlung von Gegenwartskunst an der Akademie der bildenden Künste, Wien. Letzte Veröffentlichungen: *The Sopranos* (Zürich / Berlin 2012); *Utopia of Sound* (Co-ed., Wien 2010); *Psicodelia y ready-made* (Buenos Aires 2010) *Schere, Stein, Papier – Pop-Musik und Bildende Kunst* (Co-ed., Graz 2009). Liste aller Veröffentlichungen: http://diedrich-diederichsen.de

Sonja Eismann

Sonja Eismann (*1973) lebt als Journalistin und Kulturwissenschaftlerin in Berlin. Arbeitete von 2002–2007 als Redakteurin beim Popkulturmagazin *Intro* und gab 2007 den Sammelband *Hot Topic. Popfeminismus heute* heraus. 2008 gründete sie mit Chris Köver und Steffi Lohaus die Zeitschrift *Missy Magazine*. Lehrtätigkeit u.a. an den Universitäten Paderborn, Basel und Salzburg sowie der Akademie der bildenden Künste Wien. Forschungsschwerpunkte: Repräsentation von Geschlecht in der Populärkultur, DIY-Communities und Modetheorie. Zuletzt erschienen: *absolute fashion* (2012), *Mach's selbst. Do It Yourself für Mädchen* (gem. mit Chris Köver) (2012) und *Craftista. Handarbeit als Aktivismus* (mit dem Critical Crafting Circle) (2011).

Kerstin Grether

Kerstin Grether, geb. 1975 bei Heidelberg, lebt in Berlin. Sie hat drei Bücher veröffentlicht (*Zuckerbabys, Zungenkuss, Madonna und Wir*, alle bei Suhrkamp), zwei Vinylsingles (*Girls Got Rhythm* und *Lass uns Märchenwesen sein*, Edition Fieber) und eine CD (Doctorella*, Drogen und Psychologen*, ZickZack). Sie veröffentlichte zahlreiche Artikel, Essays und Kurzgeschichten über Popkultur, Popkultur und Popkultur, unter besonderer Berücksichtigung der Geschlechterrollen, in Zeitungen und Zeitschriften. Seitdem sie gelernt hat, wie Amy Winehouse in Zeitlupe zu singen, hat sie verlernt, wie Rainald Goetz auf Speed zu schreiben.

Sandra Grether

Sandra Grether, 1975 in einem namenlosen Dorf bei Heidelberg als Schreibaby auf die Welt gekommen, hat in ihrer Riot-Grrrl-Band Parole Trixi weitergeschrien, bis sie 2008, gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester Kerstin, die Electro-Rock-Chanson-Band Doctorella gründete. Dort spielt sie Gitarre und singt. 2012 erschien beim ZickZack-Label das Debütalbum *Drogen und Psychologen*. Sie ist außerdem Mitherausgeberin der Anthologie *Madonna und Wir* (Suhrkamp, 2008) und machte in der Zeit zwischen 1995 und 2008 geschätzte tausend Interviews mit Rockbands, Rockbands und Rockbands für die Zeitschriften *Spex* und *Intro*. Sie ist Mitorganisatorin des SlutWalk Berlin und twittert am liebsten über Pussy Riot.

MUSTER

Rebecca Grotjahn

Rebecca Grotjahn ist seit 2006 Professorin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Genderforschung an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold. Publikationen zu SängerInnen und zur Geschichte des Singens (*Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau*, hrsg. gem. mit Dörte Schmidt und Thomas Seedorf, Schliengen 2011), zur musikalischen Institutionen- und Alltagsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, zu Robert Schumann, Ethel Smyth etc. Sie ist Sprecherin der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung und Mitherausgeberin von *Die Musikforschung* und *Jahrbuch Musik und Gender*.

Katja Gunkel

Katja Gunkel ist wissenschaftliche MitarbeiterIn im Bereich Neue Medien am Institut für Kunstpädagogik der Goethe Universität Frankfurt am Main.

Arbeitsschwerpunkte: Bildproduktionen und visuelle Inszenierungsstrategien (v.a. im Web 2.0), Bildrelationen und -nachbarschaften (shifting image), Intermedialität, Medientheorie, Gender Studies und widerständige Identitätskonzepte. Sie promoviert zur Ästhetik des Imperfekten in zeitgenössischen Bildmedien.

Melissa Hostetler

Melissa Hostetler (*1980) ist eine US-amerikanische Fotografin aus Kalamazoo, Michigan. Mit 15 Jahren fing sie bereits an, alle Indie-Bands zu fotografieren, die sie in kleinen Cafés und auf House Partys in Kalamazoo, Detroit und Chicago vor die Linse bekam. Nach ihrer Ausbildung hat sie zahlreiche MusikerInnen und KünstlerInnen porträtiert und ist nach New York City gezogen. Dort widmete sie sich auch der Modefotografie und arbeitete u.a. zusammen mit Terry Richardson. Momentan lebt und arbeitet die Fotografin in New York City und Berlin.

Christoph Jacke

Christoph Jacke (*1968) ist Professor für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik im Fach Musik / Studiengang „Populäre Musik und Medien“ an der Universität Paderborn, Mitglied im wissenschaftlichen Beirat des „Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM)“ und Mitglied im Advisory Board des Branchs D-A-CH der „International Association for The Study of Popular Music (IASPM)“. Begründer und Sprecher der AG Populärkultur und Medien in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM), Journalist. Aktuelle Buchpublikation: *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft* (2011) (hrsg. mit Jens Ruchatz und Martin Zierold). Weitere Publikationen und Infos siehe: www.christophjacke.de

MUSTER

Dorothea Kaufmann

Dorothea Kaufmann (*1959) studierte an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg im Rahmen der Einphasigen Lehrerausbildung Musik und Geschichte. Sie spielt(e) E-Bass und Saxophon in unterschiedlichen Projekten: Jazz- und Jazzverwandtes, Salsa, Kaffeehausmusik und Theatermusik. Sie war Musikerin im Oldenburg Syndrom und in verschiedenen Frauenbands. 1980–1990 unterrichtete sie an einer Oldenburger Musikschule. 1987–1997 war sie Lehrbeauftragte für E-Bass und Frauen-Bandpraxis an der Universität Oldenburg. Seit 1994 ist sie Lehrerin in Hamburg und unterrichtet zurzeit an einem Gymnasium. Über das Thema Damenkapellen in der Kaiserzeit promovierte sie 1996 in Osnabrück. Das Buch *Routinierte Trommlerin gesucht ...* wurde 1997 veröffentlicht. Weitere Veröffentlichungen: *Damenkapellen in Hamburg und St. Pauli vor 100 Jahren*. In: Alenka Barber- Kersovan et al. (Hrsg.): Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte, Karben 2000 und *Chansonetten, Soubretten und Damenkapellen-Sängerinnen*. In: Eva Rieger et al. (Hrsg.): Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse, Herbholzheim 2000.

Thomas Mania

Thomas Mania (*1960) studierte an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster Volkskunde / Europäische Ethnologie, Publizistik und Philosophie. Es folgte ein Volontariat beim Westfälischen Museumsamt / LWL. Ab dem Jahr 2000 gehörte er dem Team zur Errichtung des rock'n'popmuseums an. Seit Eröffnung des Hauses im Jahr 2004 ist er hier als Kurator tätig. In dieser Zeit hat er zahlreiche Sonderausstellungen inhaltlich konzipiert und designerisch umgesetzt. Aktuelle Veröffentlichungen: *Imageb(u)ilder. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips* (2010) (hrsg. als rock'n'popmuseum mit Henry Keazor, Thorsten Wübbena), *On the Road* (2008) (hrsg. als rock'n'popmuseum), *Jugend. Protest. Kultur ... 1968 ...* (Begleitbuch zur gleichnamigen Wanderausstellung des Westfälischen Museumsamtes) (1999).

Stefanie Kiwi Menrath

Stefanie Kiwi Menrath ist Ethnologin und lebt seit 2000 in Berlin. Seit einer Feldforschung zur *Performativität von Identitäten im Hip-Hop* (2001) beschäftigt sie sich immer wieder mit Pop, Musik und Repräsentation. Sie hat das Heidelberg-Berliner Plattenlabel moving records für elektronische Musik mitgegründet, war DJ und beim Netzwerk FemaleHipHop.net und beim Ladyfest Berlin aktiv, und hat mittlerweile einen kleinen Sohn. Aktuell entwickelt sie mit dem Büro Eta Boeklund Szenarien für ästhetische Bildung und transkulturelle Vermittlungsprojekte und promoviert am Goldsmiths in London und am Institut für Musik der Universität Oldenburg. Sie lehrt und publiziert zu Popmusik, Anonymität, Gender, Medienkunst und Transkultureller Musikvermittlung. kiwimen@gmx.de

MUSTER

Rosa Reitsamer

Rosa Reitsamer, Soziologin, derzeit Universitätsassistentin am Institut für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Österreich. Ihre Forschungen zu Popularkultur sind an der Schnittstelle von Musik-, Jugend- und Geschlechtersoziologie angesiedelt. Sie hat zahlreiche Aufsätze zu Musikszenen und Jugendkulturen veröffentlicht, zuletzt die Monografie *Die Do-it-yourself-Karrieren* der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen (Bielefeld 2013).

Birgit Richard

Birgit Richard, Professorin für Neue Medien in Theorie und Praxis an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Hauptarbeitsfelder: Bildkulturen (Jugend-Kunst-Gender), Todesbilder, Audiovisuelle Mediengestaltung, Ästhetik aktueller Jugendkulturen (Jugendkulturarchiv) sowie Forschungsprojekte zu medialen Bildkulturen und Jugendkulturen.

Aktuelle Veröffentlichungen: *Inter-Cool 3.0. Jugend Bild Medien, Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung* (München 2010; hrsg. zusammen mit Heinz-Hermann Krüger); *DEAD_lines. Der Tod in Kunst – Medien – Alltag* (Ostfildern 2011; hrsg. zusammen mit Oliver Zybok); *Megacool 4.0. Jugend und Kunst* (Bielefeld 2012; hrsg. zusammen mit Heinz-Hermann Krüger und Peter Bogner).

Katja Ruge

Katja Ruge lebt als freischaffende Fotografin in Hamburg und fotografiert für Magazine, Unternehmen, KünstlerInnen und Bücher. Ihrer Werke waren bereits in Ausstellungen in Berlin, Dessau, Hamburg, Brüssel, Graz und Tarifa zu sehen. 2008 erschien ihre Fotoreportage *In Search of Ian Curtis*. Ein Buchprojekt zu Frauen im Pop ist in Planung.

Sarah Schauberger

Sarah Schauberger (*1985), studierte Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Universität Paderborn und der UCLA. 2011 schloss sie ihr Studium mit der Magisterarbeit *Die Männlichkeit der E-Gitarre. Eine genderanalytische Studie* ab. Nach wissenschaftlichen Tätigkeiten am Musikwissenschaftlichen Seminar sowie dem Zentrum für Geschlechterstudien / Gender Studies während des Studiums arbeitete sie 2011 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Humanwissenschaften / Soziologie der Universität Paderborn. Seit 2012 ist sie als wissenschaftliche Hilfskraft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold der Universität Paderborn im Projekt „Die Musik der Höheren Tochter“ tätig und promoviert zu dem Thema *Guitar Heroines: Konstruktion von Gender im E-Gitarren-Diskurs* (Arbeitstitel). Ansonsten spielt sie Gitarre und Schlagzeug und ist in der Jugendkulturarbeit tätig.

MUSTER

Holger Talinski

Holger Talinski, 1981 in Recklinghausen geboren, ist freischaffender Fotograf und seit 2010 Mitglied der Fotoagentur laif. Er schloss sein Fotografie- und Medien-Studium an der FH Bielefeld 2012 mit einer Diplomarbeit zu seinem Langzeitfotoprojekt Peaches ab.

www.holgertalinski.de

Katharina Weingartner

Katharina Weingartner beschäftigt sich als Autorin, Radio- und Filmemacherin sowie als Kuratorin mit Pop- und Gegenkulturen, Politik, Konsum und Musik, mit Schwerpunkt auf afroamerikanischer Kultur. Lebt nach 15 Jahren in New York wieder in Wien, Mitbegründerin des Dokufilmkollektivs pooldoks.

Publikationen / Filme / Radiofeatures (Auswahl): *Am I Black Enough For You?* WDR 2012; *Der Gruen-Effekt*. TV-Dokumentation, mit Anette Baldauf, 2010; *Sneaker Stories*, Radiofeature & Dokumentarfilm 2009; *Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus*. Wien / Meran: Folio Verlag (hrsg. mit Anette Baldauf) 1998.

MUSTER

Sheila Whiteley

Sheila Whiteley is Professor Emeritus at the University of Salford, Greater Manchester, Visiting Professor at Southampton Solent University, and Research Fellow at the Bader International Study Centre, Queen's University (Canada), Herstmonceux. As a feminist musicologist with strong research interests in issues of identity and subjectivity, she is known for her work on gender and sexuality as well as for longstanding interests in popular culture. She is author of, among others, *The Space Between the Notes: Rock and the Counter Culture* (Routledge 1992); *Women and Popular Music: Popular Music and Gender* (Routledge 2000); and *Too Much Too Young: Popular Music, Age and Identity* (Routledge 2005), and editor of *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Routledge 1996) and *Christmas, Ideology and Popular Culture* (Edinburgh University Press 2008). Her website is www.sheilawhiteley.co.uk

Elke Zobl

Elke Zobl lehrt und forscht am Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst, einer Kooperation zwischen der Universität Salzburg und dem Mozarteum Salzburg, und führt Zine-Workshops und Ausstellungen durch. Ihre Sammlung internationaler feministischer Zines ist nun am GendUp der Universität Salzburg einsehbar. elke.zobl@sbg.ac.at.

FOCUS MONEY
SIEGER
BANKENTEST
Gronau
Test: Oktober 2012
Im Test: 5 Banken
Getestet: Privatkunden-Beratung (Retail)
CITY CONTEST 2012
Wieder Nummer 1!!!
Jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt.
Wir machen den Weg frei.
Volksbank
Gronau-Ahaus eG

„Sie verstehen Bahnhof?
Wir verstehen IT.“
systemetic DE
taking care of IT.
sachverständiger
cloudcomputing
virtualisierung
server & storage
connectivity
it-security
business applications
speziallösungen
systemetic | am heytgraben 38 | 47608 geldern | 02831.972387 | www.systemetic.de

MUSTER

Multimedia in Museum und Ausstellung
Multimedia in Museums and Exhibitions
Ihr Multimedia-Partner für: Interaktive Exponate - Video und Audio - Großdisplays und Beamer - Touchsensorik
…wir machen Exponate begreifbar
…your solution for truly grasp-able exhibits.
heddier electronic
Pascherhook 34 | D-48653 Coesfeld | Tel. +49 (0) 2546 911-0 | Info@heddier.com | www.heddier.com

GRONAU
Hier ist Musik drin.
www.stadtmarketing-gronau.de

MUSTER

HAVE A LOOK ...
Möchten Sie, dass Ihre Drucksachen ins Auge fallen?
Möchten Sie mit Ihren Drucksachen Highlights setzen?
Dann sind wir der richtige Partner für Sie!
Möllers Druck & Medien GmbH
Markusstraße 6 - 10 · 48599 Gronau-Epe
Tel. 02565/9324-0 · Fax 02565/93 24 24
Möllers
DRUCK UND MEDIEN

pressebüro & medienservice schürmann
Frische Ideen für mehr Aufmerksamkeit...
grafik marketing
webdesign
ecommerce text
audio video artwork
Dipl. Betriebswirt Frank Schürmann Hullerner Str. 9 45721 Haltern am See
www.schuermann.ws info@schuermann.ws Tel 02364 108550 Fax 16349

Werden Sie Mitglied im ...
rpm
Freundeskreis e.V.
www.freunde-rpm.de
rock'n'popmuseum Gronau
sounds, visions and exhibitions

MUSTER

Der Katalog lädt dazu ein, in ein Stück der Rock- und Popgeschichte einzutauchen, die durch bedeutsame Musikerinnen und Aktivistinnen unterschiedlichster Fasson geprägt ist. Im Mittelpunkt steht das musikalische und kulturelle, das kreative und organisatorische Tun all dieser Beteiligten aus den drei Schaffensbereichen „Vor“, „Auf“ und „Hinter der Bühne“.

In einer faktischen Bestandsaufnahme präsentiert der Katalog durchaus subjektive Positionen, die einen Eindruck von den Schwierigkeiten, aber auch den Erfolgen jahrzehntelanger Emanzipations- und Selbstbehauptungskämpfe konkretisieren und sehr lebensnah erden. Dabei soll nicht „die“ Geschichte von Frauen in „der“ populären Musik erzählt werden, sondern es werden Schlaglichter geworfen auf charakteristische Geschichten von Frauen in den unterschiedlichen Phasen, Genres und Arbeits- bzw. Kunstbedingungen, von Sängerinnen und Tänzerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts über Damenkapellen, Punk und Riot Grrrls, DJanes bis zu Auflösungsversuchen der kulturellen Kategorie Geschlecht wie bei Queer oder im Gaga-Feminism.

Der Katalog enthält Beiträge von u.a. Sheila Whiteley, Anette Baldauf & Katharina Weingartner, Rosa Reitsamer, Birgit Richard und Diedrich Diederichsen.

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

TELOS VERLAG ISBN 978-3-933060-41-9 € 17,95