

L. J. Müller

Sound und Sexismus

**Geschlecht im Klang populärer Musik.
Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung**



Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar unter
<http://dnb.d-nb.de>

Besuchen Sie uns im Internet:
www.marta-press.de

1. Auflage März 2018

© 2018 Marta Press UG (haftungsbeschränkt),
Hamburg, Germany, www.marta-press.de

Alle Rechte vorbehalten.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© Umschlaggestaltung: Niels Menke, Hamburg
unter Verwendung eines Bildes von: www.pexels.com

Printed in Germany.

ISBN 978-3-944442-55-6

*Für alle, die gegen Sexismus kämpfen,
gekämpft haben oder kämpfen werden.*

Vielen Dank für eure Gedanken, eure Kraft und euren Mut!

Inhalt

Vorwort	11
Einleitung: Wie klingt eigentlich Sexismus?	15
Feministische Musikanalyse	17
Forschungsstand	20
Vorgehen und Aufbau	28
Kapitel 1: Theoretische Grundlagen	31
Frauen als unwesentliche Subjekte	32
Die Performativität von Geschlecht	36
Popmusik als sozialer Zement	44
Popmusik als innere Selbstproduktion	52
Kapitel 2: Analysewerkzeuge	57
Musik als Zeichen: Assoziationen	59
Homologie	66
Der Songtext als Genotext	71
Auditive Lüste	76
Der sonische Körper	86
Der vokalische Körper	93

Kapitel 3: „Echtheit“ als implizit männliche Norm	103
Die männliche Rockstimme als Norm	103
Authentizität und „echte“ Stimme	110
Nirvana: „Smells Like Teen Spirit“	114
Die Wirkungsweise der „echten“ Stimme	118
Die Identifikation mit der „echten Stimme“	120
Robbie Williams: „Feel“	122
Die „echte“ Stimme als männliche Performanz	125
Das geschlechterdifferenzierte Publikum	127
Kapitel 4: Alternative ästhetische Strategien von Sängerinnen	131
Kate Bush: „Feel It“	132
Timbre als Maske	135
Die Produktion von Begehren	136
Intentionalität und Verführung	138
Das Subjekt hinter der Stimme	140
Kylie Minogue:	
„Can't Get You Out of My Head“	142
Der sich entziehende vokalische Körper	145
Der Stimmklang als fetischisiertes Objekt	147
Tanz als Aneignung des eigenen Körpers	149
Björk: „All Is Full Of Love“	152
Die Klangumarmung der körperlosen Stimme	156
Die Materialität des Wortes	158
Birdy: „People Help The People“	161
Eine weibliche „echte“ Stimme?	165
Inszenierung von Kastration	166

Die Selbstaflösung als tröstender Ausweg	169
Fazit: Sexismus hören?	173
Die Stimmen der Anderen	173
Der geschlechtlich kodierte sonische Körper	177
Sexismus hören!	179
Anhang	185
Literatur	187
Musik	199

Vorwort

Es war, glaube ich, im Herbst des Jahres 2012, als ich Peter Wicke die ersten Ideen für meine Abschlussarbeit vorstellte und er die Betreuung dieses eigentlich ziemlich großenwahnigen Projekts zusagte, in dem ich herausfinden wollte, wie Sexismus klingt. Damals hatte ich noch kein klares Bild davon, wohin mich diese Frage führen würde, nur die vage Vorstellung, dass althergebrachte Methoden der Musikanalyse (zu Form, Melodie, Harmonik, Instrumentation usw.) wahrscheinlich nicht weit führen werden, sowie ein in vorhergehenden Musikanalysen entwickeltes Gefühl für etwas, das mir beständig durch die Finger zu gleiten schien.

Um dieses „Etwas“ zu packen war es notwendig zu eher ungewöhnlichen Methoden zu greifen, die ich vor allem in feministischen Theorien (Cyborgs, Performanz, Othering, Standpunkttheorien und Genotexte) gefunden habe. Dorothea Dornhof, die damals die Zweitbetreuung meiner Arbeit übernahm, brachte mich außerdem dazu, über das Potential von psychoanalytischen Theorien für mein Projekt nachzudenken: Ich war damals sehr, sehr, sehr skeptisch, was Begriffe, wie „Kastration“ oder „Fetisch“ angeht, und bin heute selbst erstaunt, wie stark sich meine Position hierzu geändert hat. Tatsächlich sehe ich mittlerweile den Wert psychoanalytischer Begriffe und Konzepte, die trotz aller berechtigter Kritik die Möglichkeit enthalten, Dinge zu bezeichnen, die sonst viel zu leicht aus dem Blickfeld geraten.

Dabei hoffe ich sehr, liebe_r Leser_in, dass auch du dich auf dieses eher ungewöhnliche Musikbuch einlassen kannst, das dich, wenn mein Projekt gelungen ist, wahrscheinlich mit Dingen konfrontieren wird, die du gar nicht hören willst. Dieses Buch ist, obwohl ich mich um eine gute Verständlichkeit bemüht habe, recht widerständig. Es erforderte beim Schreiben nicht nur gedankliche, sondern vor allem auch sehr viel emotionale Arbeit, denn es geht in diesem Buch nicht um die

Beschreibung einer Sache „irgendwo da draußen“, sondern um Verletzungen, die mich und wahrscheinlich auch dich tief zeichnen.

Vor fünf Jahren habe ich nicht damit gerechnet, das zu finden, was ich gefunden habe, und ich fürchte, die Versuchung ist groß zu behaupten, dass es nicht existiert. Ich weiß, dass die Anerkennung dessen, was ich hier beschreibe, nicht einfach ist, (sie war es auch für mich nicht) ich denke aber, dass eine Hoffnung auf eine wirkliche Veränderung nur existiert, wenn wir das ganze Ausmaß sexistischer Gewalt erkennen, wozu ich hier einen Beitrag leisten möchte. Dabei möchte ich in diesem Buch keine einfachen Auswege präsentieren und auch keine leichtfertige Hoffnung auf Veränderung verbreiten, sondern erst einmal beschreiben, was ich höre, und dieses Hören nachvollziehbar machen.

Dieser Text ist bei aller Mühe und Arbeit, die in ihm steckt, alles andere als perfekt. Die größte Lücke, die mir schmerzlich bewusst ist (und immer bewusster wird), ist dabei das Ausblenden von weiteren Diskriminierungszusammenhängen, insbesondere Rassismus und Heteronormativität. Die Fokussierung meiner Frage auf Sexismus führte zur Ausklammerung von queeren Sänger_innen und Sänger_innen of Colour, womit ich nicht wirklich zufrieden bin, da dies als Wiederholung einer weißen heterosexuellen Norm gelesen werden kann. Die Frage, wie sich Rassismus und Heteronormativität klanglich auswirken, ist wichtig und erfordert m.E. dringend eine Antwort, die ich hier jedoch nicht liefern kann. Queere und Sänger_innen of Colour miteinzubeziehen, diese Fragen jedoch zu übergehen, hätte m.E. eine Gleichheit suggeriert, die so nicht existiert. Da jedoch verschiedene Diskriminierungen sich gerade in der (erzwungenen) Differenz von einer (konstruierten und willkürlichen) Norm zeigen, erschien es mir sinnvoll mit der Analyse dessen zu beginnen, was in einer heterosexistischen und rassistischen Welt als normativ gesetzt wird.

Meine Ergebnisse bleiben somit unabgeschlossen und vorläufig, machen aber hoffentlich dennoch einen kleinen Schritt hin zu einem Verständnis der Strukturen, die uns immer weiter an eine ungerechte Welt binden und die wir möglichst gut verstehen müssen, um sie wirksam anzugreifen. Vor diesem Hintergrund wünsche ich mir nicht, dass du das, was ich schreibe, einfach unreflektiert als Wahrheit anerkennt, sondern hoffe vielmehr, dass du es als Baustein brauchbar findest, um es kritisch weiterzuentwickeln und/oder in ein Material für politisches Denken und Handeln zu verwandeln. (Ich freue mich sehr über Feedback!)

Zudem möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die auf sehr unterschiedliche Weise zu diesem Projekt beigetragen haben. Zuerst sind natürlich Peter Wicke und Dorothea Dornhof zu nennen, ohne deren Vertrauen dieser Text heute wohl kaum existieren würde. Besonders dankbar bin ich außerdem allen Korrekturleser_innen und Kritiker_innen der ersten Stunde: Steffen Just, Barbara Fichtl, Nana (=Frank Wismar), Jerome und Ingolf Wowros, die 2013 zum ersten Mal meinen Text gelesen und mir wertvolles Feedback gegeben haben.

Das letzte Jahr, in dem ich mir nach längerer Pause meine Magisterarbeit mit Hinblick auf diese Veröffentlichung noch einmal sehr intensiv und kritisch vorgenommen habe, war dabei zugleich das erste Lebensjahr meines Kindes. Dass die Überarbeitung dieses Textes zwischen Stillen, Wickeln und zahlreichen schlaflosen Nächten nicht zugleich zu meiner eigenen Überarbeitung führte, verdanke ich der großen und selbstverständlichen Unterstützung zahlreicher Menschen, die mich bzw. uns im letzten Jahr begleitet haben.

Dabei möchte ich drei Personen besonders erwähnen: Steffen Just, der während des Abschlusses seiner eigenen Promotion meinen Text Korrekturgelesen hat und in den letzten Monaten auch immer wieder ein offenes Ohr für mein Projekt hatte, mein Bruder Ubbo, der nicht nur regelmäßiger und begeisterter Babysitter war, sondern mir auch sehr hilfreiches und anregendes Feedback gegeben hat, sowie vor allem Jerome, mein Partner, der nicht nur nie am Sinn und an der Notwendigkeit dieses Projekts gezweifelt hat (im Gegensatz zu mir), sondern mich vor allem immer wieder zwingt und dabei unterstützt, mich mit den kritischen Fragen und Problemen zu befassen, die ich die meiste Zeit eigentlich lieber verdrängen würde.

Für hilfreiche Diskussionen, weiterführende Fragen, Hinweise, Bestätigung sowie wertschätzende und wertvolle Kritik danke ich außerdem: Stefanie Alisch, Christopher Ballantine, Cecilia Björck, Monika Bloss, Dahlia Borsche, Sarah Chaker, Dietmar Elflein, Stan Hawkins, Florian Heesch, Jin Hyun Kim, Bianca Ludewig, Susan McClary, Jens Papenburg, Melanie Schiller, Andreas Schönrock und den Mitgliedern der studentischen Forschungsgruppe Popmusik an der Humboldt-Universität.

LJM, April 2018

Einleitung: Wie klingt eigentlich Sexismus?

Das ist grob gesagt die Frage, die ich in diesem Buch beantworten möchte, doch sie stößt meiner Erfahrung nach oft zuerst auf Unverständnis, Erstaunen oder große Skepsis:

Zuerst scheint vielen Menschen die Antwort auf diese Frage recht trivial zu sein: Sexismus klingt „scheiße“, denn sexistische Musik ist in der Regel immer die, die wir gerade schlecht finden. Dabei trifft diese Kritik erstaunlich oft gerade Sängerinnen: Ob Beyoncé, Lady Gaga, Helene Fischer, Celine Dion oder Britney Spears – gerade was den Klang ihrer Stimmen angeht wird das Urteil oft schnell gefällt, denn sie klingen „unecht“, „künstlich“ oder „sexuell verfügbar“. Männer hingegen werden meist nicht für ihre Stimmen sondern nur für problematische Songtexte kritisiert und auch dort kreist die Diskussion sehr schnell und sehr beharrlich um ein bestimmtes Genre: Hip Hop. Auch Personen, die sich bisher kaum im Kampf um feministische Themen verdient gemacht haben, fällt es bemerkenswert leicht die Rap-Texte von 50 Cent, NWA, Tupac oder Jay-Z zu kritisieren. Nicht, dass eine solche Kritik unberechtigt wäre, aber wieso richtet sich der Fokus solcher Gespräche so erstaunlich selten auf *weiße Männer*? Wieso sprechen wir nicht über den Klang von z. B. ... Nirvana?

Wenn ich das Gespräch in diese Richtung lenke, werden die Einwände meist größer und plötzlich macht sich Skepsis breit, ob Sexismus denn überhaupt hörbar sein kann. Nachdem die Antwort auf die oben gestellte Frage zuerst trivial erschien, ist sie nun plötzlich unmöglich. Denn nun spreche ich über „echte Musik“, die irgendwie über so schreckliche Dinge, wie Sexismus, erhaben zu sein scheint. Mit großem Eifer wird auf einmal ein „eigentlicher Kern der Musik“ verteidigt, der jenseits ideologischer Beeinflussung liegen würde. Dabei ist jedoch die oft vehement vertretene Annahme, dass gerade der Klang populärer Musik von der Reproduktion sexistischer Geschlechtervorstellung ausgenommen sein soll – zudem in einem Kontext dessen Sexismus ansonsten bereits lange kritisiert, allgemein bekannt und

schlichtweg offensichtlich ist – bei näherer Reflexion eigentlich eher überraschend. Sie basiert auf kulturellen Vorstellungen von Musik, die ich in diesem Buch grundlegend in Frage stellen werde.

Schon die Idee, dass Musik ein einfach gegebenes Objekt ist, werde ich dabei angreifen: Der einzelne Song steht immer vor dem Hintergrund anderer Musik und musikbezogener Diskurse, die ebenso die Basis für seine Verständlichkeit herstellen, wie das rezipierende Subjekt selbst, das maßgeblich zur affektiven Wirkung der Musik beiträgt. Der angebliche „Kern der Musik“ verweist so zugleich auf einen alles andere als unpolitischen musikästhetischen Gesamtzusammenhang, wie auf die Identität des hörenden Individuums. Musik kann nur in diesem zweifachen Kontext existieren und als Musik wirken. Sie lässt sich damit, wie ich zeigen möchte, als ein Vermittlungsmoment zwischen der dem Einzelnen und einem gesellschaftlichen Ganzen, von mittlerweile globalem Ausmaß, ansehen.

Meine gesamte Argumentation zielt dabei darauf ab, populäre Musik als einen Komplex zu analysieren und zu kritisieren, in dem sexistische Strukturen nicht nur in Musikvideos, Interviews, Songtexten, Images, Bühnenshows und den Produktions- und Vermarktungsbedingungen zu finden sind, sondern ganz direkt auch die Wahrnehmung und Wirkung von Musik bestimmen. Anders gesagt: Schon was wir hören, ist nicht einfach gegeben, sondern bereits von unserer eigenen geschlechtlichen Identität und Positionierung, sowie den gesellschaftlichen Vorstellungen über die Selbstige mitbestimmt.

Um diese vielleicht provokant erscheinende These zu untermauern, werde ich in diesem Buch alternative Möglichkeiten zum Verständnis von Musik und ihren Wirkungen vorstellen und entwickeln. Hierzu greife ich insbesondere auf den Begriff des „Sonischen“ zurück, den Peter Wicke entwickelt hat, um auf die kulturelle Determinierung von Musik und ihrer Abhängigkeit vom hörenden Subjekt hinzuweisen.¹ Von einem solchen Musikverständnis ausgehend werde ich sechs Songs (von Nirvana, Robbie Williams, Kate Bush, Kylie Minogue, Björk und Birdy) analysieren und dabei zeigen, dass problematische Vorstellungen von Geschlecht sich nicht einfach nur durch Assoziationen oder Attribute (d.h. beispielsweise eine Verbindung von Weiblichkeit mit Weichheit und Männlichkeit mit Härte) vermitteln, sondern vor allem in einer unterschiedlichen Positionierung von Männlichkeit und Weiblichkeit in Beziehung zum Medium selbst besteht. Diese Positionierungen sind ferner, wie ich zeigen möchte, mit

¹ Vgl. Wicke (2006).

den affektiven Wirkungen von Popsongs, d.h. ihren beispielsweise verführerischen, mitreißenden, erotischen oder tröstenden Effekten eng verbunden.

Feministische Musikanalyse

Dieses Buch basiert im Kern auf einer Magisterarbeit aus dem Jahr 2013 mit dem Titel „Feministische Popmusikanalyse. Auf der Suche nach Worten“. Meine Motivation für dieses Abschlussprojekt war dabei vor allem eine ziemliche Unzufriedenheit mit etwas, was ich in meinem Studium als eine Art Sprachlosigkeit gegenüber Sexismus und Geschlecht im Klang wahrgenommen habe.

Sprache ist nicht nur Mittel zur Beschreibung der Wirklichkeit, sondern ein Werkzeug, das die Welt verständlich macht und ihre Wahrnehmung strukturiert. Das Fehlen von Worten zur Bezeichnung erschwert hingegen die bewusste Wahrnehmung eines Phänomens und macht seine genaue Abgrenzung von ähnlichen Phänomen fast unmöglich. Gerade in der Benennung von Klang und Klangerfahrung fehlen allerdings oft genaue Begriffe,² so dass wir der Erfahrung tendenziell ausgeliefert sind, ohne uns selbst sprachlich dazu in Beziehung setzen zu können. Es war daher ein wichtiges Ziel meiner Magisterarbeit Begriffe zu entwickeln, die eine wirksame Kritik am in der Regel unbewusst vermittelten Sexismus im Klang populärer Musik ermöglichen.

Dabei möchte es jedoch keinesfalls nahelegen, dass die hier analysierten Musikbeispiele als besonders sexistisch gelten können, oder überhaupt den Fokus vorschnell auf einzelne Performer_innen richten. Eher im Gegenteil möchte ich mithilfe der Songs problematische Hintergrundstrukturen herausarbeiten, die in populärer Musik insgesamt wirksam sind. Daher habe ich gerade keine Extrembeispiele ausgewählt, sondern ein Set an Songs erstellt, das recht verbreitete und langlebige Muster von dem enthält, was mir als derzeit hegemoniale Muster³ von Männlichkeit und Weiblichkeit erscheint. Ich erhebe hierbei

² Vgl. z.B. auch Pfeleiderer (2003), S. 21 ff.

³ Als hegemoniale Männlichkeit bzw. Weiblichkeit fungiert globalgesellschaftlich derzeit weiße heterosexuelle Männlichkeit bzw. Weiblichkeit, wobei die hegemonialen Geschlechterbilder jedoch nicht nur für weiße heterosexuelle Frauen/Männer normativ sind, sondern auch für alle Anderen (zumindest von außen betrachtet) zum (unmöglichen) Ideal werden, an der sich ihre Männlichkeit/Weiblichkeit misst, während sie zugleich durch rassistische und heteronormative Strukturen davon ausgeschlossen werden. Vgl. Collins (2006), S. 96 f.

weder einen Anspruch auf Vollständigkeit, noch möchte ich suggerieren, dass es Sinn macht, Popmusik irgendwie nach den hier präsentierten Songs zu kategorisieren. Denn obwohl sich einige typische Muster für geschlechtliche Identitäten, wie auch schon von anderen Autor_innen (z.B. John Shepherd oder Simon Frith und Angela McRobbie) beobachtet, häufig in der populären Musik wiederfinden, produziert eine Hörweise, die auf eine solche Einteilung zielt, eine Reduktion, in der dasjenige, was ich in diesem Buch thematisieren möchte – Musik als emotionale und körperliche Erfahrung – tendenziell verschwindet.

Dies stellt auch Hören als passives Rezipieren der akustischen Umwelt in Frage. Im Hören produzieren wir Ordnungen, fokussieren Aufmerksamkeit, erkennen Bekanntes oder lassen uns von Unbekanntem überraschen, und zwar in der Regel bereits lange bevor irgendeine bewusste Entscheidung darüber getroffen wurde.⁴ Darüber hinaus lässt sich Hören insbesondere im Popmusikkontext auch als ganzkörperliche Aktivität verstehen, die je nach Kontext Tanzbewegungen anregt, Gefühle und Gemütszustände beeinflusst und mit den im Stimmklang vermittelten Körperspannungen resoniert.

Ein Alltagsverständnis von Hören grenzt selbiges hingegen vom Sehen ab und ist, wie der Musikwissenschaftler John Shepherd betont, geschlechtlich kodiert.⁵ Hören und Sehen legen dabei eine jeweils andere Beziehung zur Welt nahe: Die im Blick implizit enthaltene Distanz vom betrachteten Gegenstand ähnelt der Distanz im Benennen durch Sprache und kann als eine Spielart einer männlich konnotierten sich selbst immer im Zentrum einer objektiven Weltbetrachtung imaginierenden Perspektive gedeutet werden, die Donna Haraway wie folgt beschreibt:

„Dieser Blick schreibt sich auf mythische Weise in alle markierten Körper ein und verleiht der unmarkierten Kategorie die Macht zu sehen, ohne gesehen zu werden sowie zu repräsentieren und zugleich der Repräsentation zu entgehen.“⁶

Ein so verstandenes Sehen erzeugt das Selbst nicht als Teil der Welt, sondern in einer Sonderposition scheinbarer Souveränität. Hören scheint in Abgrenzung dazu in einer engen und involvierten Verbindung zur Welt zu stehen und das hörende Subjekt den klanglichen Einwirkungen eher ausgeliefert. Dies beides sind jedoch vereinfachende

⁴ Vgl. z.B. auch Merleau-Ponty (2010 [in fr. 1945]), S. 182 ff. und Kassabian (2009), S. 55.

⁵ Vgl. Shepherd (1991), S. 157 ff.

⁶ Haraway (1995 [1985]), S. 80.

Vorstellungen, die sich als Verzerrungen verstehen lassen und die durch die gegenseitige Abgrenzung und die Verknüpfung mit Geschlecht plausibel erscheinen. Die so schließlich entstehenden fehlerhaften Vorstellungen der differenten Sinne und die essenzialisierenden Vorstellungen von Geschlecht stabilisieren sich dann gegenseitig.

Das Hinterfragen althergebrachter Vorstellungen von Hören und Musik steht damit auch vor dem Hintergrund der geschlechtlichen Kodierung, die diese beiden Terme mit Weiblichkeit verbindet und gegen Sehen und Sprache als ihre virilen Gegenparts abgrenzt. Diese fordert aus feministischer Sicht die Suche nach Alternativen heraus, die einfache Dichotomien von Subjekt und Objekt überschreiten.

Die Musikanalyse, als Sprechen und Denken über Musik, wird so selbst zum Gegenstand der Untersuchung und muss daraufhin kritisch befragt werden, inwiefern sie ebenfalls an der Reproduktion problematischer Geschlechterbilder beteiligt ist.⁷ Schon die Frage, wie und was in Musik analysiert und beschrieben wird, kann daher aus feministischer Perspektive nicht als neutral angesehen werden. Einen großen Teil dieser Arbeit macht aus diesem Grund auch die Entwicklung von Untersuchungsmöglichkeiten und Modellen zum Verständnis der Wirkungsweise populärer Musik aus. Dabei denke ich, dass auch der eher dürftige Stand der Forschung zum Thema Geschlecht und Sexismus im Klang (gerade im Vergleich zur feministischen Forschung in visuellen Medien und in Sprache) auch mit dem Festhalten an solchen geschlechtlich konnotierten Dichotomien erklärt werden kann, die das hörende Subjekt bzw. den Prozess des Hörens außerhalb der Untersuchung belassen, anstatt beides als Teil dessen zu begreifen, was Musik ausmacht.

Durch diese Veränderung des Gegenstandes rückt hingegen die Hörweise selbst mehr und mehr in den Fokus und damit die Beziehungen, die zu Musik möglich sind. Das Entwickeln dieses Blickwinkels wurde zudem durch die Lektüre von feministischer Forschung zu anderen Medien inspiriert, wobei insbesondere Laura Mulveys Kritik am Male Gaze im Kinofilm erwähnt werden muss. So werde ich in diesem Text die Positionierungen von Hörer_innen durch Musik beleuchten und die hierin enthaltenen gesellschaftlichen Machtverhältnisse darlegen.

Produktiver als der Vorwurf des Sexismus an den einen oder anderen Song erscheint mir daher die Entwicklung und Verbreitung eines

⁷ Entsprechende Kritiken finden sich u.a. bei: Susan McClary (2002 [1991]), Suzanne Cusick (1994b) und (2009) und Fred Maus (2009).

kritischen Bewusstseins über die problematischen Aspekte von gesellschaftlich vermittelten und internalisierten Hörweisen. Dies soll und muss auch eine Kritik an verletzender Musik ermöglichen, die schließlich das Medium dieser Vermittlung ist. Ich hoffe aber, dass meine hier entwickelte Musikkritik vor allem zur (Weiter-)Entwicklung von (vielleicht auch sehr radikalen) Alternativen und Veränderungen beitragen kann.

Forschungsstand

Wie schon erwähnt, ist die Erforschung von Geschlecht und Sexismus im Klang ein bekanntes Desiderat.⁸ Zwar ist eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlecht selbstverständlicher Teil der Popmusikforschung,⁹ allerdings weist die konkrete Auseinandersetzung mit Klang, wie einige Vertreter_innen des Fachs bereits bemängelt haben, insgesamt ein Defizit auf.¹⁰ Entsprechend setzt sich auch ein Großteil der Forschung zu Geschlecht und Popmusik vor allem mit Kontexten (Biographien, Musikgeschichte, Diskursen, Subkulturen, Genres, Produktions- und Konsumptionsbedingungen) auseinander:

Die Analyse des popmusikalischen Kontextes ist dabei insgesamt wichtig, um die vielfältige Marginalisierung von Frauen im Popmusikbereich zu verstehen. So belegen Vaughn Schmutz und Alison Faupel beispielsweise in ihrem Aufsatz „Gender and Cultural Consecration in Popular Music“, dass und durch welche Dynamiken Musik von Frauen

⁸ Vgl. Monika Bloss (2006), S.314, Binas-Preisendörfer (2015) und Jens Papenburg (im Erscheinen).

⁹ Mitunter umfangreiche Abschnitte, die Sexismus/Geschlecht thematisieren sind in jedem größeren Forschungshandbuch enthalten. Vgl. beispielsweise Frith/Goodwin (Hg.) (2007 [1990]), Scott (Hg.) (2009) und Bennett/Waksman (Hg.) (2015). Außerdem gibt es einige Special Issues in relevanten Zeitschriften: Bradby/Laing (Hg.) (2001), Stadler/Tongson (Hg.) (2013), und Dougher/Pecknold (Hg.) (2016). Sowie einige Sammelbände, die sich diesem Thema widmen: Whiteley (1997c), Whiteley/Rycenga (Hg.) (2006), Jarman-Ivens (Hg.) (2007), Stras (Hg.) (2011a) und Adrian/Warwick (Hg.) (2016).

¹⁰ Mit dem Problem wird vielfach gehadert und es werden immer wieder Lösungsversuche präsentiert: Vgl. Middleton (1993), Middleton (Hg.) (2000a), Papenburg (Hg.) (2006), Helms/Phleps (Hg.) (2012). Die Kritik aktualisiert sich aber nach wie vor: Vgl. Jasen (2016), S. 4ff. und die Gründungserklärung des 2015 gegründeten „Network for the Inclusion of Music in Music Studies“ (NIMiMS).

im Musikjournalismus tendenziell ausgeschlossen und bei Berücksichtigung oft mit Attributen belegt wird, die Weiblichkeit betonen.¹¹ Auch Marion Leonard beschreibt in ihrem Buch „Gender in the Music Industry“, wie solche Bewertungen sich aktualisieren und Indie Rock in vielfältigen Praktiken (Vermarktung, Fotos, Imagebildung) als männlich konnotiertes Genre naturalisiert wird.¹² Die Aktualisierung eines ebenso männlich konnotierten Musik-Expertentums[sic] noch in Diskursen zu Online-Musik haben kürzlich außerdem Ann Werner und Sofia Johansson belegt,¹³ so dass hier leider auch aktuell kaum mit grundlegenden Änderungen zu rechnen ist.

Dass Frauen beim Aufbau einer erfolgreichen Karriere als Pop-Musikerin behindert werden, ist mittlerweile ebenfalls gut belegt: Vom Erlernen des Instruments über den Austausch von Wissen in Insider-netzwerken und der Vermittlung von Auftrittschancen bis hin zu normativen Vorstellungen von Geschlecht, die das Einnehmen bestimmter Positionen (z.B. das Spielen der E-Gitarre)¹⁴ schlicht kulturell unverständlich machen, wird Frauen der Einstieg und die Professionalisierung im Bereich der populären Musik erschwert und oft auf die Rolle der Sängerin reduziert.¹⁵ In der Konsequenz gibt es mittlerweile frauenzentrierte bzw. FLTI*-Netzwerke¹⁶, die sich für den Abbau solcher Barrieren einsetzen. Dennoch belegen beispielsweise Anna Gavanoas und Rosa Reitsamer die Probleme von weiblichen DJs in einer durch Neoliberalismus und Post-Feminismus gekennzeichneten Gegenwart:¹⁷ Frauen machen dabei immer noch Erfahrung als gesonderte Gruppe behandelt und als Repräsentantinnen von Weiblichkeit rezipiert zu werden und sehen sich gezwungen ihre Karrierepläne daran auszurichten. Das Netzwerk Female Pressure belegt außerdem in seiner aktuellen Studie die nach wie vor eklatante Unterrepräsentanz von

¹¹ Schmutz/Faupel (2010). Siehe auch: Davies (2001).

¹² Vgl. Leonard (2007).

¹³ Vgl. Werner/Johansson (2016).

¹⁴ Vgl. zur E-Gitarre: Lewis (2017) und Whiteley (2015), S.374; Detaillierter zu den Hintergründen: Björk (2009).

¹⁵ Vgl. z.B. Bayton (2007 [1988]), Björk (2009), Buscatto (2007), Cohen (1997), Leonard (2007).

¹⁶ Beispielsweise: Female:Pressure, Pink Noises, Melodiva und die Girls Rock Camp Alliance, vgl. außerdem Bayton (1993).

¹⁷ Vgl. Gavanoas/Reitsamer (2017).

weiblichen Acts und Acts mit Beteiligung von Frauen in der elektronischen Musikszene.¹⁸ Das Wissen um diese Kontexte ist dabei notwendiger Hintergrund für meine Arbeit, die die klanglichen Konsequenzen und Voraussetzungen dieser nach wie vor sehr stabilen Asymmetrien bearbeiten möchte, wird aber in dieser Arbeit selbst nicht weiter thematisiert.¹⁹

Auf der anderen Seite gibt es zahlreiche Aufsätze, in denen einzelne Songs, Genres oder Performer_innen unter Gendergesichtspunkten untersucht werden. Auch hier stehen allerdings oft nicht Musik als Klang, sondern eher Songtexte, Musikvideos, Biographien und Images im Zentrum der Betrachtung, wobei vor allem im deutschsprachigem Raum insbesondere die Untersuchung von Videos sehr verbreitet ist.²⁰ Diese Arbeiten sind ebenso wichtig, belegen sie doch den weitverbreiteten Sexismus in der medialen Präsentation von Frauen, den Einfluss von Geschlecht oder Sexualität auf die Wahrnehmung von Stars und biographische Schwierigkeiten in einzelnen Lebenswegen, die durch (Hetero-)Sexismus ausgelöst oder verschärft wurden. Dennoch sind auch diese Arbeiten, selbst, wenn sie klangliche Aspekte mitberücksichtigen, in Bezug auf die Frage, wie Sexismus klanglich vermittelt wird, oft leider wenig hilfreich, denn es wird hier nur selten eine musikspezifische Dimension in der Produktion von Geschlecht oder Sexismus analysiert, die unabhängig von Text, Video oder biographischem Hintergrund einen problematischen Inhalt verbreitet. In ihrem

¹⁸ Vgl. *Female:Pressure Trouble Makers* (2017).

¹⁹ Interessent_innen an diesem Thema seien auf die frauen-/geschlechterzentrierten Musikgeschichtsschreibungen von Gaar (2002 [1993]), Reynolds/Press (1995), O'Brien (1996), Whiteley (2000) und Volkmann (2011) hingewiesen.

²⁰ Auch, wenn es hier Überschneidungen gibt: Vgl. zur Untersuchung von Songtexten insbesondere: Avery et al. (2017), Bradby (2007 [1988]) und Greig (1997); zur Untersuchung von Biographien und Images: Mayhew (2006), Whiteley (1997a), Palmer (1997), Negus (1997), Bruzzi (1997), Funk-Hennigs (2011); Hawkins (2016) und zur Untersuchung von Musikvideos: Whiteley (1997b), McDonald (1997), Bechdorf (1999), Bloss (2001), Dickinson (2001), Schuhen (2012), sowie der gesamte dem Thema Sexismus in Musikvideos gewidmete Sammelband Helms/Phleps (Hg.) (2003); des Weiteren wird Geschlecht gezielt in einzelnen Genres bzw. Subkulturen erforscht, wobei vor allem Heavy Metal und HipHop untersucht werden. Vgl. zu Metal: Walsler (1993), Clifford-Napoleone (2015), Hill (2016) und Heesch/Scott (Hg.) (2016); Vgl. zu HipHop: Mushaben (2008), Rose (2008) und Jeffries (2011).

Text „Representations of Femininity in Popular Music“ stellt Nikola Dibben beispielsweise dar, wie die Musik Akzeptanz oder Dissens zu einer vermittelten Ideologie transportiert; die patriarchalen Inhalte dieser Ideologie werden allerdings bei näherer Betrachtung in ihren Analysen ausschließlich im Songtext und im Video vermittelt.²¹

Wenn hingegen einzelne Arbeiten auf die klangliche Präsentation von Geschlecht oder Sexualität eingehen, so scheint die Musik oft nur auf einer assoziativen Ebene an der Konstruktion von Geschlecht teilzuhaben, indem sie beispielsweise „weibliche Weichheit“ oder „männliche Härte“ vermittelt. Philip Tagg und Bob Clarida haben in ihrer semiotischen Analyse von „Ten Little Title Tunes“ die vielfältigen konnotativen Verknüpfungen von Männlichkeit und Weiblichkeit mit bestimmten Attributen belegt.²² Sie weisen hierbei nach, dass musikalisch hochgradig konservative Vorstellungen von Geschlecht vermittelt bzw. mit Geschlecht verknüpft werden. Trotz dieses sehr klaren Ergebnisses zeigt allerdings die Arbeit von Tagg und Clarida auch auf, dass Sexismus als Struktur nicht auf diese Weise erfasst werden kann: Musik übernimmt in der semiotischen Analyse nur die Rolle Geschlecht als vorab existente Kategorie mit meist bereits geschlechtlich konnotierten Eigenschaften zu versehen, so dass sich die beiden Assoziationen gegenseitig stützen. Schließlich ist Geschlecht in einer solchen Interpretation lediglich als ein (natürlich grundsätzlich wandelbares) Konglomerat an Eigenschaften interpretierbar, während Sexismus als strukturelle Benachteiligung der Analyse notwendigerweise ebenso entgeht, wie Musik als potentiell produktive Kraft für die Konstruktion von Geschlechtern.

Die Ergebnisse von Tagg und Clarida weisen hingegen bereits über den semiotischen Bereich hinaus: Anahid Kassabian kommt in ihrer Interpretation der Ergebnisse von Tagg und Clarida zu dem Schluss, dass Frauen eher mit der Umgebung assoziiert werden, während Männer zu aktiv handelnden Helden und damit, wie im Film als Identifikationsfiguren erscheinen. In ihrem etwa zeitgleich entstandenen eigenen Buch „Hearing Film“ zu Filmmusik weist sie darauf hin, dass Identifikationsprozesse auch maßgeblich von der klanglichen Untermauerung abhängen.²³ Dies verdeutlicht, dass nicht nur die semiotischen Konnotationen, sondern auch die (möglichen) Beziehungen der Hörer_innen zur Musik relevant für ein weitergehendes Verständnis der ideologischen Wirkungsweisen von Musik sind.

²¹ Vgl. Dibben (1999).

²² Vgl. Tagg/Clarida (2003), S. 667 ff.

²³ Vgl. Kassabian (2001).

Konzeptionelle Ansätze, die das Thema Geschlecht und Musik strukturell angehen und damit nach der Produktion von Ungleichheit im Medium Musik selbst fragen, gibt es nach wie vor nur wenige. Hier finden sich einige Arbeiten in den eher traditionelleren Feldern der Musikwissenschaft und Musiktheorie: Autor_innen, wie beispielsweise Suzanne Cusick, Fred Maus, Susan McClary, Eva Rieger oder John Shepherd kritisieren vor allem die Körperferne von Notation und klassischer Musikanalyse als Ausdruck eines patriarchalen Weltverständnisses. Aus dieser Kritik wurden Musikanalyseansätze entwickelt, die die Beziehung von Körper und Musik berücksichtigen.²⁴ Allerdings sind viele dieser Ansätze einem klassischen Musikverständnis verpflichtet, das auf Tonalität, Komposition, Notation und Interpretation beruht. Dies macht sie zur Analyse populärer Musik, in der die Materialität des Klangs auf dem Tonträger unmittelbar analysiert werden kann/muss, eher ungeeignet, wie auch die feministische Popmusikforscherin Monika Bloss kritisiert.²⁵

Darüber hinaus kann die positive Bezugnahme auf den Körper dazu verführen, körpernähere Klänge und Rezeptionsweisen unkritisch mit Weiblichkeit oder Queerness zu verbinden. Mag die bloße Präsenz des Körpers im musikhistorischen Kontext tatsächlich ein großes subversives Potential besitzen, so wäre die Übertragung dieser Vorstellung auf den Popbereich fatal, denn der Körper steht hier offensichtlich in einem grundsätzlich anderen Verhältnis zu einer Musik, für die Tanzbarkeit und emotionale Resonanz zentral sind. Stattdessen muss im Popbereich eher nach der Spezifik des Körpers und seiner Beziehung zum Klang gefragt werden.

In der Popmusikforschung wurden solche Fragen zuerst von Simon Frith und Angela McRobbie in ihrem Aufsatz „Rock and Sexuality“ von 1978 aufgeworfen. Dieser sehr einflussreiche frühe Text zu Geschlecht in populärer Musik entwickelt die These, dass geschlechtliche Vorstellungen von Sexualität über Musik vermittelt werden, was wiederum Geschlechterunterschiede reproduziert und naturalisiert.²⁶

„The recurrent theme of this essay has been that music is a means of sexual expression and as such important as a mode of sexual control. Both in its presentations and in its use, rock has confirmed traditional definitions of what constitutes masculinity

²⁴ Vgl. Cusick (1994a), McClary (2002 [1991]), sowie Peter Wickes Analyse des „Gebet einer Jungfrau“ in Wicke (2001) S. 26 ff.

²⁵ Vgl. Bloss (1992).

²⁶ Vgl. Frith/McRobbie (2007 [1978]), S.373.

and femininity, and reinforces their expression in leisure pursuit.²⁷

Dabei wird Rock als komplexer Gesamtzusammenhang thematisiert. Hierbei stellen Frith und McRobbie zwar die Frage, inwiefern Klang (und v.a. Rhythmus) eine sexuelle Bedeutung haben kann, umreißen jedoch nur grob den theoretischen Kontext für eine mögliche Antwort:

Rock critics describe beat as “earthy” or “bouncy” or “sensual” or “crude,” and so reach for the sorts of distinctions we need to make, but such descriptive terms reflect the fact that rhythmic meaning comes from a musical and ideological context.²⁸

Ich werde dabei in dieser Arbeit die These einer über populäre Musik vermittelten und konstruierten vergeschlechtlichten (Hetero-)Sexualität weiterverfolgen und auf der klanglichen Ebene analysieren.

In Anknüpfung an Frith und McRobbie hat Barbara Bradby seit den 80er Jahren Geschlecht in Popsongs näher analysiert.²⁹ Ihre Fallstudien einzelner Songs, Bands oder Genres sind hier nicht nur aufgrund ihrer historischen Relevanz erwähnenswert, sondern auch, da Bradby oft ungewöhnliche Analysemethoden einsetzt, die u.a. ausführlich auf die Materialität von Rhythmen oder nonverbalen „Texten“ eingehen. Bradby bezieht sich hierbei auf die Sprachtheorie Julia Kristevas, die eine körperliche Basis von Sprache als Grundlage von Dichtung argumentiert. Sie entwickelt hieraus Analysewerkzeuge, die auf die Vermittlung unbewusster Subtexte abzielen und als ein dezidiert feministischer Ansatz zur Musikanalyse verstanden werden können.

Außerdem ist der Aufsatz „On Musical Performances of Gender and Sex“ von Suzanne Cusick zu erwähnen, in dem Cusick die Anwendung der Performanztheorie auf Gesang theoretisch beleuchtet und anhand von zwei Popsongs testet. Sie entwickelt hieraus Thesen über die klangliche Vermittlung von Geschlecht im Stimmklang, die insbesondere auch eine geschlechtliche Kodierung der singenden Körper und ihrer gesellschaftlichen Rezeption beinhaltet. Auch dieser Ansatz lässt sich als eine feministisch motivierte Musikanalyse verstehen, die mit Butlers Performanztheorie feministische Theorie auf Musik anwendet und zugleich den Körper in einer für populäre Musik produktiven Art und Weise einbezieht.

²⁷ Ebd. S. 387.

²⁸ Ebd. S. 386.

²⁹ Vgl. Bradby (2007[1988]), (1993), (2002), (2005) und (2017).

Stimmzentrierte Musikanalysen werden dabei in den letzten zehn Jahren langsam häufiger. Hier ist auf die Arbeiten von beispielsweise Laurie Stras, Veronika Muchitsch, Jaqueline Warwick und Diane Pecknold hinzuweisen, die die politischen Implikationen von geschlechtlich kodierten Stimmklängen herausarbeiten.³⁰ Während Muchitsch in „Neoliberal Sounds? The Politics of Beyoncé’s Voice on “Run The World (Girls)”“ demonstriert, wie neoliberale und post-feministische Werte im disziplinierten, flexiblen und kontrollierten Stimmklang von Beyoncé hörbar werden, betrachten Stras und Pecknold vor allem die Herausstellung von gesanglichen Schwächen in den Stimmen junger Frauen („girls“).³¹ Die spektakuläre Ausstellung der jugendlichen Frauenstimme zielt dabei, wie Pecknold herausarbeitet, u.a. darauf, Weiblichkeit mit verletzter und überwachter Körperlichkeit zu verbinden.³² Warwick schließlich kritisiert die Aktualisierung von weißer Mittelstands-Männlichkeit in emotional-verletzlichen aber ernsthaft distanzierten Gesangsstil von Singer-Songwritern, das sie mit einem distanziert betrachtenden aber nicht involviert handelndem Flaneur vergleicht.³³

Etwa seit den 2000er Jahren befasst sich ein größer werdender Forschungszweig auf vielfältige Weise mit „Queerness“.³⁴ Da „Queer“ keinen eindeutig fixierbaren Inhalt hat (und auch nicht haben soll), werden unter dieser Überschrift durchaus verschiedene Phänomene thematisiert: Diese umfassen vor allem homo-, bi-, inter- und transsexuelle Identitäten und Musikpraxen, die sich mitunter in bestimmten ästhetischen Paradigmen äußern (Camp, Dandy, Drag) aber auch Queer-Feminismus als politische Bewegung,³⁵ sowie Tendenzen, die als Veränderung der und in Differenz zu normativen Geschlechterschemata interpretiert werden können.³⁶

Freya Jarman wendet in ihrem Buch „Queer Voices“ zudem den Begriff des „Queeren“ auf die Stimme selbst an, da diese sich weder

³⁰ Vgl. Muchitsch (2017), Pecknold (2016), Stras (2011b) und Warwick (2007) und (2009).

³¹ Vgl. Pecknold (2016) und Stras (2011b).

³² Pecknold (2016), S. 82.

³³ Warwick (2009), S. 356 ff.

³⁴ Vgl. Whiteley/Rycenga (Hg.) (2006), Taylor (2008), Leibetseder (2010), Jarman-Ivens (2011), das Special Issue des Journal of Popular Music Studies von Stadler/Tongson (2013), sowie Hawkins (2016).

³⁵ Vgl. Leibetseder (2010).

³⁶ Vgl. z.B. Goldin-Perschbacher (2007) und Fast (2012).

eindeutig innerhalb noch außerhalb des Körpers – zudem wessen Körper, des singenden oder des hörenden? – fixieren lässt und damit quer zur Vorstellung eindeutiger Körpergrenzen und Identitäten steht.³⁷ Hierbei wird Queerness selbst zu einer Analysekategorie, die althergebrachte und scheinbar stabile Dichotomien in Frage stellt.

Schließlich analysiert Stan Hawkins in seinem Buch „Queerness in Popmusic“ von 2016 an einer Vielzahl von Beispielen queere Wirkungsweisen von populärer Musik und Popmusikkontexten (v.a. Videos). Insbesondere seine genaue Analyse von artifiziiell klingenden Momenten in der Stimme von Boy George³⁸ bestätigt meine eigene Schlussfolgerung, dass solche Momente der überzeugenden Produktion von hegemonialer (also u.a. heterosexueller) Männlichkeit im Weg stehen.

Die Untersuchung von Queerness hat dabei insgesamt oft einen optimistischen Fokus, der die grenzüberschreitenden Potentiale populärer Musik positiv betont. Hierbei werden queere Perspektiven auf populäre Musik sichtbar und hörbar gemacht. Popmusik erscheint so als ein potentiell utopischer Raum mit vielversprechenden empowernden und transformativen Möglichkeiten. Auch wenn ich dieser Beobachtung grundsätzlich zustimme, so darf dabei jedoch nicht vergessen werden, dass dies immer (noch) in einem Kontext von Marginalisierung stattfindet, der nach wie vor heteronormative Grundannahmen bestätigt und andere Identitäten bestenfalls als (exotische/interessante/verkaufsfördernde) Ausnahme zulässt. Die Verbreitung queerer Geschlechterbilder im Popbereich kann vor diesem Hintergrund auch als eine selbstgefällige Ablenkung interpretiert werden, die die Aufmerksamkeit des Mainstreams von der Aktualisierung normativ-repressiver Geschlechtervorstellungen und einer damit einhergehenden Diskriminierung von Frauen und nicht-normativen Geschlechtsidentitäten ablenkt. Hierdurch wird eine Freiheit suggeriert, die in einer postfeministischen Gegenwart, wie Angela McRobbie kritisiert, vor allem dazu dient, Herrschaftsstrukturen zu rechtfertigen, indem die Verantwortung für das Überwinden von Diskriminierung individualisiert wird.³⁹

Ed Sheeran, Calvin Harris oder die Chainsmokers fallen hingegen als aktuell sehr erfolgreiche Beispiele für normative (heterosexuell, weiße) Männlichkeit im internationalen Mainstream auf, während

³⁷ Jarman-Ivens (2011), S. 17 ff.

³⁸ Vgl. Hawkins (2016), S. 44 f.

³⁹ Vgl. McRobbie (2009) und James (2015).

Yannig Dreeßen die verbreitete Präsenz servil-unterwürfiger und stark sexualisierter Weiblichkeitsbilder im Pop-Mainstream der letzten Jahre kritisiert;⁴⁰ und auch Sheila Whiteley macht auf die nach wie vor gängige Sexualisierung von Frauen als Vermarktungsstrategie der Musikindustrie aufmerksam.⁴¹ Susanne Binas-Preisendörfer zeigt die Aktualisierung von Ungleichheit zudem auf, indem sie die aktuelle und voraussichtlich auch zukünftige Marginalisierung von Frauen in der Musikproduktion anhand der erschreckend geringen Frauenquote der Studierenden an der deutschen Popakademie deutlich macht.⁴² In ihrem Aufsatz „Pop-Sounds und Gender – Überlegungen zu einem Desiderat“ betont sie zudem, dass auch die emotionale Wahrnehmung von Musik erlernt ist, und stellt damit die wichtige Frage nach einer geschlechtlichen Kodierung auf dieser Ebene.

Vor diesem Hintergrund müssen aktuelle Entwicklungen der Popmusikforschung und der Sound Studies erwähnt werden, die in langsam zahlreicher werdenden Publikationen die Zentralität eines klanglich-kulturell kodierten Körpers für die Musikrezeption betonen.⁴³ Der Begriff des „Sonischen“, der diese kulturelle Kodierung des Hörens fassbar macht, ist hier für mich wesentlich. In diesem Kontext werde ich nach dem Geschlecht und der ideologischen Formierung dieses kulturell geprägten Musik-Körpers – des sonischen Körpers – fragen.

Vorgehen und Aufbau

Wie ich deutlich gemacht habe, geht es in dieser Arbeit auch um die Entwicklung einer feministisch motivierten Popmusiktheorie, die die Möglichkeiten Musik zu hören, über Musik zu sprechen und Musik zu reflektieren weiterentwickeln möchte. Entsprechend werde ich mit der Entwicklung eines theoretischen Fundamentes, auf dem die weitere Arbeit fußen kann, beginnen. Im ersten Kapitel arbeite ich daher die wichtigsten Begriffe, Sexismus, Geschlecht, Popmusik und ein mit der Musik in Beziehung stehender Körper, heraus, wobei ich grundsätzliche Theorien (Othering, Performanztheorie, Michel Foucaults Machttheorie und ein hierauf basierendes differenziertes Körperverständnis) für die weitere Argumentation vorstelle. Dabei werde ich insgesamt ein strukturelles Verständnis der einzelnen Begriffe betonen: Es geht

⁴⁰ Vgl. Dreeßen (2017).

⁴¹ Whiteley (2015), S. 373 f.

⁴² Vgl. Binas-Preisendörfer (2015), Fußnote 8.

⁴³ Vgl. Wicke (2006), Schulze (2006), Papenburg (2011), Goodman (2010), Papenburg (im Erscheinen).

mir darum kulturelle Verwachsungen denkbar zu machen, in denen einzelne Popsongs und die darin vermittelten Geschlechterbilder nur vor dem Hintergrund eines komplexen Ganzen (bestehend aus Sexismus und Popmusik) verständlich sind, das dennoch in jedem Moment, von all seinen Einzelteilen erneuert wird. Dieses „Ganze“ bildet den notwendigen Rahmen für die spätere Analyse von Geschlechterperformance im Popklang und steht daher am Anfang.

Das zweite Kapitel habe ich „Analysewerkzeuge“ genannt. Darin werde ich verschiedene Möglichkeiten (Assoziationen, Homologien, den Genotext, auditive Lüfte, den sonischen Körper und den vokalischen Körper) darstellen, die komplexen Beziehungen zu denken und zu untersuchen, die wir alle mit Musik und mit Klängen unterhalten. Im Rahmen dieser Arbeit sind dies Werkzeuge zur Musikanalyse, die in der näheren Betrachtung der sechs Musikbeispiele zur Anwendung kommen. Sie können aber auch darüberhinausgehend als Werkzeuge zur Reflexion des eigenen Musikhörens eingesetzt werden. Dabei ist es nicht mein Anspruch eine Gesamtheorie über die Wirkungsweise von Musik zu liefern. Ich möchte „Musik“ nicht in dieser Form fixieren, sondern eher mögliche Zugänge zu öffnen, die sich je nach Bedarf erweitern oder anpassen lassen. In der Beschreibung der einzelnen Werkzeuge geht es entsprechen auch nicht um den Versuch Musik zu definieren, sondern eher darum mögliche Anwendungsgebiete abzu- stecken und fehlerhafte Einsätze zu vermeiden.

Schließlich werde ich mein Instrumentarium anwenden, um die Wirkung und Produktion von Geschlecht im Klang populärer Musik zu analysieren. Hierbei werde ich von männlichen (weißen)⁴⁴ Stimmen ausgehen, da diese, wie ich zeigen möchte, auch (oft unmarkiert) im Zentrum vieler Musikbeschreibungen stehen. Im dritten Kapitel „Männlichkeit als Norm“ werde ich so herausarbeiten, dass diese Zentralität nicht nur in den Diskursen über Musik eine Rolle spielt, sondern

⁴⁴ Ich werde in dieser Arbeit insgesamt nur weiße SängerInnen analysieren. Da ich Weiß-Sein jedoch in dieser Arbeit selbst nicht bearbeite und daher nicht erklären kann/werde, was die Stimmen zu spezifisch weißen Stimmen macht, habe ich mich dagegen entschieden dies im weiteren Text deutlich zu machen. Eine Bearbeitung der Frage, wie „Rasse“/Race/Ethnizität klanglich hergestellt wird und wie sich in diesem Prozess insbesondere Rassismus reproduziert und aktualisiert, halte ich ebenso für ein dringendes Desiderat, kann diese Frage jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht mit- einbeziehen.

Vgl. außerdem Fußnote 3.

auch im Klang selbst produziert wird. Diese Produktion ist dabei von bestimmten ästhetischen Vorstellungen abhängig, die den vor allem von Sängern[sic]⁴⁵ verwendeten Gesangsstil, den ich „echte“ Stimme nenne, verständlich machen. Diesem Gesangsstil ist, wie ich zeigen möchte, eine Einladung zur Identifikation eingeschrieben, die diesen Stimmklang in der Rezeption geradezu dazu prädestiniert, als Verkörperung kollektiver und normativer Identität (Vgl. Bezeichnungen wie „Die Stimme einer Generation“ etc.) zu dienen und hierbei gleichzeitig ein privilegiertes männliches Körperkonzept aktualisiert.

Dem hingegen sind die vier Beispiele für Frauenstimmen, die ich im letzten Kapitel bearbeiten werde, nicht nach diesem ästhetischen Modell verständlich. Auch im Klang lassen sich, wie ich zeigen möchte, Sexualisierungen analysieren und eine Positionierung von Sängerinnen als Gegenüber der_dem Hörenden statt als Identifikationsfigur feststellen. Diese anderen Stimmgebungen enthalten dabei auch ästhetische Potentiale, die kreativ genutzt werden können und in den untersuchten Beispielen auch von den Sängerinnen genutzt werden, problematisch ist jedoch ein in Differenz zur „echten“ Stimme vermitteltes anderes Körperkonzept, das den Körper der Sängerinnen entweder zum Verschwinden bringt oder zum Objekt macht.

Dabei wird es mir in all meinen Analysen darum gehen Begriffe zu finden, mit denen unterschiedliche Musikerfahrungen differenziert werden können. Zu all den analysierten Musikstücken werden dabei im affirmativen Musikkonsum intime Beziehungen aufgebaut, die körperlich und emotional bewegen. Solche inneren Bewegungen werden in gegenwärtigen Diskursen meist nur allgemein, nicht jedoch in ihrer Spezifik thematisiert. Mir wird es aber genau darum gehen, *wer wie wohin* bewegt wird und wie diese Bewegungen mit übergreifenden gesellschaftlichen Strukturen, wie Sexismus interagieren, bzw. darin ihre Rolle spielen.

So hoffe ich abschließend Sexismus tatsächlich hörbar zu machen und möchte im Fazit nicht nur meine Ergebnisse zusammenfassen, sondern auch über mögliche politischen Konsequenzen aus meinen Ergebnissen nachdenken.

⁴⁵ Ich betone die männliche Form um Missverständnissen vorzubeugen – ich meine ausschließlich Männer, wenn ich von „Sängern“, „Protagonisten“ oder „Autoren“ spreche – und um die männliche Form auch im Text zu markieren, statt ihr scheinbare sprachliche Neutralität zukommen zu lassen.

Kapitel 1: Theoretische Grundlagen

Bevor ich mich der konkreten Betrachtung von Musik zuwende, ist es notwendig den theoretischen Rahmen abzustecken, in dem sich diese Arbeit bewegen wird. In diesem Kapitel werde ich daher in vier Abschnitten grundlegende Theorien und Begriffe vorstellen. Wie ich in der Einleitung deutlich gemacht habe, geht es dabei um eine strukturelle Auffassung der Grundbegriffe der Arbeit: Sexismus, Geschlecht, Populäre Musik und Körper.

Zuerst werde ich im Abschnitt „Frauen als unwesentliche Subjekte“ das sogenannte „Othering“ als grundlegende Dimension von Sexismus thematisieren. Dabei wird es neben einer Erklärung vor allem um die Auswirkungen gehen, die das Zur-Anderen-Machen von Frauen für den Bereich der Kulturproduktion und den Prozess der geschlechtlichen Subjektbildung hat. Neben Simone de Beauvoir werde ich mich hierbei insbesondere auf die feministische Filmkritik beziehen, die deutlich macht, wie sich das „Othering“ auf das Medium Film auswirkt.

Dabei fragt sich, was Geschlecht eigentlich ist. Hierbei gehe ich nicht von einem biologischen Körper als Ausgangspunkt aus, sondern fasse Geschlecht performativ auf. Das heißt, dass auch das, was wir biologisch unter Geschlecht verstehen nicht einfach „naturegegeben“ ist, sondern immer schon durch kulturelle Vorstellungen geprägt. Dies werde ich im nächsten Abschnitt „Die performative Produktion geschlechtlicher Körper“ näher erklären, wobei ich auf Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht eingehen werde. Butler zweifelt bekanntlich die angebliche primäre Gegebenheit von Geschlecht Biologie und Körper an und argumentiert, dass jeder Körper in seiner Materialität von Diskursen miterschaffen wird. Diesen Prozess gilt es näher zu verstehen. Außerdem werde ich auf Suzanne Cusicks Aufsatz „On Musical Performances of Gender and Sex“ eingehen, in dem diese Theorie auf populäre Musik angewendet wird.

Dann, in „Popmusik als sozialer Zement“, wird es um die Frage gehen, welche Aufgabe populäre Musik in einer globalisierten kapitalistischen Weltordnung übernimmt. Ich werde mich dabei um ein strukturelles Verständnis von Popmusik bemühen, wobei ich selbige nicht auf bestimmte Musikprodukte beschränke, sondern als Dispositiv nach Foucault verstehe, das kulturelle und gesellschaftliche Kontexte mitumfasst und insgesamt gesellschaftliche Werte aktualisiert. Dies geschieht nicht nur auf einer symbolisch-repräsentativen Ebene sondern vor allem auch auf einer affektiven und körperlichen.

Zum näheren Verständnis dieser körperlich-affektiven Reproduktion werde ich schließlich in einem weiteren Abschnitt („Popmusik als innere Selbstproduktion“) ein theoretisches Model dafür vorstellen, wie diese Erzeugung von Innerlichkeit in einem mimetischen Verhältnis zur äußeren Welt verstanden werden kann.

Die Betrachtungen zielen dabei bereits auf das erste Entwickeln von Thesen zum Klang von Geschlecht in populärer Musik.

Frauen als unwesentliche Subjekte

Schon im Titel ihres Buchs „Das andere Geschlecht“ deutet Simone de Beauvoir ihre Kernthese an, dass sich sexistische Diskriminierung nicht (nur/primär) auf einen ungleichen Zugang zu Ressourcen reduzieren lässt, sondern vor allem eine durch kulturelle Vorstellungen produzierte Hierarchie zwischen den Geschlechtern bezeichnet, bei der den einen (Männern) das Privileg zukommt sich in Bezug auf Geschlecht selbstverständlich als *Norm* zu verstehen, während die *anderen* (Frauen) von dieser Position ausgeschlossen und negativ dagegen abgegrenzt werden:

„[D]er Mann vertritt so sehr zugleich das Positive und das Neutrale[...]. Die Frau dagegen erscheint als das Negative, so daß jede Bestimmung ihr zur Einschränkung gereicht, ohne daß die Sache umkehrbar wäre.“⁴⁶

Auch wenn diese Aufteilung zuerst sehr abstrakt und nur metaphorisch erscheint, hat sie weitreichende Folgen, nicht nur für die gesellschaftliche Berücksichtigung der Interessen der jeweiligen Geschlechter (die entweder selbstverständlich mitgedacht oder aber als Sonderinteressen speziell herausgestellt werden), sondern auch für die

⁴⁶ Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.11.

Bildung einer vergeschlechtlichten Subjektivität, die sich an dieser unterschiedlichen Bewertung der eigenen gesellschaftlichen Position als einer oder andere ausrichtet:

Beauvoir spricht in ihrem Buch von einer „*männliche[n] Naivität*“⁴⁷ und meint damit, dass aus einer (unreflektierten) männlichen Perspektive die männliche Subjektivität als normale selbstverständliche und objektive erscheint. Dass es überhaupt eine andere Weltsicht gibt oder geben könnte, wird aus dieser Position ausgeblendet: „Er [= der Mann] begreift seinen Körper als direkte, normale Verbindung zur Welt, die er in ihrer Objektivität zu erfassen glaubt.“⁴⁸ Aus der so privilegierten männlichen Perspektive erscheint die eigene Position dabei so selbstverständlich, dass sie, ebenso wie die mögliche Legitimität anderer Perspektiven, regelrecht unsichtbar wird.

Die weibliche Subjektposition hingegen wird durch ständige Widersprüche in einen inneren Konflikt „zwischen dem fundamentalem Anspruch jedes Subjekts, das sich immer als das Wesentliche setzt, und den Anforderungen einer Situation, die sie als unwesentlich konstruiert“⁴⁹ getrieben. In der Folge kann sich weibliche Subjektivität nicht in derselben Einfachheit oder „Naivität“ entwickeln, sondern beinhaltet immer eine gewisse Doppelposition.

„Wenn sie [= die Frau] spielt ein Mann zu sein, muß sie natürlich scheitern; aber auch wenn sie spielt eine Frau zu sein, ist dies eine Illusion: Frau sein hieße das Objekt, der Andere sein; und der Andere bleibt in seiner Selbstaufgabe unterworfen.“⁵⁰

Eine wirkliche Identifikation mit dieser „anderen“ Position ist dabei eigentlich nicht möglich. Entsprechend ist eine weibliche Subjektposition eher als ein innerer Konflikt denkbar, der zwischen einer Identifikation mit dem als implizit männlich konstruierten wesentlichen Subjekt und der als Anderes konstruierten Weiblichkeit, die in dieser Konstruktion eher als Objekt und nicht als Subjekt verstanden werden muss, wechselt und so eigentlich nicht zur Ruhe kommen kann:

„Wenn Simone de Beauvoir sagt: Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es, dann heißt das wiederum nicht, daß man irgendwann einmal Frau **ist**. Frau-Sein, mit allen angenommenen oder verweigerten Attributen von Weiblichkeit, ist ein ständiger

⁴⁷ Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.22.

⁴⁸ Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.12.

⁴⁹ Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.26.

⁵⁰ Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.76.

Prozeß des Arrangierens mit sozialen und kulturellen Rollenzuweisungen, in denen sich auch Identität nicht als Zustand ergibt, sondern eine permanente Interaktion zwischen der Selbstwahrnehmung und den Konditionen und Konditionierungen der sozialen Wirklichkeit.“⁵¹

Diesen inneren Konflikt zwischen Subjektposition und Objekt (der Wahrnehmung anderer) versteht de Beauvoir zwar eigentlich als für jede Subjektivität grundlegend,⁵² so dass in einem gleichberechtigten Austausch miteinander jedes Subjekt sich selbst sowohl als Andere_r wie auch als Zentrum begreifen würde. Durch Gesetze, Institutionen, Diskurse und kulturelle Artefakte aller Art werden diese beiden Pole, wie de Beauvoir jedoch ausführlich demonstriert, mit den Geschlechtern, also männlich (d.i. Wesentliches, Subjekt) und weiblich (d.i. Unwesentliches, Objekt) verbunden,⁵³ was für die männliche Subjektivität den Vorteil bringt, die eigene Position weniger hinterfragen zu müssen. Diese kann sich somit selbstverständlich als wesentlich und normativ wahrnehmen, während eine weibliche Perspektive regelmäßig damit konfrontiert ist, dass die eigene Position von anderen Subjekten, aber auch von verschiedenen Kulturprodukten, nicht als wesentlich anerkannt wird.

Die feministische Filmanalyse hat eine solche Asymmetrie der Darstellung mit Hilfe psychoanalytischer Konzepte in Filmen kritisiert. Die Privilegierung und Normierung einer männlichen Perspektive ist dieser Theorie zur Folge vielen Filmen regelrecht eingeschrieben und verschiedene visuelle Lüste, die für den Filmgenuss konstitutiv sind, basieren auf einer sexistischen Positionierung und Kodierung der Geschlechter im Unbewussten.

Zu erwähnen ist hier insbesondere der Text „Visual Pleasures and narrative Cinema“ von Laura Mulvey, in dem diese das hierbei grundlegende Konzept des „male gaze“ (= männlicher Blick) erstmals formuliert. Mulvey erklärt, dass das Publikum im Kino⁵⁴ durch bestimmte filmische Mittel motiviert wird, sich mit dem männlichen Helden zu identifizieren. Bemerkenswert hieran ist die Analyse der strukturellen Anordnung der Geschlechter im Bezug zum Medium Film

⁵¹ Bloss (1994).

⁵² Vgl. Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.13.

⁵³ Vgl. Beauvoir (2012 [1949 auf fr.]), S.86 ff.

⁵⁴ Mulvey betrachtet vor allem Hollywood-Klassiker, als Beispiele bezieht sie sich unter anderem auf Hitchcock und Sternberg. Vgl. Mulvey (1999 [1975]) S. 840 ff.

selbst: Es geht weniger um die konkreten Handlungsweisen der männlichen und weiblichen Schauspieler_innen, als um ihre Anordnung im Bezug zum Blick, der oft die männliche Perspektive verkörpert und auf Frauen als Blickobjekte gerichtet wird. Ich werde dies später ausführlicher beschreiben.

Für Zuschauerinnen bedeutet dieser männliche Blick im Kinofilm, dass ihre Position beim Betrachten des Filmes im Gegensatz zu der von Zuschauern zwischen den Geschlechtern oszilliert:

„for women (from childhood onwards) trans-sex identification is a *habit* that very easily becomes *second nature*. However, this Nature does not sit easily and shifts restlessly in its borrowed transvestite clothes.“⁵⁵

Sehen erscheint als männliche Aktivität, Weiblichkeit hingegen wird dem Blick gegenüber als passiv und als Symbol für ein exhibitionistisches „Angesehen-werden-Wollen“⁵⁶ gesetzt. Dies ist jedoch nicht die Position der Zuschauerin, die den Film betrachtet und sich schließlich einerseits zwar in dem abgebildeten und betrachtbaren Bild von Weiblichkeit wiedererkennt, sich aber zugleich, um dem Film folgen zu können, mit dem Helden und seinem Blick identifiziert.⁵⁷ Für Frauen bedeutet damit der Konsum vieler Filme das Einnehmen einer doppelten Subjektposition, während Männer in einer einfachen Identifikation bestätigt werden.

Insgesamt sind diese gesellschaftlichen Machtverhältnisse jedoch auch in viele andere kulturelle Produkte, wie z.B. Photographien, Kleidung und Werbung, eingeschrieben, indem sie permanent eine männliche (heterosexuelle) Perspektive privilegieren. Diese wird damit als neutrale normalisiert und legitimiert, während jede andere Perspektive mit der eigenen Abweichung konfrontiert wird. Diese als „Othering“ bekannte Dynamik ist dabei auch für andere Diskriminierungsverhältnisse grundlegend und wurde insbesondere in Bezug auf Rassismus bereits vielfach bearbeitet.⁵⁸

Othering führt schließlich zu einer anderen Selbst- und Weltwahrnehmung, die sich in Simone de Beauvoirs viel zitiertem Satz: „Man

⁵⁵ Mulvey (2009 [1981]), S. 35.

⁵⁶ Mulvey (1994 [in engl. 1975]), S.55, deutsche Übersetzung von „Looked-at-ness“.

⁵⁷ Vgl. Auch Doane (1982), S.86 f.

⁵⁸ Vgl. z.B. Said (2017 [in engl. 1978]), Fanon (2008 [in fr. 1952]).

kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“⁵⁹ ausdrückt. Gesellschaftsverhältnisse wirken sich auf die individuelle Subjektivität aus und eine Subjektivierung als Frau bedeutet somit schließlich vor allem, einen eigenen Umgang mit dieser Diskriminierung zu finden. Geschlecht verstehe ich daher vor allem als Folge dieser ungleichen Positionierung von „Männern“ und „Frauen“, deren Identitäten und Subjektivitäten diesem Prozess nicht vorausgehen, sondern eben dadurch hergestellt werden, dass uns gesellschaftliche Plätze zugewiesen werden.

Ich werde im Folgenden aufzeigen, dass ein solches Othering auch im Klang populärer Musik stattfindet und dass die hieraus ableitbaren unterschiedlichen Subjektivierungen und Selbstbeziehungen sich im Stimmklang abbilden. Musik leistet somit einen Beitrag zur gesellschaftlichen Herstellung von Geschlecht.

Die Performativität von Geschlecht

Wie Judith Butler schließlich gezeigt hat, ist das durch gesellschaftliche Realitäten zur Frau (oder zum Mann) Gemacht-Werden nicht nur auf die Psyche und die Identität (= gender) beschränkt, sondern erzeugt überhaupt jede Vorstellung von Geschlecht, einschließlich des geschlechtlichen Körpers (= sex). Denn mit der Sprache gehen die Kategorien, nach denen Menschen als männlich oder weiblich angesehen werden, der Wahrnehmung voraus und beeinflussen diese.

Nachdem wir im letzten Abschnitt die unterschiedliche Positionierung der Geschlechter durch das Othering betrachtet haben, möchte ich nun auf die Performanztheorie näher eingehen. Das darin entwickelte Verständnis von Geschlecht und insbesondere vergeschlechtlichten Körpern werde ich nun genauer darstellen. Die grundlegende Theorie, in der sich Materialität und Diskurs gegenseitig bedingen, wird dabei auch in meinem Musikverständnis im nächsten Kapitel wesentlich sein.

In der Performanztheorie meint Performativität die erfolgreiche Illusion von Natürlichkeit, die durch die ständige Anpassung von Körper und Subjekt an gesellschaftlich vermittelte Normen erreicht wird. Diese Normen sind im „Intelligibilitätsrahmen“ enthalten, der als ein Set an zitierfähigen und gesellschaftlich als solche Zitate verständlichen (=intelligiblen) Verhaltensmustern verstanden werden kann. Das (vergeschlechtlichte, männliche oder weibliche) Subjekt entsteht dem-

⁵⁹ Beauvoir (2012), S.334.

nach nicht nur *einmal* in der Kindheit, sondern es muss sich in gesellschaftlichen Prozessen laufend in jeder Interaktion als solches re-/produzieren. Hierzu ist es notwendig, von außen als Subjekt erkennbar und anerkannt zu werden, was dadurch geschieht, dass auf die allgemein bekannten Muster des Intelligibilitätsrahmens Bezug genommen wird, die diesen Prozess somit sowohl ermöglichen, wie auch in bestimmte Bahnen lenken und damit einschränken.

Ein Subjekt ohne Geschlecht ist dabei nach den Regeln der Intelligibilität nicht verständlich und kann nicht gesellschaftlich anerkannt werden. Die körperliche Annahme eines Geschlechts ist daher die Voraussetzung für das Subjekt, das sich somit ohne Geschlecht auch selbst nicht finden kann:

„Die «Aktivität» dieses Geschlechtlich-Werdens kann streng genommen kein menschliches Handeln oder menschlicher Ausdruck sein, keine willentliche Aneignung, und ganz sicher ist sie keine Frage einer Maskierung; sie ist eine Matrix, durch die alles Wollen erst möglich wird, sie ist die kulturelle Bedingung seiner Möglichkeit.“⁶⁰

Zur gesellschaftlichen Positionierung von außen, die auf dem Othering basiert, tritt hier eine (in der Regel unbewusste) Aktivität der Individuen, die sich selbst als männlich oder weiblich anerkennen und so ihre eigene Identität produzieren. Geschlecht lässt sich somit als das Resultat dieser beiden Prozesse verstehen.

Der Intelligibilitätsrahmen produziert dabei Geschlecht innerhalb der von Butler so genannten „heterosexuellen Matrix“, die Männlichkeit und Weiblichkeit in eine durch Begehren strukturierte Beziehung setzt und anordnet. Dabei wird Geschlecht als Basis für das normativ heterosexuelle Begehren rückwirkend naturalisiert. Anders gesagt ist Geschlecht damit ein Resultat des vorweg als heterosexuell normierten Begehrens, das darauf basiert alle Menschen durch einen grundlegenden Dualismus in Begehrbare und Unbegehrbare einzuteilen.⁶¹ Dabei ist nicht nur das Objekt des Begehrens (das jeweils andere Geschlecht), sondern auch die Art und Weise (Aktiv/Passiv) im Intelligibilitätsrahmen gespeichert. Geschlecht ist folglich keine statische Eigenschaft, sondern ein wiederholendes und wiederholtes Handeln (= dem eigenen Geschlecht entsprechend Begehren). Und dies beschränkt Butler aus-

⁶⁰ Butler (2014 [in engl. 1993]), S.29.

⁶¹ Vgl. Butler (2016 [in engl. 1990]), S.120 ff.

drücklich nicht auf das soziale Geschlecht (d.h. *gender*) sondern besteht darauf, dass auch das, was wir unter einem biologischen Geschlecht (*sex*) verstehen, sich so erst materialisiert, da

„es keine Bezugnahme auf einen reinen Körper gibt, die nicht zugleich eine weitere Formierung dieses Körpers wäre“.⁶²

Es gibt also nicht vorweg einen natürlichen Körper, auf dem kulturelle Prozesse aufbauen würden, sondern der Körper selbst ist immer schon kulturell geprägt, wobei es zu seiner ursprünglichen Natur keinen Zugang gibt. Wir können Geschlecht somit nicht wahrnehmen, ohne es sofort mit kulturellen Vorstellung (z.B. Heterosexualität, die dabei als männliches Begehren nach einer zum Objekt werdenden Frau zu verstehen ist) zu verbinden. Es existiert somit auch kein unveränderlicher Kern in oder eine unveränderliche Wahrheit über irgendein beliebiges Subjekt oder ein Geschlecht. Der Eindruck eines solchen ist ein Resultat der erfolgreichen Performanz.

Die Annahme eines körperlichen Geschlechts beschreibt Butler dabei als „*Einverleibung*“.⁶³ Sie bezieht sich hierzu auf Sigmund Freuds Theorie der Melancholie, die einen emotionalen Verlust verleugnet, indem sie das verlorene Objekt als Introjektion in den Körper aufnimmt und dort als „radikal Unnennbares bewahrt“.⁶⁴ Butler überträgt dies auf die heterosexuelle Matrix, in der ein homosexuelles Begehren so sehr verleugnet wird, dass es vom Subjekt selbst nicht zugelassen werden kann und noch vor jeder Verdrängung ausgelöscht oder verhindert wird. Dadurch wird insbesondere eine sprachliche Bearbeitung dieses Verlusts eines (un-)möglichen Begehrens verhindert, die ihm eine Bedeutung geben könnte. Es geht in ihr „nicht nur das Objekt verloren, sondern das Begehren wird vollständig verneint“.⁶⁵

Da der Verlust nicht versprachlicht werden kann, wird das Objekt des Verlusts, der gleichgeschlechtliche Körper und seine Geschlechtsorgane, in den eigenen Körper aufgenommen. Die Introjektion treibt damit die Annahme des „eigenen“ Geschlechts an und ist die Basis für die vergeschlechtlichte Identifizierung mit dem eigenen Körper. Dies beinhaltet vor allem auch die somatische speziell erotische Selbstbeziehung der vergeschlechtlichten Subjekte:

⁶² Butler (2014 [in engl. 1993]), S.33.

⁶³ Butler (2016 [in engl. 1990]), S.108.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Butler (2016 [in engl. 1990]), S.109.

„[B]estimmte Körperteile werden genau deshalb zu Vorstellungszentren der Lust, weil sie dem normativen Ideal eines solchen, für die Geschlechtsidentität spezifischen Körpers entsprechen. In bestimmtem Sinne werden die Lüste durch die melancholische Struktur der Geschlechteridentität determiniert, die manche Organe für die Lust abtötet, andere wiederum zum Leben erweckt.“⁶⁶

Nun sollte hieraus aber nicht eine vorgängige Bisexualität aller Menschen geschlossen werden. Unter Rückgriff auf den produktiven Machtbegriff von Foucault⁶⁷, legt Butler dar, wie auch dieses vollständig verdrängte homosexuelle Begehren erst durch das Verbot hervorgebracht wird. Gewissermaßen wird in diesem Prozess überhaupt erst die Spaltung der Menschheit in zwei Geschlechter vorgenommen, ja regelrecht „erzungen“,⁶⁸ indem das Verbot alle Menschen in Begehrenswerte und Unbegehrbare unterteilt. Die Annahme einer vorgängigen Bisexualität würde qua Begriff diese Zweiteilung vorwegnehmen.

Die Einverleibung darf außerdem nicht als ein einmaliger vergangener Prozess vorgestellt werden, so wie es die freudsche Psychoanalyse im Ausagieren von Kastrations- und Ödipuskomplex im frühkindlichen Alter⁶⁹ postuliert, sondern ist ebenso der fortwährenden Performativität unterworfen. Die melancholische Einverleibung muss folglich ständig wiederholt werden wodurch das eigene Geschlecht ebenso bestätigt und reproduziert wird, wie die diesen Prozess ermöglichende heterosexuelle Matrix.⁷⁰

Der Intelligibilitätsrahmen wirkt jedoch nicht nur produktiv sondern auch repressiv. Er erhält seine Macht durch den verwerfenden Ausschluss, mit dem Körper bestraft werden, die nicht intelligibel – also nicht sinnvoll in die heterosexuelle Matrix einfügbar – sind. Hierdurch wird, wie Butler es formuliert, das „Menschsein selbst [...] fraglich“.⁷¹ Dabei ist dieses Außen konstitutiv für das Funktionieren des Intelligibilitätsrahmens und der heterosexuellen Matrix: Indem Menschen nicht nur nach Geschlecht sondern zusätzlich in legitime und illegitime Identitäten eingeteilt werden,⁷² erklärt sich die Wirksamkeit

⁶⁶ Butler (2016 [in engl. 1990]), S.111.

⁶⁷ Vgl. Foucault (2014 [in fr. 1976]) S. 94. Auf Foucaults Machtbegriff werde ich im nächsten Abschnitt näher eingehen.

⁶⁸ Butler (2016 [in engl. 1990]), S.110.

⁶⁹ Vgl. Freud (1925).

⁷⁰ Vgl. Butler (2016 [in engl. 1990]), S.199.

⁷¹ Butler (2014 [in engl. 1993]), S.30.

⁷² Vgl. Butler (2014 [in engl. 1993]), S. 30.

des fortwährenden Zwanges zur reproduzierten und reproduzierenden Annahme eines Geschlechts. Butler zeigt hierbei eine noch weitergehende Diskriminierung von Menschen auf, die sich nicht (widerspruchsfrei) als Männer oder Frauen identifizieren können, bzw. den hegemonialen Vorstellungen von Männlichkeit oder Weiblichkeit nicht entsprechen.

Die Angst vor der eigenen Unlesbarkeit führt somit in der Regel zur zitierenden Wiederaufrufung des Intelligibilitätsrahmens und damit zur Kollaboration mit diesem umfassenden Zeichensystem und seiner verwerfenden Macht:⁷³

„Der Prozeß jener Sedimentierung oder das, was wir auch *Materialisierung* nennen können, wird eine Zitatförmigkeit sein, ein Erlangen des Daseins durch das Zitieren von Macht, ein Zitieren, das in der Formierung des «Ichs» ein ursprüngliches Komplizentum mit der Macht herstellt.“⁷⁴ [Hervorhebung im Original].

Dennoch schafft es Butler, gerade aus dieser zwanghaften wiederholten Performanz des Geschlechts eine politische Handlungsoption abzuleiten: Da die Hervorbringung vergeschlechtlichter Körper und Identitäten niemals abgeschlossen und auch nie vollständig oder perfekt möglich ist, es sich also immer nur um imperfekte Abbildungen eines impliziten aber unmöglichen Ideals handelt, lässt sich durch gezielt abweichende Reproduktion einerseits der Rahmen verschieben oder erweitern und andererseits das implizite Ideal als Unmögliches angreifen. Die Natürlichkeit von Geschlecht wird somit als scheinbar entlarvt und dekonstruiert, während zuvor ausgeschlossene queere⁷⁵ Körper und Identitäten Handlungsfähigkeit erwerben, indem sie in die Intelligibilität und damit in das System symbolischer Repräsentation eintreten. Politisches Ziel ist es damit die geschlechtlichen Identitäten von Weiblichkeit und Männlichkeit insgesamt aufzulösen, indem die Materialisierung von Menschen und Körpern ermöglicht wird, die bisher außerhalb der Intelligibilität standen.

Insgesamt liegt dabei die These nahe, dass die performative Reproduktion von Geschlecht auch im Stimmklang stattfindet und dass der gesamte Bereich der populären Musik an der Aktualisierung von

⁷³ Vgl. Butler (2014 [in engl. 1993]), S. 39.

⁷⁴ Butler (2014 [in engl. 1993]), S. 39.

⁷⁵ Butler findet im Queeren schließlich einen nicht normativen Kollektivbegriff. Queer sind Körper und Identitäten, die die Intelligibilität durchkreuzen. Vgl. Butler (2014 [in engl. 1993]), S.307.

intelligiblen geschlechtlichen Verhaltensmustern beteiligt ist. Die Musikwissenschaftlerin Suzanne Cusick hat in ihrem 1999 erschienen Artikel „On Musical Performances of Gender and Sex“ die Performanztheorie auf Geschlecht im Gesang übertragen. Hierbei geht es ihr insbesondere um die Frage, was für ein Körper im Stimmklang hergestellt wird. Der dabei entstehende Körper ist nicht nur äußerlich; vielmehr lässt sich die Stimme als ein Vermittlungsmoment zwischen Innen und Außen verstehen:

Like Speech, too, it [=Song] is often taken to express or represent an interior truth: the truth from within the body's borders is moved by the breath (which originates outside the body) beyond those borders. One might well argue that Song, like Speech, is always a performance of the idea of subjectivity (in the sense of inner life). Both are certainly performances of the body's interior, performances situated in the interior.⁷⁶

Dabei werden die Körpergrenzen und damit der Körper nicht nur als Oberfläche, sondern als dreidimensionaler Raum performativ erzeugt. Die Stimme produziert also nicht nur eine vermeintliche biologische Differenz als Äußerlichkeit (d.h. hohe weibliche und tiefe männliche Stimmen usw.), sondern außerdem Vorstellungen über das in diesem Körper verortete Subjekt.

In der Diskussion von zwei Beispielen (Pearl Jam und die Indigo Girls) formuliert Cusick schließlich die These, dass die Performanz von Geschlecht in der Stimme vor allem über eine hörbare Anpassung (weiblich) oder eben Nicht-Anpassung (männlich) des in der Stimme performten Körper-Subjekts an kulturelle Normen geschieht.⁷⁷ Kulturelle Normierung dringt dabei mehr (weiblich) oder weniger (männlich) tief in den Körper ein, was durch die geöffneten oder geschlossenen Resonanzräume hörbar wird, und die männlichen und weiblichen Subjekte demonstrieren so in ihrer Stimme ihre Bereitschaft sich kulturellen Normen mehr oder minder stark zu unterwerfen.

Cusicks These demonstriert so die Analyse von Stimmtimbre als performativem Moment für Körperlichkeit und Subjektivität und zeigt auf, wie hierdurch sexistische Gesellschaftsverhältnisse in den Blick geraten können. Ihr Gesangverständnis basiert allerdings auf einer eher traditionellen Vorstellung (stabile Tonhöhen, wenig Geräuschanteil

⁷⁶ Cusick (1999), S.30.

⁷⁷ Vgl. Cusick (1999), S. 38.

und größtmögliche Nutzung körperlicher Resonanzräume als Ideal),⁷⁸ das sich so nicht als normativ für die Popmusik voraussetzen lässt: So gibt es zahlreiche Sängerinnen, deren Gesangsstil deutlich von diesem traditionellen Ideal abweicht – wie beispielsweise die Knarrstimme von Britney Spears – die aber dennoch und vielleicht auch gerade aufgrund dieser Abweichungen deutlich als weiblich erkennbar sind. Zwar kann klassischer Gesang sicherlich auch in der populären Musik normative Wirkungen entfalten, dennoch denke ich, dass hier weitere Reflexionen nötig sind, die die stilistische Heterogenität verschiedener Sängerinnen abbilden.

Darüber hinaus erfasst Cusick Männlichkeit nur negativ, als Nicht-Anpassung. Dies erklärt allerdings nicht, die Existenz einer geradezu typischen männlichen Rockstimme, die auch Cusicks Analyse zu Grunde liegt (Eddie Vedder von Pearl Jam). Hier wirken offenbar auch Normen, denen sich dieser Klang unterwirft.

Zwar möchte ich Cusick zustimmen, dass das Demonstrieren von Nicht-/Anpassung bzw. Nicht-/Souveränität gegenüber der Kultur eine Rolle in der Performanz von Geschlecht spielt, doch ist hier offenbar eine weitere Ebene im Spiel, die vorgibt, auf welche Weise diese Nicht-/Anpassung performt werden kann/muss. Kultur begegnet damit einerseits als Objekt (traditionelles Gesangsideal), wirkt aber dennoch auf einer anderen versteckteren Ebene produktiv als ein Intelligibilitätsrahmen, der die Regeln für die erfolgreiche Performanz von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit festlegt und hier der Analyse entgeht.

Cusicks Arbeit, insbesondere ihre Überlegungen zur Performanz von Innerlichkeit und Subjektivität in der Stimme, bilden dennoch im Folgenden eine wichtige Grundlage für die Musikanalysen. Dabei werde ich die einzelnen Songs als performative Akte betrachten, in denen ein singendes Subjekt, samt Geschlecht und Körper, performativ entsteht, wobei der Klang über die spezifische Konfiguration dieses Körper-Subjekts Auskunft gibt. Dieses Subjekt entsteht nur temporär im Rahmen des Songs, und lässt keine automatischen Rückschlüsse auf die tatsächlichen Charaktere der Sänger_innen zu. Ich betrachte die Songs dabei als kurze fixierte klangliche Performanzen, die auch zu zitierbaren Verhaltensmustern im Intelligibilitätsrahmen werden können, wobei sich allerdings ein Fokus auf die inneren emotionalen und somatischen Abläufe der_des Sänger_in legen lässt.

⁷⁸ Vgl. Cusick (1999), S. 32 ff. Cusick spricht insbesondere von „disciplines of song“, S. 36.

Bei der Produktion intelligibler Verhaltensmuster von Geschlecht handelt es sich somit insgesamt um einen permanenten und impliziten gesellschaftlichen Aushandlungsprozess, an dem alltägliche Verhaltensweisen ebenso beteiligt sind, wie mediale Darstellungen. Daher müssen wir davon ausgehen, dass die im Klang populärer Musik präsentierten Performanzen von Geschlecht von anderen Vermittlungsformen nicht unabhängig sind und mit Präsentationen von Geschlecht in anderen Medien interagieren. Da der Intelligibilitätsrahmen grundsätzlich wandelbar ist, sind diese Muster außerdem nicht als unveränderlich, sondern als temporäre Normen für weibliche oder männliche Subjektivität zu verstehen. Eine historische Untersuchung der Veränderung in der klanglichen Darstellung von Männern und Frauen wäre vor diesem Hintergrund perspektivisch sinnvoll. Ich werde in dieser Arbeit jedoch die historische Perspektive ausklammern, da das Material, mit dem ich arbeite, keine Aussagen über eventuelle Entwicklungen zulässt.

Ebenso wäre es vor diesem Hintergrund wichtig, sich mit der medialen Produktion oder Auslöschung von Körpern und Identitäten zu befassen, die den hegemonialen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit nicht entsprechen. Auch dies werde ich in dieser Arbeit nicht leisten, sondern mich auf die hegemonialen Bilder beschränken. Ich denke, keine_r meiner Beispiel-Sänger_innen kann dabei als sonderlich queer gelten, sondern alle werden zumindest in Mainstreamdiskursen als eindeutig männlich bzw. weiblich gelesen.

Nach dieser Einführung zur Kategorie „Geschlecht“, werde ich im Folgenden von Männern und Frauen als gegebenen Kategorien sprechen. Darunter sind materialisierte und positionierte Identitäten zu verstehen, die weder exklusiv noch stabil und nicht notwendigerweise an einen biologisch männlichen oder weiblichen Körper geknüpft sind. Dabei gilt es in dieser Arbeit auch die Frage zu beantworten, was „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ in gegenwärtigen durch populäre Musik vermittelten medialen Diskursen ausmacht.

Popmusik als sozialer Zement

„...wäre da nicht der begründete Verdacht, daß die populären Musikformen gerade deshalb so allgegenwärtig geworden sind, weil die von ihnen produzierten Werte, Bedeutungen und sozialen Erfahrungen einen ganz entscheidenden kulturellen Reproduktionsfaktor moderner Industriegesellschaften darstellen, der mit den subtilen Mechanismen kulturelle Machtausübung ebensoviel zu tun hat wie mit der Entwicklung von Subjektivität, von sozialer und persönlicher Identität.“⁷⁹

Im Rahmen dieser Arbeit verstehe ich, wie bereits beschrieben, unter Popmusik nicht nur eine bestimmte aktuelle Musikform, die sich auf ihre klangliche Erscheinung reduzieren ließe. Popmusikbezogene Diskurse und Praktiken des Musikkonsums sind der Musik bereits eingeschrieben und ein Verständnis von Musik ohne diesen Kontext ist daher nicht möglich. In der Konsequenz heißt dies, dass es die reine Musik ohne Kontext nicht gibt, bzw. nicht geben kann, da jedes Musikverständnis einen Kontext voraussetzt. Peter Wicke hat dieses Konzept von Popmusik in seinem Begriff des „Sonischen“ beschrieben, auf den ich im zweiten Kapitel näher eingehen werde.⁸⁰

Zunächst möchte ich jedoch näher untersuchen, welche Funktion Popmusik, als ein Gesamtkomplex, der auch Diskurse, Konzerte, mediale Vermittlungen (CDs, Radio, Musiksender, Youtube etc.), Images, usw. umfasst, in der gegenwärtigen Gesellschaft einnimmt. Kritische Stimmen haben ihr dabei schon früh die Rolle ideologischer Indoktrination zugeschrieben:

Vor allem auf Theodor W. Adorno geht dabei die These zurück, dass populäre Musik insbesondere die Naturalisierung von Kapitalismus als hegemonialer Gesellschaftsform vorantreibt und als alternativlos affirmiert.⁸¹ Adorno kritisiert beispielsweise die Austauschbarkeit und Standardisierung von Popsongs und ihren Formteilen, die uns als miteinander in Konkurrenz stehende Waren begegnen. Dies erfordert ein angepasstes Hörverhalten, das der scheinbaren Freiheit einer Kaufentscheidung entspricht, die sich auf die Wahl zwischen nur in Details

⁷⁹ Wicke (1998), Absatz 10.

⁸⁰ Vgl. Wicke (2006).

⁸¹ Vgl. Adorno (1941a-c). Eine ähnliche Argumentation liefert auch John Shepherd, indem er auf die Analogie eines klaren und im größten Teil der Popmusik nicht in Frage stehenden tonal-harmonischen Rahmen und der aus individueller Perspektive unhinterfragbaren Stabilität des globalisierten Kapitalismus hinweist. Vgl. Shepherd (1991), S. 133 ff.

verschiedenen Produkten beschränkt. Durch die Ausübung dieser scheinbaren „Freiheit“ wird die zu Grunde liegende Unfreiheit des kapitalistischen Systems akzeptiert.

Dieses tendenziell nach Totalität strebende Verständnis von Adorno, wurde von den Mitgliedern des Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies [CCCS] aufgegriffen und kritisiert, wobei sie in ihrer Erforschung von Massenmedien und Subkulturen in populärer Musik auch das Potential sehen symbolischen Widerstand zu artikulieren.⁸² Doch auch die Vertreter_innen des CCCS stimmen grundsätzlich mit Adorno darin überein, dass populäre Musik gesellschaftliche Werte privilegiert transportiert, die mit einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung verbunden sind und selbige tendenziell legitimieren.⁸³ Dabei erweitern sie außerdem ihren Fokus auf weitere von populärer Musik und populären Medien vermittelte problematische Werte, wie insbesondere Sexismus und Rassismus.⁸⁴ Die subkulturellen Umdeutungen und Aneignungen von Musik und anderen kulturellen Artefakten (z.B. Modeartikel, Motorräder, aber auch die Stecknadeln der Punks) finden dabei immer in einem durch Herrschaft strukturiertem kulturellen Umfeld statt, das eine kapitalistische, sexistische und rassistische Weltordnung tendenziell legitimiert und aktualisiert.

Hierfür spricht einiges: Der Konsum, die Verbreitung und die Produktion von Popmusik sind offenkundig hochgradig kapitalistisch vermittelt und außerdem stark mit der Werbeindustrie verbunden.⁸⁵ In einem globalisierten Kapitalismus zirkulieren einzelne Popsongs mittlerweile weltweit, wobei die Form und die Intensität der Vermarktung von den lokalen Gegebenheiten abhängt, die sich so ebenfalls in der Musikvermittlung (z.B. Zugänglichkeit welcher Musik und Verknüpfung mit Images) abbilden. Das Medium Musik eignet sich dabei für den Aufbau internationaler kultureller Verbindungslinien besonders gut, da es nicht primär auf Sprache basiert und so nationale Grenzen leichter überschreiten kann. Popmusik produziert somit weltweite kulturelle Beziehungen, die über Marktmechanismen lokal angebunden

⁸² Vgl. z.B. Willis (ca. 1973), S. 7ff.; Hebdige (1991 [1979]), S. 113 ff.

⁸³ Vgl. z.B. Hall (1977), S. 346; Willis (1981 [in engl. 1978]), S. 19 f.; Hebdige (1991 [1979]) S. 5ff; sowie generell der im CCCS verbreitete Rückgriff auf marxistische Theorie.

⁸⁴ Vgl. z.B. Butcher et al. (1974), Critcher et al. (1975), Green (1979), Hall (2014 [in engl. 1981]), Lawrence (1981), McRobbie (1978), Taylor (1976) und Winship (1978).

⁸⁵ Vgl. Wicke (1993).

sind (oder eben nicht, was auch eine Aussage enthält, da die Betroffenen für einen globalisierten Kapitalismus nicht als Zielgruppe relevant sind). Sie bildet so einen globalen Bezugsrahmen, in den sich verschiedenste lokale Musiken und popmusikbezogene Subkulturen oder Szenen (auch durch Abgrenzung) einordnen und so symbolische Beziehungen untereinander herstellen, die es den einzelnen durch diese Musik sozialisierten Subjekten ermöglicht ihre eigene Position in einer globalisierten Welt affektiv zu erfassen und zu naturalisieren. Popmusik kann so als ein globaler „sozialer Zement“⁸⁶ verstanden werden, wobei diese Sozialisierung und Platzierung von Subjekten außerdem die Aktualisierung nationaler, rassialisierter und geschlechtlicher Identitäten beinhaltet.⁸⁷ Zusätzlich zur kapitalistischen Vermittlung spielen dabei auch lokale und globale Machtverhältnisse eine Rolle, die die Zugänglichkeit von (welcher) Musik (als Produkt wie als Praxis) für verschiedene Gruppen organisieren.⁸⁸

Um Popmusik als ein solches global agierendes Sozialisierungssystem theoretisch zu erfassen, greife ich auf Michel Foucaults Machtbegriff und auf sein Konzept des Dispositivs zurück.

Macht ist für Foucault kein repressiv-einschränkendes sondern ein produktives Konzept: Ähnlich wie die im letzten Abschnitt erklärte Performanz, für die sich Butler unter anderem auch auf den Machtbegriff von Foucault bezieht, bringt Macht Subjekte in ihrer konkreten historischen Form hervor. Dabei wirken gesellschaftliche Normen, Ideale und Ausschlüsse disziplinierend auf die Individuen ein, die ihre Subjektivität nur gemäß den jeweils historisch konkreten Regeln erlangen können. Macht bezeichnet dabei die Kraft, die diese Subjektivierungen motiviert und ermöglicht, aber auch in bestimmte Bahnen lenkt und damit einschränkt.⁸⁹

Diese Macht geht nicht von einzelnen Menschen aus und kann auch von niemandem „besessen“ werden. Sie basiert nicht auf einer

⁸⁶ Vgl. Adorno (2007 [1941]), S.311.

⁸⁷ Zur Aktualisierung postkolonialer Identität und weiß-westlicher Hegemonie in Diskursen zu populärer Musik siehe: Romanow (2005). Zu globalen Formen des Otherings auf vielfältigen Ebenen siehe: Krüger (2016).

⁸⁸ Die vielfältigen Ausschlüsse von Frauen habe ich bereits in der Einleitung angedeutet. In Bezug auf Rassismus und Nationalismus lässt sich vor allem auf die westliche Tendenz hinweisen musikalische Klänge mit Orten zu verknüpfen, die Johannes Ismaiel-Wendt kritisiert. Vgl. Ismaiel-Wendt (2011) S. 45 ff.

⁸⁹ Vgl. Foucault (2014 [in fr. 1976]) S. 93 ff.

bewussten menschlichen Intention, die ihre Wirkungen lenken, planen und kontrollieren könnte. Dennoch erzeugt die Macht ihre Effekte in einer Art und Weise, die als strategisch und intentional verstanden werden kann, denn sie tendiert dazu sich selbst zu stabilisieren und ihre Ergebnisse auch angesichts gesellschaftlicher Veränderungen zu schützen.⁹⁰

Ein Dispositiv bezeichnet eine strategische Formation von Macht, die mit besonderer Hartnäckigkeit immer wieder ein bestimmtes Ergebnis (hier: in einer globalisierten Welt positionierte Subjekte) produziert. Es besteht dabei aus einer Vielzahl heterogener Elemente, die ineinandergreifen und sich gegenseitig stützen, um das vom Dispositiv angestrebte Ziel zu erreichen. Hierbei kann es sich sowohl um diskursive, wie um nicht-diskursive Elemente handeln. Foucault selbst benennt beispielsweise:⁹¹

„Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes“⁹²

Bezogen auf Popmusik lassen sich hierunter beispielsweise Musikindustrie, Radio, Charts, populäre und akademische Diskurse, Tanz, Fangemeinden, Stars, verschiedene Musikplattformen im Internet, musikzentrierte Subkulturen und ihre Wertesysteme, Diskotheken, Popsongs, Popmusik-Genres, die Strukturen des Musikmarktes und der sogenannte «Mainstream» fassen. All diese vielfältigen Elemente funktionieren innerhalb der machtvollen Strategie des von mir an dieser Stelle postulierten Popmusik-Dispositivs als taktische⁹³ Momente, die

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 95.

⁹¹ Foucault (1978), S. 119 f.

⁹² Ebd.

⁹³ Foucault differenziert zwischen Taktiken und Strategien: Die Strategie verfolgt ein globales Ziel mithilfe verschiedener temporärer und lokaler einzelner Taktiken. Die Strategie und ihr Ziel lassen sich dabei aus der Wirkung der Taktiken aus ihrem „Kalkül“ (Vgl. Foucault (2014 [in fr. 1976]), S. 95) erschließen. In der „Regel des zweiseitigen Bedingungsverhältnisses“ (Foucault (2014 [in fr. 1976]), S.99/100) führt Foucault weiter aus, wie sich Taktiken und Strategie gegenseitig bedingen, wobei eine Strategie aus einzelnen Taktiken besteht und einzelne Taktiken nur innerhalb der Strategie ihre Macht entfalten können. Einzelne Taktiken können dabei durchaus temporär oder scheinbar der Strategie zuwiderlaufen. Vgl.

auf eventuell auch auf den ersten Blick widersprüchliche Weise zusammenarbeiten, um das Gesamtergebnis des Dispositivs hervorzu-
bringen.

Auch in der populären Musik lässt sich dabei erkennen, dass hier kein einzelnes Subjekt noch eine bestimmte Institution in der Lage ist diese und ihre Wirkungen intentional zu kontrollieren: Weder die Musikindustrie noch die Konsument_innen sind in der Lage die Ergebnisse des durch Popmusik angetriebenen Sozialisierungsprozesses vollständig zu bestimmen oder auch nur vorherzusehen (auch wenn entsprechende Versuche immer wieder unternommen werden und auch nicht vollkommen erfolglos bleiben⁹⁴). Populäre Musik als einen strategischen Machtkomplex zu verstehen, ermöglicht es so die verschiedenen sehr heterogenen Aspekte als Teile eines Ganzen miteinander in Beziehung zu setzen, die sich gegenseitig in ihrer Funktion stützen. Einzelne Elemente sind dabei nur unter Berücksichtigung des Ganzen wirklich verständlich.

Dabei geht die Theorie des Dispositivs von einer wechselseitigen Beziehung aus, in der die Popmusik ein kontinuierlich von der Gesellschaft hervorgebrachtes Mittel zur eigenen Aktualisierung ist. So verändern sich fortlaufend sowohl die Gesellschaft als auch die Popmusik mit all ihren verschiedenen institutionellen, diskursiven, praktischen und musikalischen Teilaspekten.⁹⁵

Diese Rückkopplung lässt sich beispielsweise an den ökonomischen Funktionsweisen von Popmusik für die Werbung darstellen: Im kommerziellen Radio, aber nicht nur dort,⁹⁶ wird durch Musikauswahl eine spezifizierte Zielgruppe adressiert – damit ist aber nicht primär die Zielgruppe der Musik, sondern v.a. die Zielgruppe der Werbung gemeint, die auf diesem Radioprogramm geschaltet wird. Musik filtert dabei gewissermaßen das Publikum und produziert so eine verhältnis-

Foucault (2014 [in fr. 1976]), S.101.

⁹⁴ Vgl. beispielsweise die von Lawrence Grossberg kritisierte strategische Vereinnahmung von Rockmusik durch konservative Politik. Grossberg (1997) S. 254 ff.

⁹⁵ Vgl. hierzu auch Willis (1973), S. 18 f.

⁹⁶ Es gibt bisher wenig Forschung zu diesem Prozess im Internet. Eine enge Verbindung von Musik und Werbung zeigt sich jedoch auch hier auf Plattformen wie Youtube und Spotify, auf denen Musik wichtigster Werbeträger ist. Vgl. Liikkanen und Salovaara (2015), sowie die offiziellen Informationen von Youtube und Spotify für Werbetreibende.

mäßig homogene und bestimmbare Gruppe von Hörer_innen (bezüglich Alter, Geschlecht, sozialem Hintergrund, Werten usw.). Dies ermöglicht es den werbenden Unternehmen ihre Produkte zielgerichteter zu präsentieren. Schließlich bekommt diese Zielgruppe auch durch den Konsum ähnlicher Produkte, ja, schon durch ein in der Werbung gewecktes vergleichbares Begehren Substanz.⁹⁷ In der Konsequenz wird dieses Konsumverhalten auch symbolisch, d.h. in der medialen Repräsentation, privilegiert, wodurch wiederum Normierungsprozesse in Gang gesetzt werden: Wer durch die Werbung angesprochen werden soll, wird in den kommerziellen Medien stärker repräsentiert, was bezogen auf Popmusik bedeutet, dass deren_dessen musik-ästhetische Interessen stärker berücksichtigt und öffentlich hörbar werden. Martin Richard (=Dick) Asher, ehemaliger Chef von CBS International und Präsident von PolyGram USA, fasst es folgendermaßen zusammen:

“if the people who like certain sorts of music are not the people who want to buy soap then their music won't get played’.”⁹⁸

Dabei zeigt sich nicht nur die einordnende Wirkung der Popmusik, sondern vor allem eine privilegierte Rückkopplung für diejenigen, die von Werbung angesprochen werden sollen: Veränderungen in den von Unternehmen anvisierten Zielgruppen oder in den ökonomischen Möglichkeiten einzelner Schichten haben folglich Auswirkungen auf die produzierte und besonders stark beworbene Popmusik und deren mediale Präsenz.⁹⁹

Diese Darstellung ist zwar durchaus vereinfacht – Ich blende beispielsweise die durchaus komplexen und komplexer werdenden Marktforschungsprozesse und weitere (z.B. politische) Interessen aus, die die rein ökonomischen beeinflussen können; zudem ist im Internet die frühere Gate-Keeper-Funktion der Mainstream-Medien auf eine Vielzahl einzelner Akteur_innen übergegangen¹⁰⁰ und wurde entsprechend dezentralisiert, was die Dynamik solcher Rückkopplungen entscheidend beeinflusst – dennoch lässt sich hieran beispielhaft erkennen, wie sich gesellschaftlich-ökonomische Realitäten musikalisch

⁹⁷ Vgl. z.B. Buxton (2007 [1983]) S. 436 f.

⁹⁸ zit.n. Malm/Wallis (1992), S. 206.

⁹⁹ Heute zeigt sich dieser Prozess beispielsweise im weit verbreiteten Product Placement in Musikvideos und Lyrics (insbesondere im HipHop), woran heute nicht selten die Finanzierung vor allem aufwändiger Film-Produktionen hängt. Vgl. z.B. Hampp (2012) und Kimpton (2015).

¹⁰⁰ Vgl. Werner und Johansson (2016).

ausdrücken und wie popmusikalische Gesellschaftsrepräsentation die ggf. veränderte gesellschaftliche Aktualisierung beeinflusst.

Das Dispositiv ermöglicht es auch scheinbare Widersprüche sinnvoll einzuordnen, so dass sich auch die paradoxen Positionen verschiedener musikalischer Subkulturen zwischen Affirmation und Ablehnung von Gesellschaft und Konsumverhalten theoretisch fassen lassen. Die mögliche Subversivität von musikalischen Subkulturen kann so auf einer Ebene anerkannt werden, ohne dass dies notwendiger Weise einen Widerspruch zu anderen Ebenen darstellt, auf denen ihre Mitglieder dennoch gesellschaftliche Grundwerte bestätigen oder sinnvoll gesellschaftlich integriert werden. Ebenso lassen sich verschiedene ästhetische oder ideologische Werte, beispielsweise die regelmäßig praktizierte Abgrenzung vom sogenannten «Mainstream» oder das Verlangen nach Authentizität oder Echtheit der musikalischen Präsentation, das später noch wichtig wird, als Momente eines Dispositivs fassen.

Dabei sind solche ideologischen oder ästhetischen Kategorien nicht isolierbar, sondern können in vielfältiger Weise innerhalb des Dispositivs wirken. Auch die Darstellung von Geschlecht im Popmusikdispositiv wird sich daher nur in Verbindung mit der engen Beziehung mit anderen Aspekten des Dispositivs vollständig erschließen.

Allerdings kann eine vollständige Darstellung des Popmusikdispositivs – so sie denn überhaupt möglich ist – hier nicht geleistet werden. Stattdessen wird die klangliche Geschlechterperformanz als konkreter Referenzpunkt dienen, der aber mit verschiedenen anderen Teilen des Dispositivs (z.B. ästhetische Ideale ebenso wie ökonomische Voraussetzungen, Vermarktungsstrategien und soziale Aus- und Einschlüsse) in enger Beziehung steht und ohne diese seine Wirkung nicht entfalten könnte. Hierbei ist besonders der Bereich der Identitätsproduktion via Popmusik und Popkultur relevant, auf den ich nun abschließend etwas genauer eingehen möchte.

Für die Entwicklung einer Identität wird dabei die negative Abgrenzung als ebenso wichtig (oder sogar noch wichtiger) angesehen wie eine positive Identifikation. So schreibt beispielsweise Stuart Hall:

„Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only in relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, that what has been called its constitutive

outside that the «positive» meaning of any term – and thus its identity – can be constructed.“¹⁰¹

Ausschließlich positive Bezugnahmen auf Popmusik zu betrachten, reicht also zum Verständnis dieses Prozesses nicht aus. Die Abgrenzung nur als Negativbild mit einzubeziehen, erfasst jedoch auch noch nicht, dass sowohl die gewählte oder erzwungene Identität, als auch jede andere, sich in einem gemeinsamen Rahmen bewegen und sich unter anderem dadurch gegeneinander abgrenzen, dass sie sich innerhalb desselben verschieden platzieren bzw. platziert werden. Bezogen auf populäre Musik wird durch die Wahl eines Stars, einer Band oder eines Genres nicht nur anderes abgelehnt, sondern das Eigene und das Abgelehnte auch in Beziehung zueinander gesetzt und in einem gemeinsamen Kontext verortet.

Zwar blende ich in dieser Arbeit zur stärkeren Fokussierung meiner Fragestellung musikalische Kontexte (z.B. Diskurse, Institutionen, Videos, Images, Interviews) weitgehend aus, aber auch auf der klanglichen Ebene lässt sich die Popmusik als ein übergreifender Kontext verstehen, in dem die einzelnen Songs miteinander in Beziehung stehen. Damit meine ich nicht nur die Einordnung einzelner Songs in Genres oder (auch immer teilweise konstruierter) Traditionslinien, sondern, wie später klar werden wird, vor allem die musikalisch produzierten Bilder von Subjektivität und Körperlichkeit. Dabei können wir je nach unserer Positionierung (als Frau, Mann, Weiße_r, PoC, etc.) uns in den angebotenen klanglichen Subjekten oder Körpern wiedererkennen oder nicht. Dies beeinflusst unsere Möglichkeiten zu Hören und lehrt uns die eigene Rolle in Beziehung zu anderen gesellschaftlichen Positionen. Der Klang von Popmusik wird dabei ebenso durch normative Bilder von Geschlecht strukturiert, wie er andererseits normative Geschlechterbilder gesellschaftlich (mit-)reproduziert. So schreibt Simon Frith zu auf bestimmte Zielgruppen ausgerichtete Billboard-Charts:

„«Frauenmusik» zum Beispiel interessiert [...] nicht als Musik, die irgendwie «Frauen» ausdrückt, sondern als Musik, die versucht, diese zu definieren, genauso wie «schwarze Musik» dazu da zu sein scheint, eine bestimmte Vorstellung davon, was «schwarz» ist, hervorzubringen“¹⁰²

¹⁰¹ Hall (1996), S.4 f.

¹⁰² Frith (1992), S.5.

Wie im Intelligibilitätsrahmen von Butler bilden sich hierbei zitierbare Muster sowohl für die musikalische Präsentation von Geschlecht als auch für die rezipierende Beziehung zum Song heraus, die eine normative Wirkung entfalten und dabei diskriminierende Gesellschaftsverhältnisse auf einer musikalisch-emotionalen Ebene mithervorbringen, legitimieren und verstärken, aber auch verändern können.

Diese musikalische Produktion von gesellschaftlichen Strukturen geschieht dabei vor allem auf einer nonverbalen Ebene und schreibt sich so weniger auf einer bewussten, sondern weit eher auf einer affektiven Ebene in die hörenden (und musizierenden) Körper und Subjekte ein. Um dies zu verstehen, muss Musik als eine somatische Erfahrung interpretiert werden, was ich im nächsten Abschnitt näher betrachten werde.

Popmusik als innere Selbstproduktion

„A more productiv approach to music – not just pop, but all music, including the ostensible cerebral classical canon – would be to focus on its correspondences with the body. [...] I want to propose, that music is foremost among cultural «technologies of the body», that it is a site where we learn how to experience socially mediated patterns of kinetic energy, being in time, emotions, desire, pleasure and much more.“¹⁰³

Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein hat den von Christoph Wulf und Gunter Gebauer entwickelten Mimesis-Begriff auf Popmusik angewendet und damit einen Ansatz zum Verständnis der somatischen Einschreibung kultureller Werte durch Musik entwickelt.¹⁰⁴

Gebauer und Wulf beschreiben Mimesis als ein kreatives Nachformen der Welt im Innern des Individuums: „In mimetischen Akten erzeugt das Subjekt durch seine eigene Formgebung die vorgefundene Welt noch einmal.“¹⁰⁵ Dieser Prozess nimmt zwar Bezug auf das Gegebene, wiederholt es aber nicht passiv, sondern erzeugt etwas Eigenes. Es entsteht so eine zweite mimetische Welt im Subjekt, die von der äußeren Welt durchaus abweichen kann, aber immer in Beziehung zu dieser steht.

¹⁰³ McClary (2007), S.205.

¹⁰⁴ Klein (2004): S.244-262.

¹⁰⁵ Gebauer/Wulf (2003), S.7.

„Das Weltverhältnis des Menschen kann beschrieben werden als eine Verschränkung wechselseitiger Aktivitäten: Ein Subjekt, das sich machen muss, nimmt Beziehungen zu einer Welt auf, die es als geformte und strukturierte schon gibt und die ihrerseits das Subjekt macht.“¹⁰⁶

Dabei sehen Gebauer und Wulf mimetische Prozesse als basale vorbewusste Weltzugänge des Menschen,¹⁰⁷ die sowohl das symbolische Weltverständnis als auch die Körper der Subjekte prägen und dabei schließlich auch die Basis für jede Erkenntnis darstellen.¹⁰⁸ Es handelt sich also nicht um ein kognitives Konzept sondern eher um eine Form des Bewohnens des eigenen Körpers und der eigenen Subjektivität, das letztlich ein Bewohnen der Welt herstellt. Es gibt also ein mimetisches Verhältnis zwischen einer vorgefundenen äußeren Welt, die bereits durch das Handeln anderer kodiert ist, und einer darauf im Innern des Subjekts nachgebildeten Welt, über die sich dieses die Welt und damit Handlungsfähigkeit in der derselben erschließt. Dabei lässt sich die Mimesis in Beziehung zur Performativität im Sinne Butlers setzen, da die Nachbildung als Aneignung und Wiederholung gesellschaftlicher Muster durch das Subjekt verstanden werden kann, welches sich und sein Verständnis der Welt eben dadurch herstellt.¹⁰⁹

Dies kann als Modell verwendet werden, das die Vermittlung zwischen einer im Popmusik-Dispositiv präsentierten Welt-/an-/ordnung und dem individualisierten Weltverständnis einzelner Personen herstellt, die sich aus verschiedenen Perspektiven mit dieser Welt in Beziehung setzen, sie in ihrem Innern mit Abweichungen nachbilden und sich so darin verorten, sich angleichen und darin einpassen. Dabei lässt sich auch der Umgang mit einzelnen Popsongs als mimetisch auffassen: Vom empathischen Nachempfinden der Musik, über das Tanzen, bis hin zur imitierenden eigenen Musikpraxis, dem Mitsingen oder dem Spielen von Cover-Songs – all diese Praxen formen Musik im und durch den eigenen Körper nach.

Simon Frith beschreibt diesen Aneignungsprozess in seinem Aufsatz „Music and Identity“ und führt dabei die beiden gerade von mir beschriebenen Ebenen zusammen:

¹⁰⁶ Gebauer/Wulf (2003), S.101.

¹⁰⁷ Gebauer/Wulf (2003), S.28.

¹⁰⁸ Vgl. Gebauer/Wulf (2003), S.75.

¹⁰⁹ Vgl. Gebauer/Wulf (2003), S. 8.

Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.¹¹⁰

Ein durch Musik erzeugtes mimetisches Weltverständnis ist also nicht kognitiv, sondern verbindet Vorstellungen über verschiedene Identitäten (eigene und andere!) mit Körpererfahrungen. Verschiedene Positionierungen in der Welt korrespondieren so mit musikalisch vermittelten unterschiedlichen Körpergefühlen, die eben nicht „natürlich“, sondern durch Musikerfahrung konstruiert sind. Hierdurch vermittelt sich ein Weltverständnis, in dem bewusste und verkörperte Elemente miteinander verbunden sind.

Der Körper ist dabei einerseits das Medium der musikalischen Erfahrung, andererseits ist er durch den Habitus, der sich als Folge der mimetischen Nachbildung im Körperinnern auf das soziale Handeln überträgt, auch ein Ergebnis, wie Klein schließlich mit Rückgriff auf Bourdieu deutlich macht.¹¹¹

„Da der Habitus leiblich strukturiert ist wird es zudem möglich, den Vorgang zu verstehen, wie leibliche Erfahrung sich körperlich darstellt und nach «außen» getragen wird. Auch dieser nach «außen» gerichtete Prozeß ist ein mimetischer Akt, ein Angleichen der «inneren Erfahrung» an die «äußere Realität» in sozialen Handlungen, die sich körperlich vollziehen.“¹¹²

Auch hier zeigt sich die Nähe dieser mimetischen Körperherstellung zur Performanztheorie Butlers ist: In beiden Theorien wird der Körper durch die Aneignung gesellschaftlich gegebener Muster hergestellt und laufend aktualisiert. Klein trennt dabei einen inneren Körper (Leib) von einem äußeren (Körper). Für sie erklärt die Mimesis die Einschreibung der symbolischen Welt in den Leib, also die innere Körperwahrnehmung, die sich im zweiten mimetischen Schritt erst an der Oberfläche äußert und so zum Habitus wird.¹¹³ In der Performanztheorie gemäß Butler fallen diese beiden Schritte in eins: Mit der als mimetische Nachahmung auffassbaren Performanz wird der eigene Körper zugleich innerlich, wie äußerlich performativ erzeugt. Allerdings lässt sich durch die theoretische Trennung, die Klein durchführt, die innerliche bzw. leibliche oder somatische Musikerfahrung eher fassen,

¹¹⁰ Frith (1996): S. 309.

¹¹¹ Vgl. Klein (2004), S.262.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Klein (2004), S.261.

als wenn diese immer nur in ihrem nach außen wirkendem performativem Ergebnis betrachtet würde. Sie lässt sich außerdem mit Cusicks Beobachtungen und Überlegungen zur Anwendung der Performanztheorie auf Musik verbinden, denn für Cusick wird in der Stimme vor allem das Innenbild des Subjekts performativ hergestellt.¹¹⁴

Es erscheint so insgesamt wahrscheinlich, dass in der Popmusikerfahrung weniger eine äußere Körperrepräsentation als eine innere, oder leibliche, Körperlichkeit performativ erzeugt wird.

Nun haben wir es jedoch in unseren theoretischen Vorüberlegungen bereits mit mehreren Körpern zu tun:

1. Ein sich in der Musik performativ erzeugender Körper, der auf den_die Sänger_in projiziert wird und sich vielleicht als „klingender“ oder „vokalischer“ Körper bezeichnen lässt.
2. Der rezipierende Körper der_des Hörer_in, der hören, fühlend oder auch tanzend zur Musik in einer mimetischen Beziehung steht, und
3. Sind diese beiden Körper in einen inneren Körper (=Leib) und einen äußeren Körper (=von außen sichtbare Körperoberfläche) unterteilt.

Die Möglichkeiten zur Analyse dieser verschiedenen Körper und der durch diese produzierten Vorstellungen von Geschlecht werden uns nun im nächsten Teil beschäftigen.

¹¹⁴ Cusick (1999) S. 30.