



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Feministische Tendenzen in der Populärmusik

Verfasserin

Helene Griesslehner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. VORWORT .....</b>	<b>6</b>
<b>2. ANSÄTZE DER FEMINISTISCHEN THEORIEN .....</b>	<b>9</b>
2.1. GLEICHHEITSANSATZ.....	10
2.2. DIFFERENZANSATZ.....	11
2.3. DE/KONSTRUKTIVISMUS.....	11
2.4. HEUTE UND KRITIK.....	17
2.5. REFLEXION.....	18
<b>3. POPULARMUSIK.....</b>	<b>19</b>
<b>4. FEMINISMUS IN DER POPMUSIK.....</b>	<b>23</b>
4.1. DIE WEISSE, MÄNNLICHE, HETEROSEXUELLE NORM.....	24
4.2. DIE ROLLE DER MEDIEN.....	27
4.3. ERSTE FEMINISTISCHE TENDENZEN.....	28
4.4. WHAT'S NEW PUSSYCAT?.....	32
<b>5. „DER HERAUSRAGENDE BEGINN“ - DIE QUEENS DES BLUES.....</b>	<b>33</b>
5.1. DAS BILD DER AFROAMERIKANISCHEN FRAU IN DER GESELLSCHAFT.....	34
5.2. THEMEN DER BLUESQUEENS.....	35
5.2.1. Sexualität.....	36
5.2.2. Liebe/Beziehung .....	37
5.3. BEDEUTUNG.....	38
5.4. AUSSERHALB DER STIMME – PEGGY JONES.....	39
5.5. VERORTUNG .....	41
<b>6. ONE OF THE BOYS UND FRAUENMUSIK.....</b>	<b>42</b>
6.1. ONE OF THE BOYS.....	42
6.1.1. Patti Smith.....	43
6.1.2. Kate Bush.....	44
6.2. FRAUENMUSIK.....	46
6.3. VERORTUNG.....	50
<b>7. MADONNA – CHAMÄLEON DES MAINSTREAM POP.....</b>	<b>51</b>
7.1. SEX.....	52
7.2. MADONNA UND FEMINISMUS.....	53
7.3. IRONIE.....	55
7.4. IRONIE BEI MADONNA.....	57

<b>7.5. DER ASPEKT DES MAINSTREAMS UND DER VERWANDLUNG.....</b>	<b>60</b>
<b>7.6. RESÜMEE.....</b>	<b>62</b>
<b>7.7. VERORTUNG.....</b>	<b>63</b>
<b>8. FRAUEN IM HIP HOP.....</b>	<b>64</b>
<b>8.1. INTERNE STRUKTUREN.....</b>	<b>64</b>
<b>8.2. GESELLSCHAFTLICHE STRUKTUREN.....</b>	<b>66</b>
<b>8.3. RAP-AKTEURINNEN .....</b>	<b>68</b>
<b>8.4. RAPPERINNEN MIT FEMINISTISCHEN TENDENZEN.....</b>	<b>69</b>
<b>8.5. TEXTINHALTE.....</b>	<b>70</b>
8.5.1. Beziehung zwischen Mann und Frau.....	70
8.5.2. Sexualität und Selbstbestimmung.....	72
8.5.3. Anklage von Missbrauch und Unterordnung.....	73
8.5.4. Aussprache gegen Hip Hop-interne Abwertung.....	75
8.5.5. Dekonstruktion.....	77
<b>8.6. VERORTUNG.....</b>	<b>78</b>
<b>9. DIE REVOLUTION DER RIOT GRRRLS .....</b>	<b>79</b>
<b>9.1. PRINZIPIEN.....</b>	<b>79</b>
<b>9.2. RIOT GRRRLS UND FEMINISMUS.....</b>	<b>80</b>
<b>9.3. DIE HISTORIE.....</b>	<b>81</b>
<b>9.4. RIOT GRRRL MANIFEST.....</b>	<b>82</b>
<b>9.5. KOLLEKTIV PROBLEME &amp; GIRL „MISSVERSTÄNDNIS“ .....</b>	<b>83</b>
<b>9.6. DIE FINANZIELLE SEITE.....</b>	<b>85</b>
<b>9.7. KOMMUNIKATION: MEDIEN &amp; MARKETING.....</b>	<b>86</b>
<b>9.8. DIE AKTEURINNEN.....</b>	<b>87</b>
<b>9.9. PROVOKATION DURCH BENENNUNG UND DEKONSTRUKTION VON TABUS.....</b>	<b>88</b>
<b>9.10. GIRL LOVE .....</b>	<b>89</b>
<b>9.11. RESÜMEE.....</b>	<b>92</b>
<b>9.12. VERORTUNG.....</b>	<b>93</b>
<b>10. PEACHES.....</b>	<b>94</b>
<b>10.1. IHR ARBEITSSTIL.....</b>	<b>95</b>
<b>10.2. ASPEKTE.....</b>	<b>96</b>
10.2.1. Queer / Feminismus .....	96
10.2.2. Sex.....	98
10.2.3. Musikintention und Publikum.....	98
<b>10.3. WERKBEISPIELE.....</b>	<b>99</b>
10.3.1. Bilder und Performances .....	100
10.3.2. Sprache und Texte .....	101
<b>10.4. PEACHES CHRIST SUPERSTAR.....</b>	<b>102</b>
<b>10.5. EXPERTEN INTERVIEW ZU PEACHES.....</b>	<b>105</b>
<b>10.6. VERORTUNG.....</b>	<b>111</b>
<b>11. RESÜMEE.....</b>	<b>112</b>

<b>12. ABSTRAKT.....</b>	<b>115</b>
<b>13. QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>117</b>
<b>13.1. IM DRUCK ERSCHIENENE LITERATUR.....</b>	<b>117</b>
<b>13.2. ONLINE-ARTIKEL.....</b>	<b>123</b>
<b>13.3. INTERNET-SEITEN.....</b>	<b>124</b>
<b>13.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>125</b>
<b>13.5. ONLINE-INTERVIEWS .....</b>	<b>126</b>
<b>13.6. AUDIOMATERIAL.....</b>	<b>128</b>
<b>14. ANHANG.....</b>	<b>129</b>
<b>14.1. TRANSKRIPTION DES EXPERTEN-INTERVIEWS MIT TOMAS ZIERHOFER-KIN.....</b>	<b>129</b>
<b>14.2. WEITERE INTERVIEW-TRANSKRIPTIONEN ZU PEACHES.....</b>	<b>146</b>
<b>15. CURRICULUM VITAE.....</b>	<b>158</b>

## 1. Vorwort

In der folgenden Arbeit treffen zwei Begriffe aufeinander, die heterogener nicht sein können: Populärmusik und Feminismus. Beide haben gemein, dass sie schwer zu definieren sind und ihre AkteurInnen verschiedene Denkansätze verfolgen und Aktionen setzen. In der nun vorliegenden Arbeit sollen diese beiden Begriffe zusammengeführt werden.

Hinter dem Begriff Feminismus stecken viele Ideen und Vorstellungen. In der Wissenschaft haben Forscherinnen, seit den 1960er Jahren Paradigmen herausgearbeitet und ihnen Strukturmerkmale zugeschrieben. Trotz dieser Definitionen wird das zu Vergleichende, in dieser Arbeit Musik, nicht stringent zu beurteilen sein, denn jede Person, in diesem Fall Frau bringt einen unterschiedlichen Erfahrungsschatz, unterschiedliche Herangehensweisen und ein unterschiedliches Wesen mit. Daher kommt es zu höchst unterschiedlichen Resultaten. Dies ist auch in der Musik so, denn obwohl wir zum Beispiel von *einem* Stil sprechen, bringt trotzdem jede Gruppe, jede Künstlerin, die einem Stil zuzusprechen ist, ihre Eigenheiten mit.

Mit diesem Bewusstsein möchte ich daher KünstlerInnen und Gruppen vorstellen, **die sich selbst als feministisch deklariert haben oder von der Öffentlichkeit (Medien, RezipientInnen) auf Grund von bestimmten Verhaltensweisen so bezeichnet wurden.**

Diese Eingrenzung bildet den Rahmen für die Auswahl der vorgestellten KünstlerInnen. Sie begründet sich dadurch, dass viele KünstlerInnen von aussen (Medien, RezipientInnen) als feministisch definiert werden, sich selbst aber aus unterschiedlichen Gründen nicht so kategorisieren möchten.

Die getroffene Auswahl weist eine Breite an Historie und Genres auf. Es handelt sich um sechs Gruppen, Strömungen oder Individualvertreterinnen, von den 1920er Jahren bis heute, die gleichzeitig auch in unterschiedlichen Musikrichtungen zu Hause sind. Einen Überblick mit Integration unterschiedlicher Genres, Zeitabschnitte und Akteurinnen unterschiedlicher Herkunft zu geben war Motivation für diese Arbeit. Anzumerken ist, dass alle beschriebenen Künstlerinnen aus dem englischsprachigen Raum stammen.

### *Ablauf*

Pro Kapitel sollen Aspekte gezeigt werden, die für die jeweilige Erscheinung prägnant sind. So werden die KünstlerInnen mit ihrer Musik, ihren Performances und ihrer Rezeption beleuchtet. Zusätzlich werden teilweise auch antifeministische, gegenüberstehende Einflüsse klargestellt, um die Arbeit der Künstlerinnen noch mehr zu verdeutlichen. Am Ende jedes KünstlerInnen-Kapitels wird versucht die Erscheinung im wissenschaftlichen Feminismus zu verorten.

Als Grundlage dafür soll eine Einführung in die Ansätze des akademischen Feminismus sowie in die Populärmusik erfolgen, um diese **zwei** großen Begriffe zu verdeutlichen und einen Unterbau für die darauffolgenden Kapitel zu geben.

## Leseanleitung

\*Direkte Zitate aus wissenschaftlichen bzw. populärkulturellen Werken aber auch aus Musiktexten sind „*kursiv und unter Anführungszeichen*“ angeführt.

\*Eigennamen, wie Musikgenres, oder Begriffe werden unter „Anführungszeichen gesetzt.“

\*Begriffe, Phrasen, oder Erklärung, welche ich persönlich betonen möchte, sind **fett** gedruckt geschrieben.

\*BANDS und MUSIKERINNEN werden in Großbuchstaben aufgelistet.

\**Werke, Alben, Songtitel* sind kursiv dargestellt.

Innerhalb dieser Arbeit werden Personengruppen mit einem **Binnen-I** erweitert, um zu verdeutlichen, dass sich diese jeweils aus weiblichen und männlichen TeilnehmerInnen zusammensetzen.

## Vielen Dank

Frau Prof. Birgit Lodes für die kurzfristige Abnahme meines Themas, ihre Offenheit, ihr Interesse und ihre konstruktive Kritik. Frau Prof. Martha Handlos für ihre Beratung und ihre progressive und vielseitige Betrachtung von Feminismus. Oliver Kaut und Patrick Wolf für Korrektur und Einwände im Bezug auf Sprache, Kerstin Weinmeister für Austausch von Verfassungserfahrungen und Maria Hruschka für kritische Reflexionsgespräche. Tomas Zierhofer-Kin für seine Bereitschaft zum Interview und seine Offenheit während des Gesprächs. Ich danke meiner Tante, Christa Paulinz für inhaltliche, sowie formale Kritik und meinen Eltern für ihre Unterstützung während meines Studiums.



## 2. Ansätze der feministischen Theorien

Die feministische Theorie blickt auf eine junge und bunte Geschichte zurück. Den wichtigsten Entwicklungen dieser Historie möchte ich hier kurz Platz bieten, um eine nachvollziehbare Theoriebasis für die folgende Arbeit zu ermöglichen.

Die Wissenschaft des Feminismus betont zum Gegenteil der „Frauen- und Geschlechterforschung“ sein politisches Moment und den Fokus auf Emanzipation. Geprägt wurde der Begriff „feministisch“ im 19. Jahrhundert.

Zu beachten ist, dass es nicht **die** feministische Theorie geben kann, jedoch passiert durch die Verwendung der Einzahl keine Hierarchisierung. Damit ist gemeint, dass es, abhängig von u.a. Kultur, universitärem Umfeld oder Infrastruktur, unterschiedliche Theoriezugänge gibt.

Die feministischen Ansätze, welche mit der neuen Frauenbewegung Ende der Sechziger Jahre einsetzen, haben einen gemeinsamen Nenner: Ihre Motivation ist es, sich von festgelegten Paradigmen zu entfernen; sich in eine instabile, neue Position zu wagen und die bestehenden Erkenntnistraditionen zu hinterfragen. In der Entwicklung von feministischer Theorie ging und geht es um die Bedeutung von der vielfältigen Kategorie Geschlecht und um die Untersuchung und Aufdeckung von Geschlechterhierarchien.

Eben diese Hierarchien zu untersuchen, bedarf es bestimmter theoretischer Programme, denen sich die feministische Theorie widmet. In weiterer Folge sollen die gewonnenen Erkenntnisse helfen, durch politische Modelle soziale Schief lagen aufzuzeigen und im besten Fall zu minimieren. Ein weiterer gemeinsamer Nenner der Ansätze innerhalb der feministischen Theorie ist ihre **kritische Perspektive**, welche sie, mit ihren Aktualisierungen und unterschiedlichen Analysensätzen, die auf den folgenden Seiten dargestellt werden, beibehalten haben. Die Gliederung ist an jene von Johanna Dorer und Elisabeth Klaus angelehnt, welche die wichtigsten Ansätze herausstreichen (vgl. Becker-Schmidt,/Knapp, Gudrun 2000, S. 7f.; Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth 2008, S. 92; Klaus, Elisabeth 2005, S. 14).

## 2.1. Gleichheitsansatz

Im Rahmen des Gleichheitsansatzes steht die Motivation zur Gleichberechtigung von Männern und Frauen im Mittelpunkt. Das in den 1970er Jahren aufkommende Paradigma des genannten Ansatzes beschäftigt sich mit der Analyse und Darstellung der Diskriminierung von Frauen (vgl. Klaus, Elisabeth 2005, S. 14ff.).

Die untergeordnete Frau stellt das Opfer patriarchaler Machtstrukturen dar. Eine Abwertung des Weiblichen im **androzentristischen System**<sup>1</sup> bleibt jedoch relativ unreflektiert. Die Ursprungsdebatte entstand um den Bereich der Hausarbeit. Bis dato galt jene Art der Arbeit als privat und ihre Leistung wurde nicht als gesellschaftliche Arbeit diskutiert, geschweige denn anerkannt. Diese Diskussion wurde auch auf den Bereich der Erwerbsarbeit erweitert, um den Wert der Leistung von Frauen zu unterstreichen (vgl. Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli 2000, S. 8). Eine Fragestellung bezieht sich auch darauf, wo Frauen Zugang erschwert oder verboten wurde. Bereits im Gleichheitsansatz stand das soziale Geschlecht (gender) in seinen re-/produzierten Rollenzuteilungen im Forschungsinteresse. Doch die Forderung nach Gleichberechtigung erwies sich als eine Anpassung an männlich geprägte Verhaltensweisen, welche z.B. Ressourcenzugang bestimmen. Der Weg zu Gleichberechtigung führte über die Verhaltensweisen des Standards Mann. Um Ziele zu erreichen, müssen Frauen sich männliche Fähigkeiten aneignen. Der Ansatz der Gleichheit erwies sich als ein Beweis für die gesellschaftlich männlich hegemonialen<sup>2</sup> Machtverhältnisse, welche Frauen in die Opferrolle drängen. Diese Erkenntnis führt zu einem Umdenken, welches nicht nur Geschlechterrollen analysieren, sondern auch Unterschiede anerkennen und aufwerten wollte (vgl. Klaus, Elisabeth 2005, S. 14ff.).

---

<sup>1</sup>Andro... (grch.) = Mann, männlich. Androzentrismus bedeutet, dass der Mann den Mittelpunkt, den Standard, die Norm der Menschlichkeit bildet.

<sup>2</sup>Hegemonial (gr.-nlat.): die Vormachtstellung habend; b) die Vormachtstellung erstrebend. Hegemonie (gr.: Oberbefehl): Vormachtstellung, Überlegenheit (kultureller, wirtschaftlicher, politischer, u.a. Art) (Das Fremdwörterbuch, 2005, Bd. 5, 8. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Dudenverlag. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, S. 395)

## **2.2. Differenzansatz**

Den verschiedenen Ausdrucks- und Verhaltensweisen von Männern und Frauen widmeten sich WissenschaftlerInnen ab Mitte der 1980er Jahre (vgl. Klaus, Elisabeth 2005., S. 31ff.).

In differierenden Lebensräumen- und -formen wurden Unterschiede zwischen Männern und Frauen über Jahrhunderte strukturiert. Durch die Forderung nach Anerkennung von Differenzen wurde eine Anpassung an männliche Verhaltensweisen, die sich im Gleichheitsansatz als Weg für Gleichberechtigung herausstellte, obsolet. Das „Andersartigsein und -leben“ von Frauen, im Gegensatz zu Männern, erfuhr im Differenzansatz eine Aufwertung. Die Frau war nicht mehr eine Defizitfigur oder ein Opfer, sondern konnte Prozesse selbstständig gestalten (vgl. ebda., S. 19ff.).

Auch die Perspektive von Frauen als homogene Gruppe geriet unter Kritik. Denn die Anerkennung von Differenzen ist nicht nur zwischen Männern und Frauen sondern auch zwischen Frauen notwendig, da nicht alle Frauen in gleichen Umständen leben oder gleiche Interessen und Bedürfnisse haben.

Gemein ist den beiden Paradigmen, Gleichheits- wie Differenzansatz, dass Geschlecht ein Differenzierungskriterium darstellt, das sich sowohl in seiner Nicht-Anerkennung oder seiner Darstellung und Aufwertung in der Gesellschaft auswirkt (vgl. ebda.).

## **2.3. De/Konstruktivismus**

Mit dem Übergang zu einem postmodernen Denken ändert sich auch der wissenschaftliche Analyseansatz. Wo bisher von einer Abhängigkeit zwischen Erkenntnissubjekt und -objekt ausgegangen wurde, spricht man nun von der **Konzeption** des Subjekts (vgl. Klaus, Elisabeth 2005, S. 19).

Der grundlegende Unterschied zu den vorgehenden Perspektiven besteht darin, dass Geschlecht nicht vordergründig als Differenzierungskriterium betrachtet wird. Die Herangehensweise liegt im Aufbrechen und Dekonstruieren von bestehenden Strukturen (vgl. Klaus, Elisabeth 2005, S. 19).

Der De-/Konstruktivismus besagt, dass Muster und Strukturen, wie auch im geschlechtsspezifischen Kontext, sozial, historisch und kulturell konstruiert sind. Dies bedeutet, dass sich Geschlechterbinaritäten, sowohl im Rahmen des sozialen wie auch des biologischen Geschlechts, aus Prozessen der Gesellschaft ergeben und beeinflusst werden.

Nicht nur der Prozess der Geschlechterverhältnisse an sich sind **sozial, historisch und kulturell** konstruiert, auch die Art, wie sie bezeichnet oder diskutiert wurden, sind nach diesen Kriterien einzubetten und zu betrachten. So wurde z.B. die feministische Theorie, bereits vor ihrem Aufkommen, von Männern vorgedacht, denn Frauen waren vor dem 20. Jahrhundert an wissenschaftlichen Institutionen nicht erlaubt. Ein anderes Beispiel ist der Aspekt Ethnizität, der anfänglich nur von „weißen, westlichen“ Feministinnen als definierende Gruppe, betrachtet wurde (vgl. Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli 2000, S. 14). Beide Punkte wurden neu aufgerollt, betrachtet und beleuchtet. Diese kurze Abhandlung über Definition und Definierende sollte zeigen, dass Aspekte durch unterschiedliche BetrachterInnen in verschiedenen Zeiten verändert/konstruiert werden.

Der Paradigmenwechsel zum De-/Konstruktivismus in den 1990er Jahren verwirft die These, dass Geschlechterdualitäten Resultate von natürlichen Differenzen darstellen. Eine Differenz erscheint erst als natürlich, wenn sie zuvor innerhalb komplexer sozialer Strukturen und Abläufe erzeugt wird (vgl. Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth 2008, S. 94f).

Zur weiteren Veranschaulichung dient folgende Erkenntnis der Historikerin Gerda Lerner<sup>3</sup>:

*„Das soziale Geschlecht ist eine biologische Gegebenheit für Männer und Frauen. Die geschlechtsspezifischen Rollenerwartungen an Frauen und Männer stellen eine kulturabhängige Definition von Verhalten dar, das als den Geschlechtern in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit angemessen gilt. Diese kulturspezifische Bestimmung der Geschlechterrollen ist also ein historisch bedingtes Produkt.“* (dargestellt nach Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli 2000, S. 66).

Besonders kontrovers wurde in der Konstruktionsdebatte der Aspekt der Biologie gesehen. Denn neben der **historischen** Konstruktion, wurde nun auch die körperliche Zweigeschlechtlichkeit als kulturelle, und nicht wie bis dato üblich als natürlich-biologische Klassifikationsform betrachtet (vgl. ebda., S. 67). Dieser Aspekt wird besonders bei Judith Butler deutlich (siehe Seite 16 in dieser Arbeit).

Innerhalb des De-/Konstruktivismus entwickelten sich unterschiedliche Betrachtungsweisen:

a. Die Position des Sozialkonstruktivismus und der Ethnomethodologie spricht von der Situationsabhängigkeit in der Konstruktion des Geschlechtes.

Die Ethnomethodologie trennt die Alltagswelt, welche wir als natürlich hinnehmen und die Welt einer kontinuierlichen Konstitution von Sinn. Ausgang der Überlegungen, ist die Annahme, dass Merkmale, die stets reproduziert werden um den Alltag zu bewahren, methodisch erzeugt werden. Die Fragen innerhalb dieser Methoden beziehen sich besonders auf die Wahrnehmung von Frauen und Männern, auf die Zuschreibung von Eigenschaften und auf Alltagsprozesse. Diese alltäglichen Zuschreibungs-, Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesse werden mit dem englischen Begriff „doing gender“ bezeichnet (vgl. Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli 2000, S. 73f.; Lenz, Karl/Adler, Marina 2010 S. 50).

---

<sup>3</sup>Lerner, Gerda (1986): Die Entstehung des Patriarchats. Frankfurt/M, S. 301.

Ein unbewusstes, wechselseitiges Alltagsdarstellen- und handeln aller AkteurInnen kreiert Strukturen wie Geschlechterdifferenzen. Das Forschungsthema dieser Positionen ist die Analyse von Konstruktions- und Interaktionsprozessen, wobei sich der Sozialkonstruktivismus theoretisch und die Ethnomethodologie empirisch an die Materie nähert (vgl. Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth 2008, S. 95f.).

b. In den Perspektiven der Postmoderne und des Poststrukturalismus werden Muster, Verhältnisse, etc. nicht mehr als vorgegebene, sondern als dynamische und veränderbare Konstruktionsprozesse gesehen. Die beiden Ansätze werden immer wieder im sozialwissenschaftlichen und philosophischen Rahmen gemeinsam, oder sogar synonym genannt, haben jedoch unterschiedliche Fokusse. In der Postmoderne werden Identitäten und politische sowie soziale Leit-Differenzen aufgelöst. Im Gegensatz zur Moderne, wo u.a. die soziale Stellung strukturell und institutionell geprägt war, werden Identitäten und Biografien vermehrt individuell gestaltbar. Für die feministische Theorie bedeutete dies, dass Differenzkategorien wie öffentlich/privat diskutiert wurden. In der postmodernen Perspektive wird die Universalität von Historie entlarvt. Ausserdem wird auch das universelle Subjekt kritisiert, welches innerhalb seiner Konstruktion im jeweiligen sozialen Kontext zu betrachten ist. Der Poststrukturalismus konzentriert sich in seiner Perspektive auf die **Sprache**. Sprache ist hier nicht Ausdruck von Realität, sondern funktioniert als stetiger sinnhafter Bedeutungskonstrukteur. Geprägt wird der Poststrukturalismus u.a. von der Diskursanalyse Michel Foucault's (vgl. Villa, Paula-Irene 2004, S. 234ff.) In der Forschung des Poststrukturalismus werden sprachliche und gesellschaftliche Elemente von Begriffen über Metaphern bis hin zu Diskursen kritisiert und zerlegt, dekonstruiert. Diskurse werden als produktiv angesehen, denn in der Sprache, und der Diskurs ist ein Sprachprozess, wird soziale Wirklichkeit organisiert (vgl. ebda., S. 237).

Bei Michel Foucault werden auch Aspekte wie „Vernunft“, „Wahrheit“, „Sexualität“ und „Körper“ in einem diskursiven Kontext betrachtet. Dadurch werden Aspekte wie z.B. Körper aus den deterministisch scheinenden Definitionsbereichen entnommen und neu diskutiert (vgl. Villa, Paula-Irene 2004, S. 237).

Das Ziel ist ein Erkennen von Konstruktionsprozessen und eine mögliche Neuzusammensetzung. Um dies zu ermöglichen ist eine Dekonstruktion nur möglich, wenn sich Subjekte, auch das eigene Subjekt, kritischer Reflexion aussetzen (vgl. Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth 2008, S. 96ff.).

Eine bedeutende und prominente US-amerikanische Philosophin, die dem postmodernen, dekonstruktiven Feminismus zugerechnet wird, ist Judith Butler (Butler bezeichnet sich übrigens selbst als Poststrukturalistin – dieser feine Unterschied deutet sicherlich auch auf die Problematik zwischen Postmodernismus und Poststrukturalismus hin, nämlich dass sie oft als eine gemeinsame Denkströmung angesehen werden).

Im Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses steht die Kritik am System des biologischen Geschlechts (sex) und sozialen Geschlechts (gender) und dessen Dekonstruktion, da man, nach ihrer Meinung durch die Involvierung dieser Dualität die biologistische Argumentationsweise reproduziert. Es sind hier diskursive Prozesse, und hier knüpft Butler an Foucault an, welche die beiden vermeintlich natürlichen Tatsachen produzieren. Ausschlaggebend ist ausserdem das Konzept der **Performativität**, das Butler als eine Erklärung für die Manifestierung und Verortungen von Geschlechterhierarchien anwendet.

Dabei bedeutet dieser Begriff der Performativität, dass „durch konkretes Handeln“ Heteronormativität und Zwangsheterosexualität immer wieder reproduziert wird. Durch diese ständige Reproduktion werden nach Butler erst Subjekte kreiert (vgl. Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth 2008, S. 97f.; Lenz, Karl/Adler, Marina 2010, S. 53).

Eine wichtige und prägende Aussage von Simone de Beauvoir steht auch für Judith Butler als Ausgangspunkt vieler Überlegungen im Bezug zur Konstruktion von Geschlecht: Denn so meinte Simone de Beauvoir, *dass man nicht als Frau geboren werde, sondern zur Frau gemachte werde* (Butler Judith 2002, S. 301).

Beauvoir (Simone, 1989, S.8) verdeutlicht diesen Umstand auch wie folgt: *„Nicht jedes Menschenweibchen ist ... notwendigerweise eine Frau; es muß erst an jener geheimnisvollen und gefährdeten Wirklichkeit teilhaben, die man Weiblichkeit nennt“*.

Wird man sich dieser Tatsache bewusst, so entwickelt man ein Verständnis dafür, dass Stereotypen, welche sozial, medial vermittelt werden, keine fundamentale Berechtigung haben. Sie sind konstituiert, nicht deterministisch, immer veränderbar. Judith Butler spricht hier auch von einer Zerbrechlichkeit der Identität, welche durch die *„stilisierte Wiederholung von Akten“* (2002, S. 302) aufgebaut wird. Bei der Anerkennung dieser Perspektive wäre ein Aufbrechen von scheinbar starren Geschlechterverhältnissen möglich, doch der Umstand, dass Geschlechterzugehörigkeit zusätzlich auch durch die *„Stilisierung des Körpers instituiert“* (ebda.) wird, ist die andauernde, feste Zuschreibung von Geschlechteridentitäten noch schwerer zu durchbrechen. Butler betrachtet zusätzlich auch die Bildung von Identität durch Konstitutionsakte (Performanz), welche sie eher als Errichtungswerkzeuge für *„Identität als zwingende Illusion“* (ebda.) ansieht. Durch diese Betrachtungsweise kann man ein Verständnis für die starren Verhältnisse erlangen, welche kontinuierlich als Standard wahr-, an- und übernommen werden. Die Philosophie spricht hier von *„Glauben“* (ebda.).

Durch die Verwendung des Wortes Glauben innerhalb unserer (Geschlechts)Identitätskonstruktionen betont man, dass Geschlechterstereotypen immer wieder, beharrlich, unveränderbar aufrechterhalten werden. Glaube kann hier einerseits bedeuten, dass Zustände den Gesellschaftsmitgliedern immer wieder glaubhaft verkauft/vermittelt werden, und auf der anderen Seite, dass AkteurInnen sie (Geschlechterzugehörigkeit) als ihren Glauben anerkennen (vgl. Butler, Judith 2002, S. 302).



## **Erweiterung durch postkolonialen Aspekt**

Wie eingangs erwähnt kann es nicht eine einzige feministische Theorie geben. Dies wurde besonders deutlich, als in den 1980er Jahren die Kritik schwarzer Frauen in die Diskussion einfluss. In der postkolonialen Theorie wird darauf aufmerksam gemacht, dass der „weiße Feminismus“ Auswirkungen durch eine andere geschichtliche (in diesem Fall: koloniale) Prägung involvieren muss. Ausserdem wird auf Schief lagen innerhalb der westlichen feministischen Denkströmungen hingewiesen, welche Frauen, die nicht aus der weißen Mittelschicht stammen, als Opfer darstellten.

Wie Johanna Dorer und Elisabeth Klaus (2008, S. 99) schreiben, geht es um die Aufbrechung der Dualität von „*Dritter-Welt-Frau*“ und „*emanzipierter westliche Frau*“ (ebda.). Themen wie Einwanderung stellen dieses Problem der Vielfältigkeit immer mehr in den Mittelpunkt. Auch wissenschaftliche Texte aus Ländern mit erhöhter und historisch früher einsetzender Fokussierung auf Ethnizität, Rassismus und Kolonialisierung tragen ihren Teil dazu bei (vgl. Becker-Schmidt, Regina /Knapp, Gudrun-Axeli 2000, S. 10).

Die Perspektive der postkolonialen Strömung führte zu einer umfassenderen Sichtweise, welche andere Kategorien wie Ethnie, Klasse und Rasse in die Theoriebildung inkludierte und verband. Die genannte Perspektive wird mit „post“ beschrieben, da es einen historischen Ablauf von Kritik im Bezug zu Ethnizität darstellt: den europäischen Kolonialismus in den 1940er und 1950ern, den Imperialismus in den 1970ern und den nachkolonialen Diskussionen über Rassismus (vgl. Rodríguez, Encarnación Gutiérrez 2004, S. 239).

### **2.4. Heute und Kritik**

Das Paradigma des De-/Konstruktivismus mit seinen Ansätzen dominiert noch aktuell die feministische, wie auch Frauen- und Geschlechterforschung. Doch haben sich über die Zeit auch Kritikpunkte entwickelt.

Sozialstruktur und Gesellschaft wird gerade in interpretativen Ansätzen, wie bei Butler nicht definiert. Die Einbeziehung vom sozialen, wirtschaftlichen und politischen System sollte jedoch nicht ausgespart bleiben, da sie Menschen und Verhältnisse beeinflussen. Gerade bei der Beobachtung von Veränderungen ist ein Ansatz, der diese Komponenten nicht integriert unvollständig.

Besonders stark wurde auch die Betrachtung des Körpers bei Butler, die diesen ebenfalls als diskursiv veränderbar ansieht, diskutiert. Da sie mit diesem Ansatz alleine dastand konnte er bei keinem anderen Ansatz angewandt werden. Trotzdem regte sie damit an und kreierte für einige AnwenderInnen eine neue Betrachtungsweise. Andere kamen durch die Reflexion wieder zum Sex-Gender Modell zurück, das Butler für sich widerlegt hatte. Kritisiert wird hier auch die Vernachlässigung des Subjekts, denn durch die Fokussierung auf den Körper werden innere Abläufe nicht beachtet (vgl. Lenz, Karl/Adler, Marina 2010, S. 60f.).

## **2.5. Reflexion**

Dieser Einblick in den wissenschaftlichen Feminismus soll wie bereits erwähnt eine Basis und ein Verständnis für theoretische Überlegungen im Bezug zu Geschlechterverhältnissen bieten. Ich werde mich in dieser Arbeit nicht auf die Analyse im Sinne eines ausgewählten Paradigmas, sondern auf die Präsentation unterschiedlicher historischer feministischer Tendenzen konzentrieren. Die Vorstellung der feministischen Theorieansätze war mir ein Bedürfnis um Methoden und Perspektiven darzustellen. Ausserdem gibt es überschneidende Anwendungen innerhalb einiger Tendenzen, so haben z.B. die RIOT GRRRLS (siehe Seite 79) in den 1990ern dekonstruktivistisch gearbeitet, ähnlich verhält es sich auch aktuell bei PEACHES (siehe Seite 94).

### 3. Populärmusik

Nach dieser Einführung in den wissenschaftlichen Feminismus widmet sich das folgende Kapitel nun dem Begriff der Populärmusik. Die Diskussion rund um die Definition dieser Kategorie ist stets aktuell, denn Populärmusik bringt durch ihre Komplexität und Weitläufigkeit die Schwierigkeit einer eindeutigen Bezeichnung mit sich. Es sollen hier nur kurz ausgewählte Zugänge erwähnt werden.

Grundsätzlich sei gesagt:

*„... it does have the merit of beginning to touch upon the multiple sources of these meanings: what I think „popular“ you may not“* (Middleton, Richard 1990, S. 3).

Der Begriff populär hat einen historischen Werdegang hinter sich. Gerade weil die Bedeutung dieses Begriffs sehr subjektiv ist, wie sich an dem vorhergehenden Zitat erkennen lässt, hat er sich über die Zeit gewandelt:

*„populär (lat.-fr.): 1. gemeinverständlich, volkstümlich. 2.a.) beliebt, allgemein bekannt. b.) Anklang, Beifall, Zustimmung findend* (Duden, S. 238)

Über den geschichtlichen Verlauf wurde er, im Sinne einer „klassentheoretischen“ Perspektive mit den „*common people*“ (Middleton, Richard 1990, S. 3) in Verbindung gebracht, was zur Folge hatte, dass z.B. Musik, die als populär bezeichnet wurde, mit schlechtem, niedrigen Geschmack verbunden wurde.

Der Begriff hat sich im Laufe der Zeit „etabliert“, wurde jedenfalls von der beschriebenen negativen Konnotation entfernt, jedoch nicht frei von „Klassentheorie- und denken“ und abhängig von, sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch Mächtigen.

So wurde in der „*positive, classorientated*“ (Middleton, Richard 1990, S.3) Zeit, Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts der Geschmack der „*common people*“ (ebda.) akzeptiert. Innerhalb der Musik hat sich „populär“ ebenso gewandelt. So wurde Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu welcher im Ballsaal getanzt wurde, mit der Etikette „popular songs“ bezeichnet und dadurch als gut empfunden. Mit der Epoche der Romantik, wurden „popular songs“ mit Liedern nationalem und traditionellem Charakters gleichgesetzt. Im Folk und schließlich auf dem Massenmarkt, beginnend mit der Tin Pan Alley Ära wurde der Begriff weiter übernommen (vgl. ebda.).

Im 20. Jahrhundert entwickelten sich unterschiedliche Ansätze und Funktionsbeschreibungen zur Begriffsdefinition. So haben sich drei wichtige Aspekte, die mit dem Moment der „Populärmusik“ mitschwingen herauskristallisiert:

1. Der erste Ansatz versucht Popularität über Verkauf/Absatz zu messen. Hierbei handelt es sich um die Beobachtung der Konsumation von Populärmusik, wobei diese Grundlage viele Lücken aufweist, so werden z.B. wiederholt gehörte Songs in dieser Messung nicht inkludiert.
2. Das Aufkommen und die Entstehung der Massenmedien werden mit der Entwicklung der Populärmusik historisch gleichgesetzt. Wichtige Aspekte in diesem Ansatz der Untersuchung sind: Technologie, Verkauf, Aufnahme...
3. Im dritten Ansatz wird das Phänomen „soziale Gruppe“ in den Mittelpunkt gestellt. So werden einerseits Massen – auf der anderen Seite „einzelne Gruppen“ untersucht, wobei der Fokus auf Gruppen häufiger angewandt wird (vgl. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001 Band 20, S. 128). Diese drei Ansätze beschreiben relevante Strukturmerkmale der Populärmusik, jedoch stützen sie sich jeweils auf die impliziten Aspekte und sind daher zu starr oder zu weit.

Populärmusik durch eine **musikalische** Eingrenzung zu definieren, ist nur schwer möglich, da die Musikformen dieser sehr unterschiedlich sind. Es ist jedoch möglich historische Entwicklungen zu verzeichnen.

Ich möchte nun historisch mit der Tin Pan Alley Zeit beginnen, obwohl schon früher Musik als populär bezeichnet wurde. In der von 1900 bis 1930 dauernden Ära schossen große Musikverlage in die Höhe und mit ihnen die Nachfrage nach Noten und Liederbüchern. Zu dieser Zeit entwickelte sich bereits ein Fokus auf Kommerzialisierung, so wurde Musik, die keinen Gewinn versprach abgelehnt. Mit der Produktion günstigerer Abspielgeräte wurde es auch Menschen mit weniger Geld ermöglicht Platten zu erwerben. Damit erweiterte sich der Musikmarkt durch die Entdeckung einer neuen Sparte, der Musik der „Schwarzen“, im Besonderen des Blues (vgl. Popmusik <http://de.wikipedia.org/wiki/Popmusik>, vom 10.10.2010).

1920 nahm MAMIE SMITH als erste Afroamerikanerin die erste Blues-Platte, nämlich *Crazy Blues* auf. Nachdem sich dieser Song in der ersten Woche nach seiner Erscheinung bereits über siebentausendmal verkaufte, definierte der Produzent Ralph Peer einen neuen Markt: „Race Music“. Das zeitlich paralleldazu bestehende Musikgenre des weißen frühen Country-Markt nannte man „Hillybilly“.

Wirtschaftlich ging es nach dem Ersten Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise in den Dreißigern durch Verdrängung von Radio, oder Übernahme von großen Labels für die „Indies“, die sich im Besonderen dem Blues widmeten, bergab, was eine Fokussierung auf Randerscheinungen, wie „Race Music“ nicht ermöglichte.

Mit dem Zweiten Weltkrieg ist ein neuer Abschnitt zu verzeichnen:

Viele arbeitssuchende AfroamerikanerInnen kamen in die Großstädte. Mit diesem Zuzug von Menschen entstanden viele neue Radiosender und Plattenfirmen. Der Pool an schwarzen AkteurInnen, sowie auch die Anzahl der KonsumentInnen erhöhte sich:

Der Blues, welcher bis dato auch als Vertreter für „Race Music“ galt, wurde durch ein neues Musikgenre ergänzt: den „Rhythm & Blues“<sup>4</sup>. „Country & Western“, der Nachfolger des „Hillybilly“, bestand parallel zum „Rhythm and Blues“. Aber „Rhythm & Blues“ wurde immer populärer. Auch entwickelte sich langsam der „Rock’n’Roll“ (vgl. Gaar, Gillian G. 1994, S. 25ff.). Dieser Stil war eine Zusammenführung von „Rhythm & Blues“ und speziellen Country-Stilen.

Mit der Entstehung des „Rock’n’Roll“ wurden erste große Stars geboren. Elvis Presley wird nicht nur als der „King“ gesehen, sondern steht auch für einen gesellschaftlichen Wandel. Durch seine Musik und seine Erscheinung, die viele AnhängerInnen fand, rüttelte er am Zeitbild. Mit der weitläufigen und zahlreichen Annahme dieser Person kann von der Entstehung einer ersten Popularkultur gesprochen werden. Seit 1960 waren viele unterschiedliche Gruppen und KünstlerInnen aktiv, die verschiedene Stile in die Populärmusik einfließen ließen. En gros kann ein gemeinsamer vordergründiger Aspekt gefunden werden: es geht um Unterhaltung. Jedoch gibt es auch zahlreiche KünstlerInnen, die sich der Vermittlung von Botschaften, wie Politischen oder Sozialen annahmen (vgl. Popmusik, <http://de.wikipedia.org/wiki/Popmusik>, vom 10.10.2010). Dieser Aspekt, nämlich die Vermittlung von Botschaften ist auch relevant bei einigen der angeführten KünstlerInnen in dieser Arbeit.

Abschliessend möchte ich betonen, dass man, wie bei Feminismus nicht von DER Populärmusik sprechen kann. Denn allein durch das Attribut populär sind objektiv keine Grenzen gesetzt. Bedeutend und auch relevant für diese Arbeit sind neben der Musik jedoch besonders Verhaltensmuster, Symbole und Objekte, welche die komplexe Populärmusik und ihre heterogenen TeilnehmerInnengruppen mit sich bringen (vgl. Wicke, Peter 1992, S. 13).

---

<sup>4</sup>Der Begriff wurde erstmals 1949 genannt, nämlich als das Musikmagazin Billboard diese Bezeichnung als Nachfolger für „race music“ vorschlug. Verdrängt wurde der R’n’B schließlich 1969 von Soul. R’n’B verbindet Blues und bluesverwandte Genres aus dem Mississippi River Delta (Einfluss aus u.a. Chicago). Die MusikerInnen spielen in Ensembles – unterteilt in eine „leaderposition“ - (VokalistIn, ...) und einer „rhythm section“ (Begleitgruppe). Der Großteil des R’n’B Repertoires ist vokal. Die Texte behandeln Mainstream Popular aber auch typische Blues Themen (vgl. The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Edited by Stanley Sadie (1980). Macmillan Publishers Limited. Bd. 15, S. 824).

## 4. Feminismus in der Popmusik

Nach dem Exkurs in die Definitionsvielfalt des Begriffs Populärmusik fügt das folgende Kapitel die beiden Begriffe Feminismus und Populärmusik zusammen und stellt einen Unterbau für die darauffolgenden Kapitel über die Künstlerinnen dar.

Wie im ersten Kapitel dargelegt, stand gerade das „Anderssein“ im Zentrum der frühen Frauenbewegung. Dieses „Anderssein“ äußerte sich auch in der Musikszene. Denn egal ob in Politik, Medien oder Musik: bevor man z.B. Musikerin war, war man Frau. Um bereits im Vorfeld diese „Andersartigkeit“ zu veranschaulichen, möchte ich ein explizites Beispiel bringen: So stieß man z.B. bei einer Preisverleihung auf die Bezeichnung „bester weiblicher Gitarrist“, obwohl die Bezeichnung „beste Gitarristin“ nicht mehr Umstände gemacht hätte (vgl. Gaar, Gillian G. 1994, S. 16). Durch die Betonung des Gitarristen – der „das Weibliche“ vorangestellt bekommt, wird der Standard „Mann“ gefestigt und „das Weibliche“ als Ausnahme dargestellt.

MusikerInnen wurden als Ausnahmen gesehen und so passierte eine automatische „*Verbannung in ein eigenes Kapitel*“ (ebda, S. 17).

Durch diese Ausgrenzung wurden Frauen in der Geschichte der Rock- und Popmusik häufig nicht erwähnt. Und wenn sie Beachtung fanden, dann wurde wiederum oft betont, welchem Geschlecht sie angehörten. Eine ständige Ab- und Ausgrenzung fand/findet kontinuierlich statt.

Ein weiterer Faktor für die oftmalige Unsichtbarkeit von Frauen in der Populärmusik ist, dass sich die erwähnte „große“ Geschichte aus kommerziellen Erfolgen erschließt und da diese Erfolge meist mit männlich besetzten Formationen erreicht wurden, sind ergo auch hier wenig Frauen aufgelistet (vgl. Gaar, Gillian G. 1994, S. 17).

Diese beiden Aspekte, also die „Zweitrangigkeit“, sowie der ausbleibende kommerzielle Erfolg führten zu einer Unterrepräsentanz.

Erst mit dem Punk wird auch über Underground und den Independent Bereich geschrieben, womit sich zumindest der erste Punkt – **kommerzieller Erfolg** – ein wenig als Eindämmungsfaktor reduziert (vgl. Gaar, Gillian G. 1994, S. 18).

In den letzten Absätzen wurden Zustände im Perfekt beschrieben, jedoch ist anzumerken, dass Missstände, wie Verbannung, Verwunderung oder übertriebene Bezeichnungen auch noch heute vorkommen.

#### **4.1. Die weiße, männliche, heterosexuelle Norm**

Die beiden erwähnten Aspekte haben eine gemeinsame Ursache: nämlich die Norm, die sie prägt. Diese Norm ist jene der Weißen-Heterosexuellen-Männlichen. Manifestiert hat sich dieser Standard bereits vor Beginn der Populärmusik. Es ist wichtig sich diesen Fakt vor Auge zu führen, denn es bleibt einseitig, wenn man sich „nur“ mit den Missständen für Frauen in der Populärmusik auseinandersetzt (vgl. Reitsamer, Rosa 2007, S. 265). Gerade der Rock ist eine männliche Form. Und dies meint nicht nur die Musik an sich, sondern die Bereiche rund um die Musik: Autoren, Techniker, Produzenten, Tontechniker, etc... sind zum Großteil männlich. Frauen waren (zumindest noch in den 1990ern) in jenen Bereichen tätig, für welche sie von Männern als fähig bezeichnet wurden. Mit Missständen ist hier ergo die Platzierung von Frauen auf bestimmte, reduzierte Bereiche gemeint (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1990, S. 373). Daher sollen folgend Beispiele gegeben werden, durch welche Strömungen sich dieser beschriebene Standard entwickelt und positioniert hat (vgl. Reitsamer, Rosa 2007, S. 265).

Simon Frith und Angela McRobbie haben 1978 zwei Typen von Musik, produziert von Männern analysiert und bezeichnet: „cock rock“ und „teeny bop“:

*„By cock rock we mean music making in which performance is an explicit, crude and often aggressive expression of male sexuality - it's the style of rock presentation that links a rock and roller like Elvis Presley to rock stars like Mick Jagger (...).“* (S. 374).



„Cock rock“ ist strukturell vergleichbar mit dem Rock, der sich aus dem Rhythm'n'Blues und Blues entwickelte. Jedoch ist der „cock rock“ im Gegensatz zum Rock noch härter und aggressiver, sowohl musikalisch als auch in der Performance der Musiker. Die Musik ist sehr laut; zentral sind Instrumente mit phallischem Gehalt (wie E-Gitarre oder Mikrofon). Die Performance und Musik sind oft so ausgelegt um männliche Dominanz unter Beweis zu stellen. Im „cock rock“ wird ausserdem oft die sexuelle Stärke von Männern veranschaulicht. Auf eventuelle weibliche Zuschauer wirkt eine Show sehr brutal, da das Spiel mit Sexualität sehr beängstigend und mächtig aufgeführt wird (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 374). Auch in den Texten der Songs ist dies Inhalt – sowie auch die Meinung gegenüber Frauen. Die Musiker beschreiben zwei Typen von Frauen: *„... women are either sexually aggressive and therefore unhappy, or sexually repressed and therefore in the need of male servicing.“* (ebda.). Gerade hier merkt man also die Frauenfeindlichkeit – denn auf jeden Fall ist die Frau hier untergeordnetes Objekt<sup>5</sup>. Das Verhalten der „cock rocker“ beschränkt sich nicht nur auf diejenigen Akteure, die tatsächlich auch diesen Stil spielen (wie z.B. die Rolling Stones), auch andere männliche Akteure innerhalb des Rock mit seinen Subgenres, wie z.B. Heavy Metal, Punk oder Grunge ahmen dies Verhalten nach. So meint der Sänger der Heavy Metal Band IRON MAIDEN BRUCE DICKINSON, dass Heavy Metal nicht die sanften, runden Rhythmen enthält, auf die Frauen stehen und Heavy Metal irgendwie von Grund auf männlich sei<sup>6</sup> (vgl. Leonard, Marion 2007, S. 23ff.).

---

<sup>5</sup>„Die Frau“ – ihre Person, ihr Charakter, ihre Züge, ihre Taten, ihre Sexualität (allein diese Pauschalbezeichnung „Frau“ ist verwerflich) – wird von Männern, in diesem Fall Musikern beschrieben. Sie ist erstens durch diese Fremdbezeichnung untergeordnet, weil machtlos, und sie ist Objekt, da sie nicht selbst als sSubjekt bestimmt, oder bezeichnet sondern eben von aussen definiert wird.

<sup>6</sup>Originalzitat: *Metal hasn't got the soft, round, flowing, rhythms women tend to like. It's too fast, not at all smoochy, the quick release after the pent up moment. ... At the roof of it, heavy metal is somehow quintessentially male, the equivalent of the female "not a dry seat in the house". What happens in the concerts is almost ceremonial.* (Bowler, Dave/Dray, Bryan (1996): Iron Maiden: Infinite Dreams. London: Bostree, S. 118.)

„Teenybop“ Sänger singen meist über die Liebe, darüber verlassen worden zu sein und davon die große Liebe zu finden. Sie entsprechen dem Bild des lieben, freundlichen, zartbesaiteten, hübschen Jungen. Die Musik ist sanft, nicht laut und entspricht meist einer Ballade und sanftem Rock. Dieses romantische Pendant zum „cock rocker“ lässt vermuten, dass Frauen hier respektvoll beschrieben werden. Auch den Großteil der RezipientInnenschaft machen hier, anders als beim „cock rock“ Frauen aus. Jedoch ist **die Frau** auch hier ein böser, negativer, Einflussfaktor<sup>7</sup>, für den verletzten, verlassenen „Teeny Boper“ (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 375; Reitsamer, Rosa 2007, S. 267).

Diese beiden Typen entwickelten sich in den 1960er Jahren. Auch das Verhalten des „teeny bopers“ wird nach diesem Jahrzehnt im Rock wiedergefunden. Ein anschauliches Beispiel ist der Grunge-Rocker Kurt Cobain, Sänger und Gitarrist der Band Nirvana. Die Musik drückt auf eine laute Art resignative Stimmung aus. In den Texten werden Themen wie Selbstmitleid behandelt. Auch die Person des Kurt Cobain spiegelte dies wieder. Er war ruhig, launisch und introvertiert (vgl. Leonard, Marion 2007, S. 25).

Die beiden vorgestellten Typen sind unterschiedlich und reproduzieren doch das System des männlichen hegemonialen Systems. So unterschiedlich die Musikstile sind, so unterschiedlich können auch ihre Akteure sein. Denn diese müssen nicht zu 100 Prozent dem Bild des jeweiligen Genres entsprechen (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 375f.). Ein „cock rock“ Vertreter wie Rod Stewart kann zartbesaitet und weich sein und ein „teeny boper“ wie John Travolta kann genauso gemein und böse sein. Wichtig zu erkennen ist, dass all jene Akteure der selben Tätigkeit, nämlich der Reproduktion von stereotypen Geschlechterverhältnissen nachgehen, bewusst oder unbewusst. Und in dieses „System“ werden auch die RezipientInnen eingebunden. So sind es meist Jungen, die sich für Rock, Technik, Musikwirtschaft, Musikfachzeitschriften interessieren.

---

<sup>7</sup>Im Unterschied zum „cock rock“ wird im „teenybop“ „die Frau“ nicht definiert und bestimmt, sondern sie ist aktiv Verursacherin des Übels und Leids des Mannes, in dem sie zB. unverlässlich oder selbstsüchtig ist (vgl. Frith, Simon /McRobbie, Angela 1987, S. 375).

Dieses Interesse ist ein gemeinschaftliches Phänomen, präsentiert durch nahem Umfeld, FreundInnen, KollegInnen und auch im größerem Ausmaß durch Medien (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 375f.).

Mädchen werden üblicherweise nicht (vielleicht gibt es Einzelfälle, aber der Mainstream bedient dies nicht) dazu ermutigt sich mit Musik oder Technik im Detail auseinanderzusetzen. Oft kennen Jungen auch viel mehr Musik – allein dieser Fakt schließt Mädchen/Frauen auch im späteren Leben, z.B. in Diskussionen schneller aus. Diese Entwicklung belässt Frauen oft als passiv, leise, egal ob als Rezipientin oder als Akteurin. Dies haben Simon Frith und Angela McRobbie 1978 beobachtet (vgl. S. 375f.), jedoch hat sich gerade bei der gesellschaftlichen Zuschreibung von Interessen **für**<sup>8</sup> Mädchen und Jungen, und die daraus resultierenden Effekte wenig verändert.

Ein weiteres Genre, welches in den späten 1960er und anfänglichen 1970er Jahren entstand, war der Glam Rock. Glam Rocker spielten mit homo- und transsexuellen Bildern und bauten diese in Performances ein. Glam Rock, auch wenn dies auf den ersten Blick nicht so wirkte, durch z.B. die Verwendung von Androgynität, war nur weißen Heteromännern vorbehalten, welche schließlich auch wieder die Reproduktion vom männlich-weißen Standard durch ihre Texte bedienten. Dies wirkt sich auch personal aus: Frauen oder schwule Männer waren gesellschaftlich nicht gerne in diesem Genre gesehen. In dieser Zeit war generell noch wenig Platz für Frauen in der Popmusik (vgl. Reitsamer, Rosa 2007, 267f.).

#### **4.2. Die Rolle der Medien**

Medien betreiben Selektion und bilden daher immer nur einen Teil des Vorhandenen ab, so auch in der Rockmusik. Frauen werden hier meist unterdurchschnittlich selten oder als etwas Besonderes, als Aussenseiterinnen angeführt. Der männliche Standard wird durch die Medien stabilisiert.

---

<sup>8</sup>Ich verwende hier absichtlich Interessenszuschreibung *FÜR* – da ich damit verdeutlichen will wie die Gesellschaft Mädchen und Jungen Stereotypen vermittelt und sich dadurch auch die klischeehaftige Zuschreibung von Interessen reproduziert.

Wenn man die Geschichte des Rock betrachtet, bemerkt man, dass die am öftesten erwähnten Künstler Männer sind (vgl. Leonard, Marion 2007, S. 27ff.).

Eine bedeutende Rolle spielt hierbei die Musikindustrie, die an Verkaufszahlen die Bedeutsamkeit von MusikerInnen ausmacht. Jene KünstlerInnen, welche in der Liga der Erfolgreichen mitspielen, bilden den Rock-Kanon. Neben dem Aspekt des Kommerziellen gibt es auch den Aspekt der Ästhetik, der von JournalistInnen, MusikerInnen oder HistorikerInnen beurteilt wird. Subjektive Auswahlkriterien wie Bedeutung, Geschmack und Wert sind hierbei ausschlaggebend. Wenn MusikerInnen nach diesen Aspekten beurteilt werden gewinnen sie auch Interesse bei den Medien. Diese konzentrieren sich wiederum verstärkt auf jene ausgewählten Personen/Gruppen, so dass für andere keine Zeit, Platz,...-Ressourcen vorhanden sind (vgl. ebda.).

Bei der Betrachtung von Enzyklopädien über Rock fällt auf, dass hier hauptsächlich Männer aufgelistet werden. Die Analyse von 10 Enzyklopädien im Zeitraum 1977 bis 2001 ergab, dass zwischen 8 und 22 Prozent Einträge über EinzelmusikerInnen oder Bands mit einer oder mehr Frauen zu finden waren. Der Rest war ausschließlich männlich. Schaut man auch hinter die Kulissen des Journalismus und nicht nur auf dessen Resultate so bemerkt man, dass selbst hier das Personal zum Großteil männlich ist. Diese Tatsache macht sich wieder an der Selektion der MusikerInnen bemerkbar (vgl. Leonard, Marion 2007, S. 27ff.).

#### **4.3. Erste feministische Tendenzen**

Neben den beschriebenen Strömungen der **weißen heterosexuellen Männerpopmusik** kann als erste, jedoch sehr dezent-emanzipatorische Phase die „Hippie-Ära“ genannt werden, welche historisch mit der Zweiten Frauenbewegung zusammenfällt. Hierzu beschreibt die Journalistin Ellen Willis (vgl. *Beginning to see the light*<sup>9</sup>), die für sie damals vorkommenden Tendenzen von Frauen in der Populärmusik. Einerseits gab es jene MusikerInnen, welche politischen Folk produzierten, sich textlich oder musikalisch aber nicht von ihren

---

<sup>9</sup> Willis, Ellen (1967, 1992): *Beginning to see the light. Sex, Hope, and Rock'n'Roll*. Wesleyan University Press, University Press of New England. Hanover and London.

männlichen Kollegen unterschieden (dargestellt nach Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 377). Diese „folk ladies“ erschienen sanft, lächelnd, weich, nicht revoltierend und reproduzierten durch ihr Auftreten wiederum das stereotype Frauenbild (vgl. ebda.). Die andere musikalische Tendenz, repräsentiert durch Frauen, bestand aus eher glattem, konventionellem Pop, ebenfalls ohne auflehndes Potential (vgl. Büsser/Plesch/Ullmaier 2000, S. 5). Ausserdem gab es noch MusikerInnen wie PATTI SMITH, die im Rock zu verorten sind. Um sich zu etablieren musste frau in diesem Genre jedoch „one of the boys“ sein (vgl. Frith, Simon/McRobbie, Angela 1978, S. 377; Büsser/Plesch/Ullmaier 2000, S. 5) (siehe dazu mehr ab Seite 42).

Obwohl diese Zeit nicht mit direkt-feministischer Attitüde aufkam, ist sie doch als wichtiger Boden von Selbstständigkeit von Musikerinnen zu sehen. So gründeten Frauen ihre eigenen Bands und Labels, arbeiteten sich in Studio- und Bühnentechnik ein und begannen szeneninterne Veranstaltungen (z.B. Michigan Women's Music Festival seit 1976) zu organisieren (vgl. Büsser/Plesch/Ullmaier 2000, S. 5) (siehe ab Seite 46).

Im Punk wurden erstmals gesellschaftskritische Texte vertont. Generell war ein Punker jemand aus der Mittelschicht, mit einer „do-it-yourself“-Einstellung. Hier war es Frauen nun endlich möglich, sich aus marginalisierten Positionen zu bewegen. Musikerinnen fingen an zu spielen und nicht einer durch Männern definierten Rolle zu entsprechen. Der Punk war nicht so sehr von den Stereotypen der vorhergehenden Stile geprägt und daher waren weder Männer noch Frauen so sehr in Konventionen gefangen. Trotzdem kann man nicht von einer/m normfreien Zeit und Stil sprechen, denn schließlich war es vorwiegend eine männlich-weiße Musik. Ausserdem hat sich Punk zum Großteil als eine Subkulturmusik etabliert, wobei der Rock zum viel weit verbreiteteren Stil wurde (vgl. Reitsamer, Rosa 2007, S. 269).

Dieser „Boden“ des Punks ist jedenfalls eine bedeutende Quelle für eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste ausgesprochen feministisch, musikalische Bewegung in den 1990er, die RIOT GRRRLS (siehe ab Seite 79).

Im Punk der 1970er Jahre lag der Begriff „Feminismus“ zwar in der Luft, von einer Artikulation in Texten oder in Aussagen von Musikerinnen gab es jedoch nur selten eine Spur. Der Fokus lag zu dieser Zeit noch auf Selbstbestimmung. Weitere Aspekte, wie die Anklage von Sexismus etc. kamen erst mit der Zeit hinzu. Doch vor der RIOT GRRRL-Bewegung, die tatsächlich Frauen verband, um gemeinsam, in unterschiedlichen Formationen für ihre feministische Meinung zu stehen, konnte man jedenfalls noch nicht von einem gemeinsamen Strom oder einer Plattform sprechen. Gina Birch, Sängerin und Bassistin der Band THE RAINCOATS meinte hierzu, dass sie Punk als Ventil für ihre Gedanken nutzte; sie konnte sagen, was sie wollte, jedoch stand hierbei das „Weiblichsein“ nicht unbedingt im Vordergrund (vgl. Büsser/Plesch/Ullmaier 2000, S.8).

Mit den anderen „Frauenbands“ gab es keine gemeinsame Plattform, sie wurden höchstens in journalistischen Artikeln gemeinsam erwähnt. Innerhalb der Band wurde zwar über das Thema Frauen gesprochen (THE RAINCOATS hatten auch bereits kritische Texte im Bezug zu Rollenzuschreibungen), das Bewusstsein für Feminismus kam erst durch eine neue Kollegin (Vicky Aspinall) hinzu, welche auch politisch-feministisch interessiert war und empfahl, sich dafür auszusprechen (vgl. Büsser/Plesch/Ullmaier 2000, S.8).

Mit der RIOT GRRRL Bewegung, ab 1991 wird schließlich ein Gipfel des Feminismus in der Populärmusik erreicht: Bands, mit ausschließlich weiblichen Mitgliedern stiegen auf die Barrikaden, bildeten Netzwerke und arbeiteten dekonstruktivistisch.

Punk, HipHop und „Dj-ing“ ermöglichte Frauen, egal ob weiß oder schwarz, genauso wie schwarzen Männern, ab den 1980ern endlich selbstständig in AkteurInnenrollen zu schlüpfen.

Trotz dieser Veränderung konnte man in den 1990ern beobachten, wie die Musikindustrie die bereits angesprochene Norm – nämlich, das Weiße-Männlich-Heterosexuelle wieder prominent positionieren wollte:

1993 entstand die Richtung des Britpop, präsentiert durch Bands wie OASIS oder BLUR. Mit diesem Genre sollte wieder die britische Identität in Populärmusik gefunden werden. Britpop steht dabei für klassischen Gitarrenrock in der Tradition von Bands wie der Beatles oder der Rolling Stones.

Als diese „Welle“ bereits in Deutschland erfolgreich war, entstanden in der Bundesrepublik Deutschland Bands wie Tocotronic, Die Sterne oder Blumfeld, zusammengefasst unter dem Namen „Hamburger Schule“. Gemeinsam hatten sie ihre Wurzeln: sie kamen größtenteils aus der Punk bzw. Post-Punk-Szene und in ihren Texten ging es meist um gesellschaftskritische Probleme in Jugendkultur sowie um männliche weiße Adoleszenz. Gemeinsam hatten sie auch ihre Wirkstätte Hamburg. Frauen oder schwule Männer waren als InterpretInnen nicht vertreten (vgl. Reitsamer, Rosa 2007, S. 270f.).

Die beiden Beispiele zeigen, dass sich in den 1990ern, wo sich schwarze MusikerInnen und teils auch schwule/lesbische MusikerInnen bereits aus zugeschriebenen Rollen heraus bewegten, noch immer Tendenzen mit männlich-weißer Dominanz kreiert wurden und dies auch weiterhin passiert.

Weiß und männlich zu sein bringt Vorteile mit sich, die sich über Jahrhunderte/Jahrtausende entwickelten und die immer wieder zum Vorschein kommen. Dies ist auch mit Beginn des 21. Jahrhunderts zu sehen. Wieder taucht eine Musikströmung auf, die das Traditionelle, wie den männlichen Protagonisten, den Rock, die heterosexuell-konservativen Texte, reproduzieren. Bands wie FRANZ FERDINAND, MAXIMO PARK oder BLOC PARTY sind die zweite Generation der „Britpopper“. Ihre Verpackung unterscheidet sich ein wenig: sie sind gestylt, wissen Bescheid über Posing und Inszenierung. Ihr Instrumentarium ist jedoch mit jenem des klassischen Gitarrenrocks ident. Dies ist ein weiterer geglückter Versuch die Dominanz von Männlichkeit in Rock und Pop zu konfigurieren (vgl. ebda., S. 273f.).

#### **4.4. What's new Pussycat?**

Zum nun aktuellen Zeitpunkt bestehen neue Tendenzen in der Populärmusik mit vermeintlich feministischem Background.

Zuvor soll erwähnt werden, dass Feminismus innerhalb der letzten Jahre, jedenfalls im Mainstream fast aus der Mode gekommen scheint. Oft wurde er abgetan und als nervig empfunden. Innerhalb von Expertinnenrunden, welche aus FeministInnen der zweiten Generation und jungen FeministInnen bestehen, wird noch immer häufiger über Differenz als über Dekonstruktion, wie es die RIOT GRRRLS bereits angewandt haben, diskutiert. Es scheint wie ein Rückschritt oder zumindest wie Stagnation (vgl. Eismann, Sonja 2007, S. 1f.). Die Musikerin PEACHES (ab Seite 94) steht inmitten dieser Problematik. Doch ihr Weg ist nicht die Anpassung an die fast „leidige“ Diskussion. Ihr Weg ist die Unterhaltung und der Humor. Mit viel Wonne spielt sie mit Stereotypen, baut sie um und provoziert dadurch. Sie ist dabei aber auch sexy und glamourös, ohne es zu forcieren. Die Künstlerin setzt sich keine Grenzen und vermittelt einen offenen Weg mit Feminismus zu arbeiten und zu spielen (vgl. Eismann, Sonja 2007 S. 1; La Hengst, Bernadette 2008, S. 2). RezipientInnen wird empfohlen Deutungen zu vermeiden und sich dem Spaß zu widmen (vgl. Kiessling, Stephanie 2004, S. 4).



## 5. „Der herausragende Beginn“ - Die Queens des Blues

In den 20ern des 20. Jahrhunderts wurde der Blues immer populärer. Durch diese Popularität gewannen auch Musikerinnen innerhalb dieses Genres an Öffentlichkeit. Nur einige dieser Namen möchte ich hier, in diesem ersten Kapitel des Künstlerinnen-Blocks erwähnen.

Mit der Popularisierung des Blues beginnt die Geschichte der Bluesqueens: diese waren autonome Bluessängerinnen, die weit über die Position der Sängerin hinaus aktiv waren. So gab es unter ihnen auch Managerinnen und Instrumentalistinnen. Die Sängerinnen waren besonders erfolgreich. Schließlich war die größte Gruppe der Bluesvertreter, welche Front- oder SolomusikerInnen waren, jene der Frauen. Dadurch verdienten die Blues Queens genug Geld, waren mobil und finanziell unabhängig (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 119f.; Davis, Angela Y. 1999, S. 4).

Unter anderem hatte dieser finanzieller Erfolg auch eine wichtige gesellschaftliche Bedeutung. Denn nach der Epoche der Sklaverei waren nun endlich afroamerikanische Frauen und Männer in Amerika frei und befanden sich in einer anderen sozialen Position. Sie konnten freier für sich entscheiden, auch innerhalb sozialer Beziehungen. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei die Sexualität. Denn die Wahl eines Sexualpartners/einer Sexualpartnerin war nun freigestellt, oder wurde zumindest nicht mehr vom „Eigentümer“ diktiert. Im Blues wurden nun auch individuelle Wünsche und Bedürfnisse artikuliert (vgl. Davis, Angela Y. 1999, S. 4f.).

Auch im künstlerischen Werk äußerte sich dieser Erfolg. Songthemen der Bluessängerinnen waren Ausgelassenheit, Unabhängigkeit, Aussprache gegen sexistische Stereotypen. Sie sprachen sich auch **gegen** eine romantisierende Vorstellung von Ehe und **für** freie Sexualität aus. Gerade im Bezug zu „gender“ wurden hier drei Ebenen behandelt (vgl. ebda., S. 121):

einerseits passierte eine Ablehnung gegen die stereotype Geschlechterrollen-Vorstellung von afroamerikanischen Männern; weiters wurde auch die von weißen Feministinnen vermittelten Vorstellungen musikalisch verarbeitet und als letzten Punkt wurde die heteronormative Gesellschaftsform kritisiert, indem über lesbisches Begehren gesungen wurde (vgl. Davis, Angela Y. 1999 , S. 121).

### **5.1. Das Bild der afroamerikanischen Frau in der Gesellschaft**

Wie sich auch von diesen erwähnten drei Ebenen herauslesen lässt, mussten sich diese Frauen nicht nur mit dem Thema „gender“ auseinandersetzen. Durch ihre Hautfarbe, und ihre Geschichte kommt ein zusätzlicher Aspekt, nämlich jener der „race“ hinzu. Der obige zweite Aspekt unterstreicht dies besonders. Das allgemeine, von der Gesellschaft anerkannte Bild der Frau entsprach jener der weißen Frauen der Mittelschicht: Hier war die Frau im Heim verortet und kümmerte sich um Haushalt, Mann und Kinder. Dieses Bild wurde auf alle Frauen umgelegt, egal welche Hautfarbe oder welche finanziellen Mittel sie zur Verfügung hatten. Schwarze Frauen aus der ArbeiterInnenschicht entsprachen diesem Bild nicht (vgl. ebda., S. 11).

Häufig gerieten die Bluesqueens in Verruf. Immer wieder tendierten Personen, seien es Männer oder Frauen, dazu die Queens abzuwerten und sie als böse oder schlecht zu bezeichnen. Das Bild einer unabhängigen Afroamerikanerin, die offen über Liebe und Sexualität sang wollten einige Menschen nicht sehen (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 122).

(Auch innerhalb des Feminismus, der damals noch in den Kinderschuhen steckte, gab es noch keine Integration des Aspekts „race“. Erst in den 1980ern wird diese Perspektivenerweiterung diskutiert (siehe Seite 18 - Erweiterung durch postkolonialen Aspekt).

## 5.2. Themen der Bluesqueens

BESSIE SMITH singt u.a. über diesen Widerspruch in dem Song *Young Women's Blues* (1926):

*„I'm a young woman and ain't done runnin' 'round  
Some people call me a hobo, some call me a bum  
Nobody knows my name, nobody knows what I've done  
I'm as good as any woman in your town  
I ain't no high yeller, I'm a deep c'iler of brown  
I ain't gonna marry, ain't gonna settle down  
I'm gonna drink good moonshine  
and rub these browns down“*  
(Strube, Miriam 2009, S. 121f.)<sup>10</sup>



In diesem Textauszug werden gleich mehrere bereits erwähnte Themen angesprochen.

1. Die Interpretin spricht sich frei aus, für ihren Lebensstil voll Unterhaltung (*drink good moonshine*). Diesen Lebensstil will sie selbst wählen, sich frei fühlen und nicht dafür verurteilt werden.
2. Ausserdem betont sie ihre Hautfarbe (*deep c'iler of brown*). AfroamerikanerInnen waren (und sind noch immer) diskriminiert. Aus diesem Grund ist hier die Betonung ihrer Hautfarbe ein Statement für Gleichberechtigung (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 122).
3. Auch der Aspekt Ehe wird erwähnt. Hierzu ist zu lesen, dass die Sängerin zukünftig keine Hochzeit, entgegen gesellschaftlicher Konventionen in Planung hat.
4. Ebenso wird das konventionelle „Niederlassen“ verneint. Über die Punkte Ehe und Heirat wird später noch zu lesen sein.

<sup>10</sup>Bild – BESSIE SMITH: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/549688/14402/Bessie-Smith>, gesehen am Mi, 20.10.2010

Die Artikulation eigener (Lebens-)Vorstellungen, unabhängig von Normen wird in diesem Song sehr deutlich. Die Aussagen dieses Textes sprechen für eine enorme Kraft der Interpretin. Jedoch gab es auch Kolleginnen, die Unabhängigkeit überhaupt nicht behandelten und sich in ihren Texten dem konservativen-traditionellen-romantischen Bild hingaben. Diese Sängerinnen passten sich den gesellschaftlich erwünschten Normen an.

Gerade aus diesem Grund sind Bluesqueens, wie BESSIE SMITH mit Texten dieser Art als eindeutig wichtige erste Quelle des Feminismus in der Populärmusik zu sehen. Die bereits erwähnte BESSIE SMITH und die Sängerin GERTRUDE „MA“ RAINEY waren zwei der bekanntesten Bluesqueens. Sie besangen sehr häufig Liebe und Sexualität. Dadurch kreierten sie eine Stimmung von Freiheit, denn die Möglichkeit über diese Aspekte singen zu können stand gerade in dieser Zeit auch dafür, dass die Sklaverei endgültig vorbei war (vgl. Davis, Angela 1999, S. 9).

### 5.2.1. Sexualität

Hierbei steht die sexuelle Leistungsfähigkeit der Männer im Mittelpunkt, sowie die Umkehrung von der **Frau als Objekt auf die Frau als Subjekt**. Der Blues bot dafür die ideale Struktur und Sprache. Sinnliche Elemente wie Seufzen oder Stöhnen werden in diesem Genre regelmäßig verwendet (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 124f.).

Als repräsentatives Beispiel im Bezug auf Kritik von männlicher sexueller „Kompetenz“ gilt der Blues *One Hour Mama* der Bluessängerin IDA COX: In diesem Song wird die Position und das Gehabe eines stereotypen Patriarchen kritisiert. Hier kann bereits Dekonstruktion erkannt werden. Die Sängerin setzt die vorgetäuschte Kompetenz des Mannes auf den Prüfstand und verdreht männlich geprägte Phrasen und Vorstellungen (vgl. ebda.).

Nun gilt nicht mehr die Quantität an Frauen, welche Männer oft aufweisen (wollen), sondern es geht darum, wie „kompetent“ sie in sexuellen Angelegenheiten mit Frauen agieren: „... *love me like I like to be, I don't want no lame excuses ...*“. Gleichzeitig spricht sie auch dezidiert aus, was sie will: „*I can't stand no greenhorn lover, like a rookie goin' to war*“. Ausserdem macht sie sich über Angeberei lustig, in dem sie dies selbst tut: „*I may want love for one hour, then decide to make it two, takes an hour before I get started, maybe three for I'm through*“. Durch die Phrase „*He needn't ever take the lead*“ macht sie ausserdem deutlich klar, wer sich in der Machtposition befindet (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 125ff.).

Die Verbindung Blues, schwarze Frauen und Sexualität brachte auch immer gesellschaftliche Kritik mit sich. Denn sangen die Bluessängerinnen über Sexualität so wurden oft sie als „oversexed“ (Strube, Miriam 2009, S. 129) bezeichnet. Die Behandlung dieses Themas war für die damaligen Umstände geradezu revolutionär. Die offene Ansprache dieses Sujets war für viele Menschen zu jener Zeit jedoch Tabu. Da die Bluesqueens Sexualität frei besangen, kreierten Menschen das Bild der „oversexed“ Person, die lustvoll oft und viel Sex hat. Das Potential des offenen, modernen Umgangs ging dabei unter. Möglicherweise reagierte man auf die Bluesqueens aus Angst, Befremdlichkeit und Schamgefühl mit der genannten Bezeichnung (vgl. ebda.).

### 5.2.2. Liebe/Beziehung

In den meisten Fällen waren die Bluesqueens keine Ehefrauen und Mütter, was im historischen Kontext eine wichtiger Fakt ist. Denn Ehefrau und Mutter war damals das übliche Ressort, beziehungsweise eine **(von der Gesellschaft so benannte und bestimmte) natürliche**, übliche Station im Leben von Frauen. Der Aspekt Mutterschaft wird meist gar nicht behandelt. Obwohl es zu dieser Zeit für heterosexuelle Paare üblich war, Kinder zu haben wurde dieses Thema kaum in Texten angesprochen (vgl. Davis, Angela Y. 1999, S. 12ff.).

Genauso galt dies für die Heirat. Verheiratet zu sein war zu dieser Zeit konventionell, doch auch dieses Thema kommt ganz selten zur Sprache (vgl. Davis, Angela Y. 1999, S. 12ff.).

Die unabhängigen InterpretInnen warnen eher vor Männern, die Frauen im Stich lassen. Sie selbst betonten, dass sie „*sich nicht am Boden zerstört fühlten*“ (Lindemann, Tobias/Plesch, Tine 2003, S. 105), wenn sie verlassen wurden. Sowohl bei Sexualität und Liebe, die oft auch zusammen behandelt wurden, bemerkt man als RezipientIn die Betonung der Unabhängigkeit der Frauen.

### **5.3. Bedeutung**

Die Bluesqueens sind die erste wichtige Erscheinung in der Geschichte des Feminismus in der Populärmusik. Selbst wenn sie sich äußerlich sehr nobel kleideten, mit Federboa und schönem Abendkleid, so passten sie sich trotzdem nicht an das gesellschaftliche Mittelschichtsbild an, wie man an den Inhalten ihrer Texte erkennen kann. Sie nutzten ihren Erfolg und ihre öffentliche Präsenz um verankerte Stereotypen und Geschlechterverhältnisse ironisch zu verarbeiten und zu kritisieren.

Die Artikulation des eigenen Begehrens und der eigenen Unabhängigkeit sind als wichtige Grundlage für spätere Künstlerinnen zu sehen (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 126; Lindemann, Tobias/Plesch, Tine 2003, S. 105f.).

Auf Grund von einschneidenden gesellschaftlichen Entwicklungen (Weltwirtschaftskrise) in den 1930er Jahren wurde die Produktion von Blues, deren MusikerInnen meist von „Independent Labels“ gefördert wurden, reduziert. Dadurch verringerte sich auch die Nachfrage nach den Bluesqueens. Ihre Songs blieben weiterhin populär und wurden immer häufiger von weißen Interpretinnen dargebracht.

#### 5.4. Ausserhalb der Stimme – Peggy Jones

Mit dem Aufkommen des R'n'B kamen auch wieder schwarze MusikerInnen an die Öffentlichkeit. In den 50ern fand sich folgende Dame im neu aufkommenden Genre Rock'n'Roll wieder: PEGGY JONES möchte ich nun als Beispiel einer herausragenden Instrumentalistin vorstellen. Meist war die Rolle der Frau in der Musik auf eine Position fokussiert: nämlich die der Sängerin. PEGGY JONES<sup>11</sup> war Songschreiberin und Gitarristin.

Zu diesem Instrument kam sie über einen kleinen Umweg, denn eigentlich wollte sie mit der Ukulele bekannt werden. Schließlich entschied sie sich doch für die Gitarre. Dass sie als weibliche Instrumentalistin für Aufsehen sorgte, war ihr nicht bewusst. Während der Schulzeit gründete sie bereits eine Vokalgruppe, welche sie bis nach dem



Abschluss an der High School for Performing Arts in New York weiterführte. 1957 nahm diese ihre erste Single auf. Durch die Aufnahme begann JONES im Studio mitzuarbeiten, wo sie manchmal die Möglichkeit bekam die dritte Gitarre einzuspielen. Mit ihrem späteren ersten Ehemann, BOBBY BAKERSFIELD schrieb und produzierte sie 1959 zwei Stücke für eine Single.

Danach formierten die beiden das Trio JEWELS mit dem weißen Schlagzeuger BRIAN KEENY. Durch ihre bunte Konstellation, nämlich schwarz und weiß sowie Männer und Frau fielen die drei auf. Gerade weil PEGGY Gitarre spielte lehnten viele Leute sie damals ab und rieten ihr lieber „Mädchensachen“ (Gaar, Gillian G. 1996, S. 35) zu tun (vgl. ebda., S. 33ff.).

<sup>11</sup>Bild – PEGGY JONES:

[http://1.bp.blogspot.com/\\_6Q84j6tbakY/SEbWuZVnMxI/AAAAAAAAAf4/aiGVsRpRKv8/s400/ladybo3.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_6Q84j6tbakY/SEbWuZVnMxI/AAAAAAAAAf4/aiGVsRpRKv8/s400/ladybo3.jpg)

Noch 1959 passierte eine einschneidende Veränderung in PEGGY JONES' Leben. Sie lernte den damals sehr bekannten Gitarristen BO DIDDLEY kennen, der auf sie aufmerksam wurde als sie mit ihrem Gitarrenkoffer auf dem Weg zu einer Aufnahme war. Er lud sie ein mit ihm zu spielen und wurde zu ihrem Wegbegleiter und Berater. Der Gitarrist DIDDLEY hatte bereits seinen eigenen Rhythmus kreiert. Dieser äußerte sich durch eine schnelle Spielweise. PEGGY JONES lernte ihn genauso gut zu spielen wie ihr Lehrer. Daher erhielt sie auch den Beinamen LADY BO. Während sie als Gitarristin und Sängerin bei vielen DIDDLEY-Songs im Studio mitwirkte, sammelte sie auch Tourerfahrung. Ab 1960 konzentrierte sich JONES wieder auf ihr Trio und pausierte von der DIDDLEY Band. Mit den JEWELS erhielt sie schließlich einen Plattenvertrag. Ihr Ehemann und Mitmusiker wurde jedoch immer aggressiver und so trennte sich das Paar und die Gruppe wurde aufgelöst. Später gründete JONES ein neues Projekt mit ihrem zweiten Ehemann. Parallel arbeitete sie auch noch mit BO DIDDLEY an musikalischen Projekten. Trotz ihres selbstbewussten Auftretens und ihrer Kraft gegen Rassismus und Sexismus aufzutreten ist PEGGY JONES so gut wie nicht bekannt, denn allein auf den mit BO DIDDLEY gemeinsam aufgenommenen Platten ist JONES nicht erwähnt, da es in den 1950ern nicht üblich war MitmusikerInnen der KünstlerInnen aufzulisten (vgl. Gaar, Gillian G. 1996, S. 33ff.).

PEGGY JONES ist ein Paradebeispiel einer Frau, die sich trotz patriarchal geprägter Strukturen im Musikbusiness einen Namen als Instrumentalistin machte. Sie ist aber auch Vertreterin eines Schicksals, das viele Frauen erlebten. Zwar erhielt sie dank ihres Talents und Ehrgeizes die Möglichkeit mit einem großen Gitarristen zu spielen und aufzutreten, doch ihr Name und ihre Geschichte bleiben im Schatten eben dieses männlichen Musikers.



## 5.5. Verortung

Die Blues Queens sind Pionierinnen im Feminismus in der Populärmusik. Sie sind dabei sogar dem wissenschaftlichen Feminismus voraus. In den 1920er Jahren gab es zwar politische Frauenbewegungen, die Rechte für Frauen einforderten, doch der wissenschaftliche Feminismus entwickelte sich erst in den 1960er Jahren. Die generelle Stellung der Frau, wie auch die Beendigung der Sklaverei spielen bei den Bluesqueens eine Rolle. Dabei gehen sie damit sehr spielerisch um. Mit Witz und Ironie zeigen sie bereits Tendenzen von Dekonstruktion auf. Gerade das Beispiel der *One Hour Mama* von IDA COX verdreht übliche männliche Vorstellungen von Sex und stellt die weiblichen Bedürfnisse ins Zentrum. Dadurch, dass sie sich selbst meist aufwerteten und sich nicht durch den Vergleich mit ihren männlichen Pendants in die Rolle des Opfers begaben, kann hier auch die Perspektive des Differenzansatzes herangezogen werden. Zusammenfassend sind die Bluesqueens, auch wenn sie historisch früh aktiv waren, als Beispiele für den Differenzansatz mit Dekonstruktionstendenzen zu sehen.

Die Frage der Gleichheit wird eher durch afroamerikanische Männer, sowie weiße Mittelschichts-Frauen gestellt, welche die Selbstbestimmung der Bluesqueens im Gegensatz zu ihrer eigenen als unpassend empfanden.

PEGGY JONES ist durch ihre Stärke und ihr Engagement auch am ehesten mit der Differenzperspektive zu verstehen. Ihre Hartnäckigkeit im Umgang mit Vorurteilen oder in der Arbeit mit Kollegen, half ihr sich zu etablieren. Wie bei den Bluesqueens sind auch bei PEGGY JONES äußere Einflüsse verantwortlich für die Entwertung ihrer künstlerischen Fähigkeiten.

## 6. One of the boys und Frauenmusik

In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts standen Frauen in der Populärmusik nicht viele Positionen zur Auswahl. Einerseits waren sie in der Rolle des Groupies, andererseits in jener des braven, lieben Mädchens zu finden. Ausserdem gab es noch die Position der Muse. Die Aussage des Schriftstellers Robert Grave bringt es auf den Punkt: „*woman ... is either a muse or she is nothing*“<sup>12</sup> (vgl. Reynolds, Simon/Press, Joy 1995, S. 237). Auch in dem 1971 verfassten Manuskript „Sabot“ wird die Nichtexistenz von weiblichen musikalischen Vorbildern in der frühen Rockmusik beschrieben:

Auf der Bühne, auf Platten, in Zeitschriften war jedenfalls keine Musikerin präsent. Frauen fanden sich nur im Publikum wieder. Dort wurden sie allerdings durch Texte und Musik der „cock rocker“ mit Drohungen, männlichem Stolz, Dominanz oder Vergewaltigung konfrontiert. Interaktion mit den Künstlern fand lediglich mit dem männlichen Teil des Publikums statt. Frank Zappa meinte dazu, dass Männer der Musik wegen und Frauen wegen des Sex kämen. Die Rockmusik war durch und durch vom Akteur bis zum Rezipienten männlich<sup>13</sup> (dargestellt nach Peterson, Karen E. 1987, S. 204). Nur wer „one of the boys“ war, konnte mit den Musikern mithalten.

### 6.1. One of the boys

Wenn Frauen Musikerinnen werden wollten, so mussten sie sich männliches Gehabe aneignen. Weibliche Vorbilder gab es damals noch nicht. Und um erfolgreich zu sein, oder sich zumindest weitreichend präsentieren zu können, ergab sich schnell die Imitation des männlichen Musikers als Methode. Einige Musikerinnen übernahmen selbst eine gewisse Frauenfeindlichkeit. Abgesehen von der Imitation der Männer war hierfür auch die Existenz der Groupies und deren Unterwerfung den Musikern gegenüber ausschlaggebend.

---

<sup>12</sup>Grave, Robert (1961): *The White Goddess*. London. Faber & Faber.

<sup>13</sup>Sabot (ca. 1971): *Cock Rock*. Unpublished manuscript, available at Northwestern University Library's Women's Collection.

Positionen, denen ein hoher Stellenwert zuerkannt wurde, waren ausschließlich von Männern besetzt. Aus diesem Grund wollten einige Musikerinnen auch lieber männlich sein, oder zumindest musikalisch mit Männern spielen.

### 6.1.1. Patti Smith

So auch die Musikerin PATTI SMITH: SMITH kam bereits in ihrer Jugend nicht mit den ihr vorgegebenen Rollen zurecht. Sie wollte eher ein Junge sein, sich so kleiden und sich mit männlichen Musikern vergleichen, wie z.B. mit KEITH RICHARDS oder BOB DYLAN. Sie entsprach dem Bild des **tomboys**: einem Mädchen, das sich entsprechend der klischeehaften, stereotypen, männlichen Art verhält und kleidet.

Als sich PATTI SMITH überlegte in die Kunstszene einzusteigen, realisierte sie, dass Frauen nur als Models oder Geliebte zu finden waren. Also wählte sie auch diesen Weg, der am nächsten schien und wurde Muse und Geliebte.

Doch mit der Zeit begann sich PATTI SMITH, die sich besonders für Poesie interessierte, von diesen Rollen zu lösen und arbeitete als Rockjournalistin und Buchhändlerin. Ihr großes Interesse für Poesie lebte sie nebenher auch aktiv aus. Regelmäßig hielt sie Lesungen ab, die musikalisch untermalt wurden. Erst als PATTI SMITH's zukünftige Managerin Jane Friedman ihr 1973 vorschlug, Texte nicht nur gesprochen sondern auch gesungen vorzutragen, begann SMITH's eigentliche Musikkarriere. Nachdem sich die erste Single schnell verkaufte, wurde sie mit ihrer Band von einem großen Label (Arista) unter Vertrag genommen. Wenig später, 1975 entstand das erste Album: *Horses*. Die Reaktionen auf ihr Album waren sehr unterschiedlich. Manche glorifizierten ihr Werk und vertraten die Ansicht, *Horses* sei „als *Debütalbum besser als das der Beatles, der Rolling Stones und das von Bob Dylan*“<sup>14</sup> (Gaar, Gillian G. 1992, S. 239). Andere wollten es nicht in geringster Weise mit gutem Rock'n'Roll vergleichen (vgl. ebda., S. 237ff.).

---

<sup>14</sup>Aus dem New Musical Express (eine genaue Angabe wird in der Sekundärliteratur – Gillian Gaar G. (1992) „Rebellen“ nicht angegeben).

SMITH liebte den Rock'n'Roll, denn für sie war er etwas, das sie und ihre Generation selbst kreiert hatten und das nicht von der Gesellschaft vorbestimmt war. Für SMITH blieb dieses Genre also ihr Ventil. Sie setzte sich als freche, kreative, intellektuelle, selbstständige Frau durch, landete Hits und wurde berühmt (vgl. Gaar, Gillian G. 1992, S. 237ff.; Reynolds, Simon/Press, Joy 1995, S. 236f.).

Betrachtet man die Person PATTI SMITH im Kontext der historischen feministischen Theorie so ist sie am ehesten im Gleichheitsansatz anzusiedeln. Bei ihr wird der Weg zum Erfolg über den männlichen Standard anhand ihres androgynen Stils merkbar. Im historischen Kontext betrachtet, wird deutlich, dass es sich dabei aber nur um eine scheinbare Unterordnung handelt.

SMITH's Stil und Auftreten ist dabei ausserdem einzigartig. Zusätzlich positionierte sie sich auch im künstlerischen Bereich, in Musik und in Poesie sehr überzeugend und bildete ihre eigene Nische. Gerade für viele PunkmusikerInnen gilt sie als Vorbild.

### **6.1.2. Kate Bush**

KATE BUSH, die ihre Karriere Ende der 1970er begann, betonte immer wieder die Bedeutung des Männlichen in der Popmusik. Auch ihr waren männliche Musiker viel näher als weibliche, deren Musik für BUSH zu schwach und sanft war. Ihr Vorlieben waren der starke Ausdruck und das Aufdrängende. So war die einzige Schlussfolgerung für BUSH, sich dem männlichen Pop zuzuwenden, denn dieser war für sie seriöser, wohingegen das Mädchenhafte ihrer Meinung nach wohl nie ernst genommen werden würde (vgl. Reynolds, Simon/Press, Joy 1995, S. 240f.). KATE BUSH's Erfolg hatte auch mit ihrer Selbstdarstellung zu tun. Im Gegensatz zu SMITH betonte BUSH nämlich in ihrer Performance ihre (stereotypisch) weibliche Seite. Dazu wurde ebenso die sexuelle Komponente benutzt. Musikindustrie und Medien förderten diese Art der Darstellung (vgl. Reddington, Helen 2007, S. 16). Es ist aus heutiger Sicht schwer zu beurteilen, wie sehr KATE BUSH dies selbst bestimmt hat und wie sehr sie von Produzenten,... beeinflusst wurde.

Aber die Tatsache, dass sie an dieser Inszenierung teilnahm, ob nun als Initiatorin oder "nur" als Interpretin zeugt davon, dass sie bewusst damit gespielt hat. Dass BUSH's Erfolg durch die Fokussierung auf ihre sexuellen Reize gesteigert wurde, kann man einerseits negativ bewerten, andererseits kann man es aber auch als eine Facette, mit der die Künstlerin spielte, betrachten.

Immer wieder, innerhalb der Geschichte der Populärmusik, wird die sexuelle Darstellung bei Musikerinnen, im Besonderen im Mainstream hervorgehoben. Kritisch zu betrachten ist, dass einige Musikerinnen vielleicht ohne diese Art der Inszenierung nie Erfolg gehabt hätten. Dabei sind jedoch nicht die Frauen, die sich dieser Präsentationsform bedienen, zu kritisieren, sondern die Strukturen innerhalb der Gesellschaft, die diese Form der Darstellung fördern.

Eine wichtige Gruppe, die diese Darstellungsform kritisierte waren AkteurInnen des Punk, der 1976/77 entstand. Da diese den Kapitalismus ablehnten, hielten es PunkmusikerInnen nicht für notwendig Verkäufe durch sexuelle, körperliche Präsentation zu steigern. Für die AkteurInnen war der Punk auch eine soziale Revolution, von der Gesellschaft wurde er zu diesem Zeitpunkt jedoch überwiegend als unverständlich angesehen<sup>15</sup> (vgl. Reddington, Helen 2007, S. 16).

PATTI SMITH und KATE BUSH stellen zwei Beispiel für das Phänomen „one of the boys“ dar. Die beiden Musikerinnen hatten fast nur männliche Vorbilder, die sie in ihrem Musikschaffen aber auch in ihren Performances prägten. Für BUSH war zusätzliche die Seriosität der von Männern produzierten Musik ein Argument sich an dieser zu orientieren. Im folgenden Kapitel wird eine Gegenströmung zu den „one of the boys“ Musikerinnen präsentiert:

---

<sup>15</sup>Auch im frühen Punk gab es bereits Frauenbands, wie die britischen Gruppen THE SLITS oder THE RAINCOATS. Auf die Frauen im Punk, nämlich innerhalb der RIOT GRRRL Bewegung wird ab Seite 79 eingegangen.

## 6.2. Frauenmusik

Dem männlich geprägten Rock, der wie gerade erwähnt auch für Frauen als Vorbild galt, stand eine andere weibliche musikalische Position gegenüber: die „Frauenmusik“, eine bedeutende Etappe für Musikerinnen in der Populärmusik.

Anfang der 1970er Jahren entstand, neben der männlichen Populärmusik, die auch von Frauen imitiert wurde, die „Frauenmusik“:

*„Unter diesem Begriff ... verstanden die Leute eine Musik, die von Frauen handelte und an Frauen gerichtet war“*, so Judy Dlugacz, eine der Gründerin von „Olivia Records“ (siehe Seite 47) (Gillian, Gaar G. 1992, S. 144).

Ihre Akteurinnen und RezipientInnen waren zum Großteil FeministInnen und lesbische Frauen. Ihre Musik hielt sich hauptsächlich im Folk auf. Ihre Akteurinnen glaubten an eine *„universale, weibliche Sensibilität“* (Stein, Arlene 1994, S. 25), mit welcher sie sich identifizierten und zum Männlichen abgrenzten (vgl. ebda., S. 25f).

„Frauenmusik“ ist grob in zwei Akteurinnengruppen einzuteilen:

1. **Die lesbischen Musikerinnen**, welche sich besonders auf Liebe und Beziehungen zwischen Frauen und deren Status in der Gesellschaft konzentrierten.
2. **Die Feministinnen**, welche die gesellschaftliche Position der Frau beschrieben und kritisierten.

Aus den Texten beider Gruppen geht eine Ablehnung der durch Biologie definierten Geschlechterrollen hervor. Eine Determination durch Begriffe wie *Natürlichkeit*<sup>16</sup>, die zur Rechtfertigung von bestehenden Geschlechterverhältnissen herangezogen wurden bzw. werden, war für Frauenmusikerinnen nicht hinnehmbar (vgl. Peterson, Karen E. 1987, S. 207).

---

<sup>16</sup>Für alle Lebensbereiche, z.B. Beruf, Haushalt, Kinderziehung, etc.... wird immer wieder die Biologie als Argumentation verwendet. So behaupten Frauen wie Männer, dass sich auf Grund der anatomischen Gegebenheiten Männer oder Frauen für bestimmte Bereiche (oben erwähnt) besser eignen.

Sie hatten zwei Strukturmerkmale, die sie vom Erreichen einer größeren ZuhörerInnenschaft abhielten:

1. Die Akteure waren Frauen, was in den 1970er Jahre mit vielen Hürden verbunden war. Doch die Musikerinnen traten überzeugt auf, schrieben ihre Songs meist selbst, sangen und spielten z.B. Gitarre. Die Gründung der Frauenmusik war deshalb auch eine Protestbewegung.

2. Die meisten der Akteurinnen spielten Folk. Dieses Genre war eine Gattung, die etwas Politisches mit sich brachte. Seit den 1930er Jahren war der Folk im Besonderen für politisch linksorientierte Menschen ein Ausdrucksmittel gegen den Mainstream. Die Protestbewegung und ihre Musik brachte also ein wenig die Gefahr mit sich, im Underground verhaftet zu bleiben.

Besonders wichtig war den Frauenmusikerinnen Selbstständigkeit. Ein Schritt in diese Richtung war die Aneignung aller Bereiche der Musikproduktion, um männliche Dominanz, z.B. durch deren Besetzung von Machtpositionen aufzubrechen (vgl. Stein, Arlene 1994, S. 25f).

Das 1973 in Washington D.C. gegründete Label „Olivia Records“ und weitere von Frauen geführte Aufnahmebetriebe/labels wie z.B. Redwood Records oder Women's Wax Works, eröffnete Frauenmusikerinnen einen Ort um Musik aufzunehmen und zu produzieren. Dadurch konnten sich Frauen in der bisher männlich dominierten Musikwirtschaft beruflich verwirklichen (vgl. Peterson, Karen E. 1987, S. 208).

Die Mitgründerin Judy Dlugacz über „Olivia Records“: *„Wir von Olivia haben uns gesagt, daß Frauen nie die Möglichkeit hatten, sich an dieser Branche wirklich zu beteiligen und wollten daher solche Möglichkeiten schaffen“* (Gillian, Gaar G. 1992, S. 145).

1979 wurde ein Vertriebsnetzwerk für „Frauenmusik“ gegründet um die musikalischen Produkte großflächig verkaufen zu können: das *„Women's Independent Label Distribution Network“* - **WILD**. (Peterson, Karen E. 1987, S. 208).

Ziel dieser Zusammenführung war die Herstellung einer Plattform für „Frauenmusik“ und deren Record Labels um u.a. deren finanzielle Stabilität zu gewähren. Auch die Veranstaltung von Festivals, wie dem „*Michigan Women's Music Festival*“ (Peterson, Karen E. 1987, S. 208) unterstützte die Präsenz von Frauenmusikerinnen (vgl. ebda.).

Die Übernahme aller Bereiche, von Songwriting, über Aufnahme, Produktion, Vertrieb bis hin zum Veranstaltungsmanagement bedeutete einen wichtigen Schritt für die Musikerinnen. Sie waren dadurch unabhängig (vgl. Peterson, Karen E. 1987, S. 208). Die erste LP, MEG CHRISTIAN's *I Know you know*, welche von Olivia Records herausgebracht wurde, verkaufte sich siebentausendmal. Die erfolgreichste LP, *The changer and the Changed* von CRIS WILLIAMSON wurde 250.000 mal verkauft (vgl. Gillian, Gaar G. 1992, S. 146).

Mit dem steigenden Erfolg zeichnete sich innerhalb der „Frauenmusik“-Szene eine Kontroverse ab. Während manche den drohenden Verlust der feministischen Message durch die zunehmende Kommerzialisierung beklagten, vertraten andere den Standpunkt, dass „Frauenmusik“ ein Anrecht auf eine große HörerInnenschaft und auf eine kommerzielle Verwertbarkeit hätte (vgl. Peterson, Karen E. 1987, S. 208).

### **Kritik an den Frauenmusikerinnen**

Diese kam besonders innerhalb der weiblichen Musikerschaft auf:

- 1) Afroamerikanische Musikerinnen erhoben den Einspruch, dass unter dem Label „Frauenmusik“ ausschließlich weiße Protagonistinnen geführt wurden.
- 2) „Frauenmusik“ wurde auch von Punkmusikerinnen kritisiert, da diese sich nicht mit einer rein feministischen Bewegung identifizieren wollten. Ausserdem bestanden musikalischen Differenzen. Der Punk war laut und auflehnend, wohingegen Folk ruhig und sanft wirkte (vgl. Stein, Arlene 1994 S. 26f.).



Verschiedene Aspekte wie interne Querelen und der Ausschluss anderer Gruppen führten schließlich zu einem langsamen Rückgang (vgl. Peterson, Karen E. 1987, S. 208; Stein, Arlene 1994 S. 26f.).

Bei der Betrachtung der Populärmusik in den 1960er und 1970er Jahren bemerkt man das steigende Selbstbewusstsein der Musikerinnen. Gerade den Musikerinnen und Technikerinnen etc, der „Frauenmusik“ gelang es, sich dem männlichen Einfluss der in Musikproduktion, Vertrieb, etc. zu entziehen.

JUNI MILLINGTON, eine Akteurin, spricht über die Wichtigkeit der „Frauenmusik“: *„Ich sage immer, daß Frauenmusik das weibliche Prinzip zum Vorschein brachte, weil die Zeit dafür reif war, daß es zum Vorschein kam ... und es wurde durch all die Frauen mit ihrer Musik zum Ausdruck gebracht.“* (Gillian, Gaar G. 1992, S. 147).

Dies Zeilen haben historisch viel Aussagekraft. Der Feminismus der „Zweiten Frauenbewegung“, die sich Anfang der 1970er bildete, wurde unterschiedlich bewertet. Für etliche Frauen war er eine Hilfestellung, ein Ventil. Viele Männer wie Frauen konnten sich jedoch nicht mit dieser Bewegung identifizieren und trugen damit zum Weiterbestehen der konservative Geschlechterverhältnisse bei. Mit der sexuellen Revolution kamen zwar moderne Perspektiven zu Sexualität auf, alte Einstellungen wurden jedoch nicht hinterfragt. Auch in der Musik fanden sich die Unterwerfung von Frauen wieder: z.B. *He Hit Me And I Felt Like a Kiss* von den CRYSTALS oder *For the Love of Him* von BOBBI MARTIN. Aus diesem Grund war die „Frauenmusik“ eine bedeutende Strömung, die abseits dieser konservativen Inhalte moderne, feministische Ansichten vermittelten (vgl. ebda., S. 136ff).

### **6.3. Verortung**

Das „One of the boys“-Phänomen und die „Frauenmusik“ repräsentieren den Konflikt zwischen der Erhaltung des Standards „Mann“, über welchen Erfolg erzielt wurde, sowie dem aufkommenden Feminismus in den 1960/1970er Jahren. Zeitlich wie auch strukturell sind diese Strömungen eindeutig im Gleichheitsansatz zu verorten. Gerade die „one of the boys“ Vertreterinnen zeigen durch ihre Aneignung von männlichen Attributen, am Beispiel von Auftreten oder Denken, ein Bewegung in Richtung Gleichheit zwischen den Geschlechtern. Die Kategorie Geschlecht wird hier als wichtiger Parameter im Denken verwendet. Die getrennte Sichtweise und die jeweiligen Zuschreibungen der Geschlechter resultieren schließlich in Angleichung oder Abgrenzung, was für den Gleichheitsansatz spricht.

## 7. Madonna – Chamäleon des Mainstream Pop

MADONNA hinterlässt mit ihren widersprüchlichen Performances und unklaren Aussagen Unwissenheit und Verwirrung über ihre Haltung gegenüber Feminismus. Dieses Kapitel sucht eine Annäherung an MADONNA's vielschichtige Bedeutung im Sinn der Geschlechterverhältnisse in der Populärmusik.

MADONNA, mit vollem Namen: MADONNA Louise Veronica Ciccone wurde in Detroit geboren, wo sie in einfachen Verhältnissen aufwuchs. Ihre Mutter starb als MADONNA erst fünf Jahre alt war. Daraufhin übernahm der streng katholische Vater die Erziehung. Mit dem Wunsch Tänzerin zu werden ging sie nach New York, wo sie schließlich 1983 ihren ersten Hit landete: *Holiday*. Damit begann die Karriere der MADONNA (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natalia 1993, S. 28).

Bei der Betrachtung des Phänomens MADONNA, wie es auch Diedrich Diederichsen (1993) nannte, eröffnen sich Fragen wie: Ist MADONNA aktiv **für** die (sexuelle) Selbstbestimmung von Frauen? Handelt MADONNA feministisch? oder: Reproduziert sie stereotype Geschlechterbilder, indem sie sich z.B. als die sexy Frau präsentiert? Auf den folgenden Seiten soll dargestellt werden, wie sich MADONNA in verschiedenen Rollen präsentierte. Über den Aspekt der Ironie wird versucht, ihr Auftreten zu verstehen.

Das erste, das bei MADONNA ins Auge sticht, ist, dass sie seit dem Beginn ihrer Karriere provozierte. Dabei ist und bleibt die Musikerin eine der bekanntesten und erfolgreichsten Popkünstlerinnen des Mainstreams. Bei der Betrachtung ihres Werkes fällt auf, dass sie sich besonders mit einer offenen Darstellung von Sexualität beschäftigt.

Sie zeigt hierbei auch unterschiedliche Arten von Sexualität (Homosexualität, Transgender) auf und verwischt typische (meist von Männern besetzte) Machtpositionen.

Die Tatsache, dass sexuelle Bilder bei MADONNA immer wieder auftauchen, ist bestimmt auch ihrem ursprünglichen „künstlerischen Hauptfach“ zuzuschreiben. Der Tanz war von Anfang an ihre Leidenschaft. Sie lernte diese Kunstform in ihrer Heimat Michigan, bei einem homosexuellen Lehrer. Die Sprache ihres Körpers konnte sie verwenden, um Aspekte wie Zeit, Sexualität, Schicht darzustellen. Die Bewegungen ihres Körpers sind dabei immer sehr sensuell (vgl. Paglia, Camille 1992, S. 6f.).

### **7.1. Sex**

Um nun auf ein Beispiel für die Präsentation von MADONNA zu verweisen, soll das Musikvideo zum Song *Justify my love* betrachtet werden: MADONNA, die Hauptdarstellerin in dem Video, lehnt müde an einer Wand in einem Hotelflur. Sprechend singt sie die Worte: „*I wanna kiss you in Paris / I wanna hold your hand in Rome.*“ Diese Zeilen spiegeln klischeehaft-romantische Vorstellungen wider. Sie stehen für Heterosexualität und romantische Interaktion zwischen Mann und Frau (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 148ff.).

Die Frau in diesem Video beginnt sich selbst zu streicheln, sie macht Anspielungen auf Masturbation. Dies wirkt wie ein Bruch zu dem Text, wenn man die Frau, entsprechend der vorgetragenen Zeilen als vom Mann (sexuell) abhängige Person betrachtet. Die Frau ist hier jedoch sexuell unabhängig und ihre einzige Autorität. Auch in den weiteren Szenen werden Kontrolle und Macht thematisiert. Im Spiel mit anderen DarstellerInnen macht MADONNA deutlich wer in der Kontrollposition ist: nämlich sie. Zusammen mit unterschiedlichen Figuren stellt sie verschiedene sexuelle Situationen dar, die die stereotypen Grenzen der Geschlechterrollen auflösen. So gibt es Szenen, in denen die Darstellerin eindeutig mit einem Mann im Bett liegt und in einer anderen Szene mit einer androgynen Frau (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 148ff.).

Nicht nur die Vielfältigkeit von sexuellen Personen/Neigungen, auch die Vielfalt an sexuellen Praktiken wird gezeigt: so gibt es Szenen mit Sadomasochismus oder auch Rollenspielen, ... (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 148ff.).

Die Involvierung dieser vielfältigen Sexualitäten und Phantasien zeigt die Bedeutung von Sex für MADONNA. Für die Künstlerin hat Sex einen hohen Stellenwert. Sie kann sich hier ausleben und spielen und zeigt dabei Bilder abseits des Mainstreams. Die Verarbeitung von Sex bei MADONNA wurde auch unter FeministInnen diskutiert, wie im folgenden Absatz verdeutlicht wird.

## **7.2. Madonna und Feminismus**

Mit dem Namen MADONNA tauchte öfter die Bezeichnung „Pro-Sex-Feminismus“ auf. In dieser Art des Feminismus ist Sex positiv. Durch die Vielfalt an sexuellen Möglichkeiten und deren Zurschaustellung entfernt sich der „Pro-Sex-Feminismus“ von einer Perspektive, in der das Bild der Frau als Objekt und/oder als Opfer reproduziert wird. Demgegenüber fand zu dieser Zeit gerade die Diskussion um Pornografie statt. Die Anhängerinnen der Anti-Porno-Perspektive sahen den Mann als Gefahr. Diese Debatte kann in den Gleichheitsansatz eingebettet werden. Darin wird auf die negative und marginale Darstellung von Frauen in der Pornografie fokussiert, wodurch die beschriebenen Frauen in die Opferrolle gedrängt wurden. Im Gegensatz dazu bezieht MADONNA keine Position und verurteilt nicht. Sie präsentiert in ihrem musikalischen Werk sowohl stereotype und konservative als auch antistereotype Bilder. Beispielhaft für diese Vielfalt ist, dass die vermeintlich heterosexuellen männlichen Figuren in Videos immer dem aktuellen, klassischen Schönheitsbild entsprechen, doch durch die Präsentation der differenten Sexualitäten versteift sich MADONNA nicht auf Stereotypen, wie eben diesem klassischen Schönheitsbild (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 149ff.).

Für Feministinnen ist MADONNA nicht genau einzustufen. So wird auch der soeben erwähnte Musikkurzfilm zu *Justify my love* kritisiert: Einige argumentieren, dass darin schlussendlich wieder nur stereotype Heterosexualität reproduziert und in den Vordergrund gestellt wird. Die anderen Sexualitätsformen wären dabei nur Impulse, sexueller Exotismus und vielleicht Inspirationsflächen (vgl. Strube Miriam 2009, S. 149ff.).

Camille Paglia (1992, S. 4f.) stellt die feministische Debatte rund um MADONNA aus einem sehr radikalen Standpunkt dar: für sie ist sie sogar eine richtige Feministin. „*Madonna is the true feminist*“ (ebda., S. 4). Die Kulturhistorikerin verurteilt jene FeministInnen, die den „Pro-Sex-Feminismus“ nicht anerkennen. Sie meint, dass die akademischen feministischen KritikerInnen von MADONNA, mit ihren „*nerdy bookworm husbands*“ (ebda., S. 5) ein eigenes Idealbild von Männern zeichnen und sich weiters auch wünschen, dass Männer wie Frauen seien (vgl. ebda.).

Diese Kritik von Paglia mag ein wenig überzeichnet wirken, doch für die Historikerin ist der „Pro-Sex-Feminismus“, der auch mit MADONNA in Verbindung gebracht wird viel tiefgründiger und vielschichtiger als der Ablehnende der akademischen FeministInnen (vgl. Paglia, Camille 1992, S. 5).

Paglia stellt noch einen weiteren Unterscheidungspunkt zwischen den KritikerInnen und MADONNA dar. Durch die ständigen Verkleidungen und Rollenänderungen von MADONNA baut diese immer wieder eine Maskierung auf. MADONNA meint auch selbst dazu, dass die Menschen nichts anderes als Masken seien: „*We are nothing but masks*“ (ebda., S.5). Im Gegensatz dazu, meinen KritikerInnen, dass eben keine Masken mehr verwendet werden sollten (vgl. ebda.).

Für die Musikerin sind diese Masken ein Stilmittel und eine Erweiterung ihres künstlerischen Ausdrucks. Die Künstlerin behält sich dadurch Dynamik und Offenheit.

Paglia sieht in MADONNA's Präsentation auch viel Potential für Mädchen und junge Frauen, denn dadurch, dass MADONNA ein sehr feminines Bild zeichnet, welches in der Gesellschaft anerkannt ist, können sich viele mit ihr identifizieren. Sie zeigt jedoch zusätzlich, dass Frauen selbstständig und unabhängig, besonders in ihrer Sexualität sein können (vgl. Paglia, Camille 1992, S. 5).

FeministInnen und andere BeobachterInnen sind sich also nicht ganz einig über die feministische Bedeutung von MADONNA. Auf der einen Seite besteht Ablehnung, ausgehend von BeobachterInnen, die MADONNA dafür kritisieren, sich an patriarchale Strukturen anzupassen. Auf der anderen Seite gibt es Befürworterinnen, wie Camille Paglia, die es gut heißen, dass sich die Musikerin innerhalb von Stereotypen bewegt, um eine größere Zahl an Zuschauerinnen erreichen zu können, dabei aber mit unterschiedlichen Geschlechterzuschreibungen spielt.

Aber nicht nur FeministInnen deuten die Künstlerin so vielschichtig. Auch Fans, MedienvertreterInnen oder WissenschaftlerInnen aus anderen Bereichen haben unterschiedliche Meinungen zu dieser Person. Bei der bisherigen Vorstellung der Künstlerin und ihres Werkes, anhand des genannten Videos, fällt auf, dass es keine eindeutigen Bilder/Aussagen gibt. MADONNA spielt stets mit dem Aspekt der Ironie. Um auch für die weiteren Kapitel einen Unterbau und ein Verständnis für Ironie, die ebenfalls von anderen Künstlerinnen angewandt wird zu geben, soll dieser Aspekt nun vorgestellt werden:

### **7.3. Ironie**

Die Ironie wird als „sprachliches“ Werkzeug schon sehr lange verwendet. Ihre Wurzeln gehen zurück in die griechische Antike. So war sie bereits ein Lieblingsmoment von Sokrates, in weiterer Folge wandte sie z.B. auch der Kriegsherr Cicero an. Bis in die Gegenwart in Bereichen wie Literatur, Musik, Politik und Philosophie ist die Ironie Ausdruckselement (vgl. Leibetseder, Doris 2010 S. 27).

Ironie meint:

*„dass man das Gegentheil (sic.) dessen was man sagen will ausspricht.“ „Im Tropus der Ironie steht das gesetzte Wort in einer Gegenteil-Beziehung zum Wort: Die Bedeutung eines Wortes wird nicht auf ein mehr oder weniger ähnliches, sondern auf ein konträres Wort übertragen. ... Grundlegend eingeteilt wird die Ironie nach den Gesichtspunkten Lob oder Tadel: Die Ironie kann entweder dazu dienen, durch verstelltes Lob herabzusetzen oder durch verstellten Tadel zu loben.“ (Quintilian zit. nach Ueding, Gert 1976, S. 247).*

Es ist wichtig diesen Redeschmuck zu erkennen. Hierbei ist besonders die Literaturwissenschaft hilfreich, welche Ansätze zur Aufschlüsselung von Ironie gibt. Zur Erkennung von Ironie ist es bedeutsam, „Ironiesignale“ zu entdecken, welche in unterschiedlicher Weise auftauchen (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 30):

1. im Text an sich, als Stilbruch oder Widerspruch
2. in der Tätigung der Aussage bzw. dem Auftreten des/der KünstlerIn, nämlich z.B. durch einen bestimmten Tonfall oder Mimik.
3. Durch einen „unüblichen“ Zusammenhang zwischen AussagetäterIn und Aussage (vgl. ebda.).

Die Ironie bringt durch ihre uneindeutige Nachricht<sup>17</sup> ein subversives Potential mit sich. Durch die Nicht-Übereinstimmung von Aussage und Meinung bekommt das Element „Aussage“ **zwei** statt nur eine Bedeutung. Diese zweite Bedeutung, die meist versteckt ist, kann bewertend, und sogar politisch funktionieren. Die Funktion der Bewertung ist jedoch nur bei ironischen Aussagen zu erkennen, die nicht weit und mehrfach deutbar sind (vgl. ebda., S. 32ff.).

Zusammenfassend funktioniert Ironie also erstens gegensätzlich – das Gesagte und das Gemeinte stimmen nicht überein – und zweitens, bei einem höheren Grad, als bewertend (vgl. ebda.).

---

<sup>17</sup>Das gesagte Wort stimmt nicht mit der gemeinten Mitteilung der AussagetäterIn überein.



Durch die Anwendung von Ironie rüttelt man als SprecherIn eher auf. Hierzu möchte ich ein sehr deutliches Beispiel anführen. Eine Frau, bekennende Feministin, tätigt in einer Diskussion eine Aussage folgender Art:

*„ich finde es wichtig, dass der Mann seine Frau schlägt – dadurch werden Machtverhältnisse klargemacht“.* Durch diesen Ausspruch wird ihr vermutlich mehr Aufmerksamkeit zuteil, als bei der Anwendung direkter Anklage z.B. aktueller Zustände, welche ihr missfallen..

Die Ironie bringt also ein hohes Potential mit sich. Sie unterstreicht das Subversive, das Anklagende, das Politische durch Spott, Attacke oder Lächerlich-machen, hat sehr viel Kraft und verändert auch das, was andere aufnehmen und wie sie es verwenden (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 38).

Sie kann jedoch auch instabil sein, wenn sie nicht sehr deutlich – festzumachen an Aspekten wie Übertreibungen oder Tonfall – eingesetzt wird. Dann ist sie eventuell nicht erkennbar (vgl. ebda.). MADONNA's Ironie ist hierfür beispielhaft:

#### **7.4. Ironie bei Madonna**

Doris Leibetseder (2010, S. 40ff.) sieht bei MADONNA die Anwendung einer sanften Ironie. Die Schwierigkeit der Erkennung von Ironie bei der Künstlerin wird auf den folgenden Seiten an Beispielen dargestellt.

Eine erste ironische Figur von MADONNA war eine Rolle in *Like a Virgin*.

Unschuldig, mädchenhaft, in weißem Rüschenkleid gibt sie sich in sexy, selbstbestimmten Posen. Das Outfit und die Performance sind hier absolut gegensätzlich. Dieser Auftritt kann als eine Selbstbestimmung gegen sexuelle Konventionen gedeutet werden. Andererseits entspricht dieses gegensätzliche Bild auch einer populären Männerphantasie. Als letzte zusammenfassende Möglichkeit ergibt sich, laut Doris Leibetseder (2010, S. 40ff.) die Interpretation, dass MADONNA vielleicht die Männerphantasie beurteilen möchte.

In *Like a virgin* ist jedoch neben der Jungfrau noch eine weitere Rolle zu sehen. Eine sich sexy räkelnde, lebendige Person an der Spitze einer Gondel in Venedig. Bei dieser Frau wird versucht ein Bild einer erfahrenen „Nicht-Jungfrau“ zu zeichnen. Wieder gibt es Gegensätze, wie bereits im vorgestellten Video *Justify my love*. Erstens im Verhältnis Text und Bild: der Text *Like a virgin* und die sexy, kokettierende Person in der Gondel. Zweitens im Verhältnis der Figuren: die Jungfrau und die Frau in der Gondel, die ein wenig mit dem Bild einer Prostituierten spielt (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natialia 1993, S. 31).

Die Ironie ist vorhanden, jedoch schwer in eine Richtung zu deuten, denn das bewertende und politische Moment ist nicht genau erkennbar. Da es sich um eine schwache Intensität von Ironie handelt, kann eine mögliche Message nicht wahrgenommen werden.

Die **Deutung** der Ironie ist jedem Fall den RezipientInnen überlassen. Gerade im Falle von MADONNA spalten sich diese eindeutig in zwei Lager:

1. Es gibt jene, welche MADONNAs Ironie als ein Spiel mit dem Patriarchat und seinen Konventionen und Stereotypen sehen.
2. Andere deuten das Spiel MADONNAs auch als ironisch, jedoch ohne subversivem, anklagendem Potential, da sie sich eben genau innerhalb der Stereotypen aufhält und sich nicht über den Tellerrand hinaus bewegt.

(vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 40ff.).

MADONNA, selbst, hat sich zu ihrer Ironie nie direkt geäußert. In einem Interview sagt sie jedoch: „*everything is sort of tongue in cheek*“<sup>18</sup>. Dies bedeutet, dass nichts wirklich ernst gemeint ist. Die Aussage entstand als MADONNA erklärte, warum und in welcher Art sie Rosenkränze tragen würde. Dazu meinte die Musikerin, dass sie diese immer bei sich hätte und eben eines Tages einen als Halsband trug. Hier geht sie auch noch einen Schritt weiter und vergleicht sich mit jemandem, der leidet. (Sie bezieht sich dezidiert auf Jesus Christus am Kreuze).

---

<sup>18</sup> Fiske, John (1987b): *British Cultural Studies and Television*. In: Allen R.C. *Channels of Discours. Television and Contemporary Criticism*. London. Methuen. S. 254-289. S. 275f.

Sie sieht den Rosenkranz als Symbol für Leid, entzieht sich schließlich aber dieser Bedeutung, indem sie wiederum auf die Nicht-Ernsthaftigkeit hinweist (vgl. McClary, Susan 1991, S. 209). Auch an diesem Beispiel kann man die Intransparenz von MADONNA festmachen.

In einer anderen Aussage gibt MADONNA doch einen eventuell wichtigen Verweis, auf das, was sie wirklich denkt. So sagt sie, dass Frauen, die „*sexual and beautiful and provocative*“<sup>19</sup> sind, nicht mehr sein könnten als eben genau das. Und dieses Bild hat sich über die Geschichte in der Gesellschaft manifestiert. MADONNA ist sich, jedenfalls nach ihrer Aussage, dieser Tatsache bewusst. Sie ist sich dessen auch in der Umsetzung ihrer Kunst bewusst, denn für sie ist es produktiv sich stereotypisch zu verhalten. MADONNA betont aber weiter, dass sie dieses stereotype Verhalten bewusst lenkt, dies aber nicht zeigen möchte, denn sie würde Gefahr laufen, viele Menschen (Fans, ... ) damit vor den Kopf zu stoßen (vgl. McClary, Susan 1991, S. 149).

Hier wird erstmals eine Tendenz sichtbar, die uns als BetrachterInnen ein Bewusstsein für die Rezeption ihrer Kunst gibt. Die kontinuierliche Verwischung von Rollen, aber auch weitere uneindeutige Aussagen in Interviews lassen wiederum Verwirrung aufkommen. Durch die letzte Aussage erfährt man zumindest, dass MADONNA über Stereotype bescheid weiß.

Neben dem **uneindeutigen** Fakt, dass MADONNA provozieren möchte und an Stereotypen rüttelt, bringt ihr diese Bekennung zur Unklarheit auch eine bunte, ergo eine größere ZuhörerInnenschaft ein. Vier Typen hat Doris Leibetseder (2010, S. 43) aufgelistet:

- 1) Jene, die MADONNA vom Männlichen dominiert sehen
- 2) Jene, welche die KünstlerIn als selbstermächtigt sehen
- 3) Jene, die sie besonders für ihren Geschäftssinn schätzen (lobend wie auch verurteilend)
- 4) Jene, die sie als provokativ und dekonstruierend sehen.

---

<sup>19</sup>Gilmore, Mikal (1987): „The Madonna Mystique“. Rolling Stone 508. September 10, 1987. S. 87.

MADONNA führt eine Form von Ironie aus, die nicht sehr stark oder bewertend ist. **Ihre** Ironie ist mehrdeutig interpretierbar, unklar, irreleitend. Bei dieser Künstlerin wird klar, dass Ambiguität besonders für das Publikum schwer erkennbar ist. Jedoch, und dazu gibt es auch eindeutige Aussagen von der Akteurin, ist es in diesem Fall auch so gewollt (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 41ff.).

Durch das Spiel von MADONNA eröffnen sich auf jeden Fall interessante Fragen: Bei dieser Künstlerin muss man den Rahmen, in dem sie sich bewegt, reflektieren, denn sie spielt **innerhalb der und mit den** Konventionen des Patriarchats. Dies führt, wie bereits formuliert zur Irritation, ob ihr Spiel als Provokation oder als Anpassung zu deuten ist (vgl. ebda.).

#### **7.5. Der Aspekt des Mainstreams und der Verwandlung**

Wie bereits auf den vergangenen Seiten bemerkt, ist MADONNA nicht eine Künstlerin des Underground. Sie ist, ganz im Gegenteil eine Musikerin des Mainstream. Sie ist sogar ein Mediensuperstar. Schnell kommt bei einer Diskussion rund um diese Frau immer wieder der Geld/Show-Biz/Vermarktungs-Aspekt auf (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natalia 1993, S. 42).

RezipientInnen oder JournalistInnen unterstellen MADONNA häufig, dass sie Aktionen ihres finanziellen Gewinns wegen umsetzen würde (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natalia 1993, S. 42).

Dazu muss gesagt werden, dass sie aber nicht einfach „Aktionen“ setzt. Im Gegensatz dazu sind ihre Songs, Videos, etc... sogar gut überlegt produziert. Ausserdem wurden/werden MADONNAS Werke immer zeitgemäß, in Anlehnung an politische oder gesellschaftliche Ereignisse oder Denkweisen, veröffentlicht. Teilweise ist sie damit sogar Vorreiterin. An den schockierten Reaktionen zu *Like a Virgin* kann man erkennen, dass viele Menschen für diese Provokation noch nicht bereit waren. Heute ist dies kein Tabu mehr.

Die „zeitliche Komponente“ ist also bei MADONNA auch zu betrachten. Ihr Wandel, ihre Transformation über die Jahrzehnte ist ebenso ein Hinweis darauf, dass sie sich nicht festlegt. Viele Zuschauer/hörerInnen begrüßen diesen Wandel und die unterschiedlichen Rollen, welche die Musikerin konstruiert und auch wieder zerstört. Die Mischung aus Provokation, Wandlungsfähigkeit und Schnelllebigkeit macht MADONNA aus. Bei dem Versuch sie zu verstehen, helfen eben diese Komponenten, sowie auch ihr eigenes Bewusstsein über Stereotypen und ihre Anwendung von Ironie. Es ist ratsam, manchmal nicht nur nach den Absichten der Künstlerin zu suchen, sondern vielleicht lediglich die Oberfläche zu betrachten (vgl. Schandl Franz 1997, <http://www.streifzuege.org/1997/fascinista#a1>).

Trotz des interessanten Aspekts der Oberfläche fragen Menschen stets nach den Intentionen und Meinungen hinter der Fassade. Überlegungen und auch mögliche Deutungen sind berechtigt, sowie auch die Betrachtung der angesprochenen wirtschaftlichen Komponente. Jedoch ergibt sich fast immer ein Dilemma, denn versucht man MADONNA zu analysieren, so stellen viele BeobachterInnen häufig nur diesen wirtschaftlichen Aspekt in den Vordergrund, was zu einer einseitigen Interpretation führt.

In wissenschaftlichen Arbeiten wird oft versucht, dieses Kapitel als eigenes zu betrachten. Doch z.B. in Medienberichten wurde MADONNA nicht nur beschrieben sondern auch beurteilt: So finden Medien an MADONNA oft gar nicht das Künstlerische interessant. Die Beständigkeit und ihre Macht (Effekte davon sind: Medienpräsenz oder Geld) werden häufiger hervorgehoben, was auch wieder mit der ökonomischen Komponente Hand in Hand geht. Dabei gibt es aber zwei Lager: jene, die sie für ihr Streben nach Macht und Erfolg bewundern, und jene, die dieses Streben verurteilen.

Innerhalb ihrer Laufbahn erlebte MADONNA nicht nur Positives: so wurden z.B. Nacktfotos 1985 in Playboy und Penthouse von ihr ohne ihr Einverständnis publiziert oder auch Videos (*Justify my love*) offiziell nicht gesendet (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natalia 1993, S. 43ff.).

Doch MADONNA bleibt beliebt, oder zumindest faszinierend für die Öffentlichkeit. Vielleicht sind all diese Aspekte – nämlich das Spiel mit Ironie und Gegensätzlichkeit, der schnelle Wandel und auch die Strebsamkeit – Gründe dafür, dass einerseits mediale Geschichten immer wieder von dieser Person abprallen und andererseits, dass sie stets präsent bleibt (vgl. ebda.).

## 7.6. Resümee

Ich komme zu dem Schluss, dass die sich Bedeutung MADONNA's für die feministischen Tendenzen in der Populärmusik wie folgt charakterisieren lässt:

...**wertvoll**, weil sie einer großen RezipientInnenschaft vielfältige Bilder und Personen zeigt und weil sie besonders Frauen und jungen Mädchen zeigt, dass sie selbstständig sein sollen.

...**innovativ**, weil sie gerade in den 1980er Jahren neue (sexuelle) Darstellungen zeigte, die zumindest nicht im Mainstream vorkamen.

...**schwer zu deuten**, da sich die Künstlerin schnell verwandelt, unterschiedliche Rollen annimmt und nie dezidiert Aussagen zu ihren Werken tätigt.

Vielleicht gibt es gar keinen anderen Weg als jenen von MADONNA innerhalb des Mainstreams. Sie ist ein Superstar, sehr erfolgreich, und bewegt sich innerhalb der Norm. Dieses Bestreben hat sie auch öfter formuliert.

Aber sie nützt diese Position nicht nur für flache, angepasste Bilder, sondern macht den Mainstream bunt. Es ist ratsam, MADONNA, das Phänomen, öfter ausserhalb des ökonomischen Rahmens zu sehen und ihre Vielfalt hervorzuheben. Den Abschluss dieses Kapitels soll ein Zitat der Künstlerin bilden: „... *ich denke, die Karriere ist nicht nur mir nützlich. Ich weiß, das klingt schrecklich, aber ich glaube, dass ich vielen Leuten damit helfe. Es ist meine Verantwortung dies zu tun. Ich wünsche mir niemals ein anderes Leben. Ich bin glücklich, diese Machtposition zu haben und intelligent zu sein.*“<sup>20</sup> (vgl. Penth, Boris/Wörner, Natalia 1993, S 46).

---

<sup>20</sup>TIME – The weekly new magazine. 20.05.1991.

### **7.7. Verortung**

MADONNA in einem feministischen wissenschaftlichen Ansatz zu verorten ist ein schwieriges Unterfangen. Wie sich innerhalb des Kapitels abzeichnet ist z.B. ihre schnelle Wandelbarkeit, oder die schwache Ironie eine Hürde für eine klare Bewertung.

Betrachtet man die unterschiedlichen Sexualitäten mit welchen MADONNA spielt und denen sie Raum gibt, so ist hier u.a. ein "queerer" Ansatz zu sehen. Sie gibt Raum für bunte, offene Rollen und Gestalten, die aber trotzdem immer wieder von stereotypen Figuren überschattet werden. Das Verweilen innerhalb der Norm reduziert den Raum für ein buntes Bouquet von (sexuellen) Verhaltensformen. Die Arbeitsweise, das Engagement und die Stärke, die die Akteurin in der Öffentlichkeit zeigt, beweist eine Unabhängigkeit und zeugt von einem Willen an eigener Gestaltung. Die Verwendung des Wortes „Willen“ soll verdeutlichen, dass bei Madonna die Mainstream-Musikindustrie eine große Rolle spielt, und daher vielleicht vieles nicht von ihr selbst kommt.

Ihr Wissen über Stereotypen, mit denen sie spielt, äußerte sie in einem Interview. Dekonstruktion würde sie jedoch in ihrer Arbeit stören, den Raum verkleinern und auch den Fankreis dezimieren.

Die Trennung zwischen Mann und Frau wird bei Madonna aber deutlich. Mit dem Hintergrund dieser Punkte könnte man Madonna am ehesten im Differenzansatz verorten. Sie unterstreicht also weibliche Attribute ohne abzuwerten, ist selbst eine starke Frau, spielt aber trotzdem mit stereotypischen Bildern, welche die beiden Geschlechter eindeutig trennen. Die unterschiedlichen Sexualitäten weisen eine leichte Tendenz von Queerness auf.

## 8. Frauen im Hip Hop

Ab den 1980er Jahren treten vermehrt schwarze Frauen im Genre des Hip Hop in Erscheinung. Während sich die ersten beiden Ansätze des wissenschaftlichen Feminismus meist noch auf "weiße" Frauen fokussierten, wird mit dem Paradigma des Dekonstruktivismus versucht Pluralität im Feminismus zu integrieren, doch dies bleibt vielerorts nur ein Ansatz. Hip Hop soll hierzu, mit seinen komplexen Strukturen, seinen Ursprüngen und Auswirkungen im Jetzt Thema sein.

Bevor auf die tendenziell feministischen Künstlerinnen eingegangen wird, sollen interne wie auch äußere (gesellschaftliche) Strukturen für Frauen innerhalb des Hip Hop gezeichnet werden:

### 8.1. Interne Strukturen

Hip Hop entstand während der 1970er Jahre in ärmlicheren Stadtteilen New Yorks und Los Angeles. Innerhalb des Hip Hop gibt es verschiedene Kunstformen. Den Musikpart macht dabei der Rap, eine Sprechgesang-Form und das Djing mit Soundtechniken wie Scratching oder Sampling aus. Weitere Bereiche sind Graffiti und Break Dance. Diese künstlerischen Techniken wurden von schwarzen Jugendlichen angenommen um Protest gegen die „zerstörten Traditionen der Black Community“ (Mikos, Lothar 2000, S.107) sowie die schwarze Mittelklasse anzubringen. Neben der Möglichkeit Protest auszudrücken bot Hip Hop auch eine Identifikationsfläche (vgl. ebda.).

Alle Kunstformen der Hip Hop-Kultur wurden vordergründig von Männern ausgeführt. Gerappt oder getanzt wurde auf den Strassen und nicht in den heimischen vier Wänden. Häuslichkeit wurde einerseits mit Unterdrückung und andererseits mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Die männlichen Akteure wehrten sich mit diesem, für sie weiblich besetzten, Raum in Verbindung gebracht zu werden.



Resultat dieser Umstände ist, dass im Rap auch noch heute immer wieder Sexismus und Frauenverachtung zu finden ist.

Im Laufe der Zeit gewannen einige der Akteure an Öffentlichkeit. Die Rapper vermittelten u.a. Botschaften gegen Rassismus (vgl. hooks, bell 1994, S. 50f.).

Die Polizei war dabei das Feinbild Nummer eins (vgl. Rose, Tricia 1994, S. 147).

In Texten der Sprechkünstler ging es vor allem aber auch um Macht und Lust. In den Raps steht der schwarze Mann als Subjekt im Zentrum. Die Frau stellt das Objekt dar, das den Mann huldigt und untergeordnet ist (vgl. hooks, bell 1994, S. 50f.). Um nicht zu pauschalisieren soll erwähnt werden, dass es innerhalb des Hip Hop auch männliche Künstler gab, die sich diesem System nicht vollständig angepasst haben und sogar Pro-Frauen Texte veröffentlicht haben. Ein Beispiel dafür wäre *Millie Pulled a Pistol on Santa* der Gruppe DE LA SOUL, wo ein Mädchen ihren missbrauchenden Vater umbringt (vgl. Rose, Tricia 1994, S. 150). In weiterer Folge werden in dieser Arbeit männliche Hip Hopper, die die Dominanz des Mannes fokussieren als "Macho-Hip Hopper" bezeichnet.

Das komplexe Gebilde des Hip Hop, mit seiner Geschichte und seinen Akteuren bot Frauen innerhalb der beschriebenen Strukturen im Besonderen dekorative Positionen an: Einen Großteil der weiblichen Akteurinnen im Hip Hop machen back-ground-Sängerinnen oder Tänzerinnen aus. Neben der Tatsache, dass diese Positionen keine führende Kompetenzen aufweisen, werden sie zusätzlich sogar mit negativer Bewertung konfrontiert. Durch das Outfit und die Performance der Tänzerinnen, die häufig nur spärlich bekleidet sind und oft sehr sexuell inszeniert werden finden SexistInnen hier Argumente um diesen Frauen vorzuwerfen, dass sie sich dadurch selbst degradieren und nur erwartete Rollenvorstellungen reproduzieren (vgl. Morgan, Joan 1998, S. 155; Rose, Tricia 1998, S. 112).

## 8.2. Gesellschaftliche Strukturen

Neben diesen internen Strukturen legen auch externe, gesellschaftliche Umstände Steine in den Weg:

Wie eingangs erwähnt, ist die Gesellschaft im Bezug auf Feminismus mit dem Fokus auf "race" noch immer sehr verschlossen. Rassismus äußert sich häufig. Und so haben schwarze, in diesem Fall, Frauen teilweise noch immer mit alten Vorurteilen und Beschuldigungen zu kämpfen, was den Weg in Richtung Öffentlichkeit erschwert. Noch immer (vgl. Kapitel 5: Die Queens des Blues) sind es die selben Gruppen – nämlich Männer, weiß wie schwarz, so wie weiße Frauen, deren Bedürfnisse und Vorstellungen von der Gesellschaft mehr gefördert und präsentiert werden, als jene der afroamerikanischen Frauen. Aus diesem Grund haben sie mehr Hürden zu überwinden, müssen sich durchsetzen um erhört, gesehen und akzeptiert zu werden. Eine Hürde, die den Weg nach außen erschwert, ist der generelle Status von Hip Hop. Häufig betonen Menschen, im Besonderen MeinungsführerInnen wie PolitikerInnen den Sexismus und Vulgarismus im Hip Hop, der seit Beginn der 1980er immer wieder als **die** Ausdrucksform schwarzer Jugendlicher aus urbanen Gegenden diskutiert wird (vgl. Mikos, Lothar 2000, S. 106) und verbunden ihn mit "*Werteverlust*" (Rose, Tricia 1998, S. 112). Ausgangspunkt für diese Kritik sind für einige die AkteurInnen des Hip Hop selbst, welche sie in einer rassistischen Art und Weise über einen Kamm scheren. Oft wird in dieser Anklage auch die Bestürzung über die Herabsetzung von Frauen in dieser Popkultur ausgedrückt. Jedoch werden diese Argumente häufig angewandt um mehr Punkte für Anklage aufzubringen. Es handelt sich hierbei womöglich um Scheinargumente die den dahinterstehenden Rassismus verdecken sollen. Was nämlich in dieser Diskussionen nicht vorkommt ist eine generelle Behandlung und Auseinandersetzung mit dem System des Patriarchats. Zusätzlich werden in der Diskussionen über Frauen im Hip Hop nicht deren Bedürfnisse besprochen, sondern der Fokus liegt auf dem Verhalten der männlichen Rapper, was wiederum die Frauen ins Abseits schiebt und zum Opfer macht (vgl. ebda. S.

112f.). Tricia Rose (1998, S.112) vertritt die Meinung, dass stattdessen die (schwarze) Frau ins Zentrum erhoben werden, und alle Umfeldstrukturen, kulturell, ideologisch sowie auch ökonomisch betrachtet werden sollten.

Die Rapperinnen mit feministischer Tendenz, sind sich über diese Instrumentalisierung durch KritikerInnen und deren Hervorhebung von sexistischen Elementen des Hip Hop im Klaren. Als einige Künstlerinnen gebeten wurden die sexistischen Texte der männlichen 2 LIVE CREW zu kommentieren, lehnten viele ab. Sie wussten, dass ihre Stellungnahmen dazu beitragen würden um wieder rassistische Einstellungen zu bestärken (vgl. Rose, Tricia 1994, S. 149f.). Um eine Vorstellung von den Texten der besagten 2 LIVE CREW zu erhalten folgen nun einige Zeilen aus dem Song *We Want Some Pussy*, erschienen auf dem ersten Album *2 Live Crew Is What We Are* im Jahre 1986:

*“So to all of you bitches and all you hoes, let’s have group sex and do the Rambo! ... Got a long hard dick for all of the ladies, I don’t care if you got three babies. ... I’ll look at you and you will look at me, with my dick in my hands as you fall to your knees.”*

Ein wichtiger Bestandteil innerhalb des Hip Hop ist das Djing. Der Dj/die Djane übernehmen die instrumentale beziehungsweise elektronische Hintergrundmusikfläche, auf die die Texte gelegt werden. Auch dieser Bereich wird von Männern dominiert.

Clara Völker (2007, S. 257ff.) fasst hier Punkte zusammen, die generell, hier am Beispiel des Djings immer wieder für Musikerinnen als Hürden entstehen:

- Mit dem Blick in die Entwicklung von Mädchen werden erste gesellschaftlich konstruierte Hürden klar. In der Pubertät beschäftigen sich Mädchen zum Großteil mit ihrem Aussehen und auch mit sozialen Beziehungen, sowie mit Gefühlen. Dieser Fokus ist vermittelt von der Gesellschaft, den Medien, der Familie, etc. Es bedeutet nicht, dass diese Aspekte unwichtig sind, ganz im Gegenteil. Diese Beschäftigung wird jedoch oft als minder wichtig bewertet, was sich generell auf den Stellenwert von Frauen und ihren auferlegten Klischee-Tätigkeiten

auswirkt. Jungen beschäftigen sich in der Pubertät bereits mit Instrumenten, sie tüfteln, experimentieren. Wenn Mädchen auch diesem Hobby nachgehen, werden sie schnell zu Aussenseiterinnen, müssen auf die Teilnahme in Gruppen (im Besonderen) Mädchengruppen verzichten, und können sich oft nur mit Jungen beschäftigen.

Dies ist gerade in der Pubertät sehr schwierig, da Mädchen und Jungen sich erst entwickeln und auch das Bedürfnis haben, sich mit gleichgeschlechtlichen KollegInnen auszutauschen.

- Ein weiterer Grund ist das oft auch klischeehaft ironisierend verwendete Wortpaar: Frauen und Technik. Doch bis es überhaupt zu dieser Anbahnung kommt, tauchen bereits andere Hürden im Vorhinein auf, denn zum Großteil ist das Equipment im Besitz von Männern. Um zu probieren, müssen Frauen/Mädchen fragen, und häufig ist der Mut vieler Mädchen eingeschränkt, da sie bereits erwarten, dass man es ihnen nicht zutraut, mit Technik umzugehen. Durch diese Grenze, ist es natürlich sehr schwer überhaupt zu beginnen.
- Generell ist die Position von Frauen im Hip Hop auch nicht sehr förderlich für ein selbständiges Akteurinnendasein. Wie bereits erwähnt sind Frauen häufig nur in marginalisierten Rollen zu finden (vgl. Völker, Clara 2007, S. 257ff.)

Die Barrieren durch interne wie auch externe Strukturen erschweren also den weiblichen, schwarzen Rapperinnen sich in diesem Genre vorurteilsfrei zu entfalten. Was und wie die unterschiedlichen Künstlerinnen in dieser Musikform ausdrücken wird im Folgenden dargestellt:

### **8.3. Rap-Akteurinnen**

Im Hip Hop, genauso wie in anderen Genres existieren immer mehrere Perspektiven. So gibt es jene Rapperinnen, die nicht eindeutig feministische Tendenzen aufweisen: Künstlerinnen wie Lil' Kim oder Foxy Brown, die besonders im Mainstream aktiv sind, bedienen sich den selben

Darstellungsformen wie ihre männlichen Kollegen. Und genau dieser Vergleich macht diese Künstlerinnen aus. Sie sind, genauso wie die oben erwähnten Tänzerinnen, etc. nämlich ein Teil des männlichen Macho-Hip Hop (vgl. Morgan, Joan 1998, S. 154ff.).

In der Arbeit der erwähnten Musikerinnen lässt sich eine Anlehnung an männliche Macharten ablesen. Sie sind Beispiele dafür, dass Frauen genauso gut sind wie Männer. Mit diesem Fokus auf Gleichstellung entfernen sie sich nicht von dem System, sondern reproduzieren es. So gibt es z.B. Songs, die Männer nur auf ihr Geld reduzieren und die Stärke des weiblichen Geschlechtsteils hervorheben. Dies ist jedoch nur ein Puzzleteil in dem System, das schon existiert und das Vorurteile wieder verstärkt. Die erwähnten VertreterInnen sollen nicht abgewertet werden, denn wahrscheinlich artikulieren sie genauso ihre Bedürfnisse, doch sie entfernen sich dabei nicht von dem konservativen System. Es sind erfolgreiche Frauen im Hip Hop, jedoch ohne feministische Tendenz innerhalb ihrer Arbeit (vgl. Morgan, Joan 1998, S. 154ff.).

Nun sollen jedoch Beispiele von Künstlerinnen vorgestellt werden, die sich abseits dieses Systems voll konservativer Figuren und Bilder, Vorstellungen, Meinungen und Bedürfnisse artikuliert haben.

#### **8.4. Rapperinnen mit feministischen Tendenzen**

Bevor auf die Themen der Rapperinnen eingegangen wird, soll vermerkt werden, dass der Begriff Feminismus von einigen Akteurinnen, wie z.B. Queen Latifah abgelehnt wurde. All die beschriebenen gesellschaftlich Umstände und Notationen werden hier deutlich. Einige Rapperinnen verbinden Feminismus erstens mit einer eindeutigen Ablehnung von Männern, in der sie sich nicht wiederfinden, zweitens steht der Begriff für die Sprachkünstlerinnen nur für die Interessen von weißen Frauen. Alternativ ist ihr Bewusstsein daher eher als "*pro-Black-women*" (Glowania, Malgorzata/Heil, Andrea 1995, S. 109) zu bezeichnen (vgl. ebda., S. 111).

## 8.5. Textinhalte

Im Gegensatz zu den männlichen Rappern, die wie bereits erwähnt besonders gesellschaftliche Kritik anbrachten und sich zusätzlich als dominante Personen produzierten, legten die feministisch geprägten weiblichen Rapper ihren Fokus auf Sexualität von Frauen. Dabei vermittelten sie antisexistische Botschaften.

Die Inhalte bezogen sich einerseits auf das Verhalten der Macho-Hip Hopper und andererseits auf die gesellschaftlichen Umstände (vgl. Rose, Tricia 1994, S. 147).

### 8.5.1. Beziehung zwischen Mann und Frau

Das erfolgreiche Duo Salt 'N' Pepa, das ihr Debutalbum aus 1986 2 Millionen mal verkaufte, behandelt in ihren Texten Männer, die Frauen ausnützen oder betrügen. Dabei sind sie beißend und aggressiv und bewegen sich weg von der Opferrolle. In ihrem Song *Tramp* beschreiben sie das typische Verhalten ausnützender Männer und warnen andere Frauen davor. In einem Club werden Frauen von heterosexuellen Männer umworben, die immer mit der selben Art und Weise versuchen den Frauen näher zu kommen. Sie flirten, wickeln ein und erzählen von Liebe. Tramp ist in diesem Song ein Synonym für promiskuitive Männer. Im Vordergrund steht die Warnung vor diesen Männern, die gleich in den ersten Zeilen deutlich wird:

*Homegirls attention you must pay to what I say*

*Don't take this as a simple rhyme*

*Cause this type of thing happens all the time*

*Now what would you do if a stranger said „Hi“.*

*If you'd answer, there is a chance*

*That you'd become a victim of circumstance ...*

...

*It just so happens that most men are tramps*

...

*He thinks he's God's gift to the world*

*You know that kind, excited all the time*

*With nothin' but sex on the mind*

Der beschriebene Tramp wird hier besonders deutlich: Er denkt nur an Sex, ist selbstverliebt und egozentrisch.

...

*On the first date he thought I was a dummy*

*He had the nerve to tell me he loved me*

*But of course I knew it was a lie, y'all*

Auch hier schildern die Interpretinnen noch einmal die Masche der tramps, indem sie lügen um zu ihrem Ziel zu gelangen.

*Tramp* ist Kritik an der Clubszene, wo das Umwerben unehrlicher und untreuer Männer regelmäßig von statten geht (vgl. Rose, Tricia 1994, S. 155ff.).

Ein weiteres Beispiel, das ein Zusammenspiel von Mann und Frau parodiert, ist der Song *Fly Girl* von QUEEN LATIFAH. Hier stellt sie eine möglich typische Konversation zwischen einer Frau und einem Mann, welcher glaubt sie mit Geld zu gewinnen (vgl. Glowania, Malgorzata/Heil, Andrea 1995, S. 110) :

*man: Desire*

*woman: I know you want me*

*You are fine*

*Thank you! But I'm not the type of girl that you think I am, I don't jump into the arms of every man.*

*But I pay!*

*I don't need you money!*

*I love you!*

*You must be mad; easy love is something that I hate*

*I want someone who is dedicated only to me, not to me and some three others.*  
(ebda.).

Die Interpretin lehnt den Mann und sein Geld ab und artikuliert zusätzlich, dass sie einen Partner will, der nicht lügt und betrügt.

### 8.5.2. Sexualität und Selbstbestimmung

Ein eindeutiges Beispiel für Artikulation von sexuellen Bedürfnissen ist: *Ain't to proud to beg* von TLC.

Im Text fordern die Interpretinnen von ihrem Liebhaber Geschlechtsverkehr , ganz nach ihren Bedürfnissen und egal zu welcher Tages- oder Nachtzeit ein:

*Yo if I need it in the morning or the middle of the night*

*I ain't 2 proud 2 beg (no)*

Neben der Gleichstellung der weiblichen sexuellen Bedürfnisse mit den männlichen Wünschen, ist zusätzlich eine Machtkomponente zu entdecken, denn die Interpretinnen bezeichnen das männliche Geschlechtsorgan als ihren Besitz. Das, innerhalb der Gesellschaft, stets reproduzierte Verhältnis der Frau als Besitz des Mannes wird daher verdreht, trotzdem legen die Musikerinnen noch immer Wert darauf, dass beide Partner (in diesem Fall heterosexuelle Partner) Spaß haben. In diesem Song war neben der Pro-Sex Message auch Safe-Sex Thema. Stellvertreter dafür waren Kondome, die im Video an Teilen der Kleidung der Frauen geheftet waren.

*Ain't to proud to beg* stellt ein Beispiel für die eingangs erwähnte Zensur dar, und die fehlende Diskussion rund um die Stellung der afroamerikanischen Frauen. Die Artikulation weiblicher sexueller Selbstbestimmung sowie auch die Unterstreichung von Safer Sex hielt Musikvideoprüfer nämlich nicht zurück diesen Song zu zensieren, obwohl er für viele junge afroamerikanische Frauen, neue fortschrittliche Bilder und Zeilen gegen Passivität in sich trug. Diese scheinbar förderlichen Punkte waren sogar Quelle für das Verbot. Die von den Zensoren aufgezählten Gründe waren u.a. die Unterstellung zum Aufruf zur sexuellen Unverantwortlichkeit. Die Artikulation des Besitzes (des Penis) war auch mit ein Grund , der nicht direkt angesprochen wurde, jedoch über die Forderung der Textveränderung eindeutig ersichtlich wird (vgl. Rose, Tricia 1998, S. 114).



Bei näherer Betrachtung der Zensur dieses Songs fallen einige Punkte an, die hinter diesem Verbot stecken können. Die Mitglieder von TLC lenken die übliche, von Männern ausgehende Macht nun plötzlich auf Frauen, die sich herausnehmen, sexuelle Situationen zu bestimmen. Die Artikulation von sexuellem Begehren durch Frauen wurde ebenso nicht gerne gesehen. Ausserdem sind die InterpretInnen schwarz: In der Gesellschaft wurde/wird weiße weibliche Sexualität über die schwarze weibliche Sexualität gestellt. Auch dies ist in diesem Songbeispiel nicht der Fall, da schwarze Frauen die Subjekte bilden (vgl. Rose, Tricia 1998, S. 117).

### **8.5.3. Anklage von Missbrauch und Unterordnung**

Sexuelle Gewalt, die auch immer wieder in den Macho-Rap Texten verherrlicht wird, wird auch von Rapperinnen behandelt. Ein Beispiel hierzu stellt YOYO's Song *I can't take no more* dar. Hier erzählt sie die Geschichte einer Frau, die einen Mann kennenlernt, ihn lieben lernt. Diesen Mann, der für seine Promiskuität bekannt ist will sie durch ihre Liebe ändern:

*„I thought I could change my brothers mind“*

Nachdem der Plan anfänglich aufgeht, die beiden ein Paar werden, und die Protagonistin ein Kind erwartet, beginnt der Partner gewalttätig zu werden:

*„The only thing I hate is when he hits me in the face, 'cause I don't watch what I say“ „He don't come home no more, he hits me and talk to me like I'm crazy.“*

In diesem Song entschließt die Frau den brutalen Mann zu verlassen und für sich selbst und ihr Kind aufzukommen. YOYO zeichnet hier eine starke Person und will damit andere Frauen ermutigen sich von Erniedrigungen fern zu halten und sich nicht abhängig zu machen (vgl. Glowania, Malgorzata / Heil, Andrea 1995, S. 106f.).

Der Text des Songs *What a woman must do*, der von URSULA RUCKER gesprochen wird, beschreibt eine Vielzahl an gesellschaftlichen Bildern und Umständen, die Frauen in unterschiedlichen Bereichen aufoktroziert werden. Die Stimme der Sprachpoetin RUCKER wirkt auf der trip-hop lastigen Musik sanft aber auch eindringlich und beschreibt trocken und emotional unterschiedliche Bilder und Lebensumstände:

Innerhalb des Songs bezeichnet sie hauptsächlich negative Umstände und die Frau in der Opferrolle:

*“I can see her, me  
Washing dishes, clothes, and children  
Making love, money, dinner, and beds  
Always the first one off a sinking ship  
But last in the line to receive respect”*

...

*“She must  
Wipe away tears and reclaim strength  
After rape, abortion, lover's betrayal, child's birth, child's death, husband' abuse  
Tricking to buy baby shoes  
She must  
Be called a muse  
Which is just a synonym for use”*

In diesen beiden Absätzen beschreibt RUCKER die Umstände für viele Frauen im privaten Bereich, wo sie untergeordnet sind und die ihnen auferlegten Aufgaben zu erledigen haben.

Erst am Schluss wertet sie das Frausein auf, und stellt es dadurch über die beschriebenen Umstände:

*“She must  
Never settle for less based upon her womaness  
Embrace the pronoun and power of SHE  
Know if nothing else that her uniqueness is blessed  
And a necessary component in the union between universe and people*

*Equal to man*  
*At times above human understanding*  
*She don't have to lay down for nothing or nobody*  
*Her body in and out a wonder*  
*The wonder of SHE"*  
(Album: Silver or Lead, 2003, K7).

RUCKER geht mit ihrer Schilderung im Besonderen auf die schwierigen Umstände für Frauen ein. Wirft man einen Blick in die Gesellschaft und in die unterschiedlichen Kulturen so kann man zuhauf Frauen finden, die sich in prekären, nicht selbstgewählten Situationen befinden. Dieser 2003 entstandene Song zeigt eine erschütternde Darstellung von Zuständen, die sich über die Zeit nicht geändert haben.

#### **8.5.4. Aussprache gegen Hip Hop-interne Abwertung**

Hip Hop ist eine Sparte, die Schwarzen ermöglicht/e, oft auch erfolgreich, Musik, zu machen. Frauen haben in diesem Genre, wie eingangs besprochen häufig nur marginalisierte Rollen inne.

Zu diesem Zustand spricht sich SARAH JONES in dem Song *Your Revolution* u.a. sehr ironisch aus. Sie rappt gegen diese Misstände. Mit *Your Revolution* spricht sie nicht nur die Situation von Frauen an, sondern auch die Entwicklung von männlichen Rappern, die durch ihren Erfolg, meist mit Reichtum, keine Revolution mehr verfolgen, sondern sich am kommerziellen Zenit schließlich, den gesellschaftlichen Stereotypen angepasst haben (vgl. Lindemann, Tobias/Plesch, Tine 2003, S. 107):

Der Song beginnt mit der Zeile,  
*Your revolution will not happen between these thighs*

welcher immer wiederholt wird, und eine Rahmenfunktion einnimmt.

Zwischen dieser "basic"-Zeile porträtiert sie immer wieder erwähnte Statussymbole, die von Macho-Rappern oder Macha-Rapperinnen verarbeitet werden, jedoch für JONES nicht zu einer Revolution beitragen:

*„The real revolution ain't about bootie size  
The Versaces you buys  
Or the Lexus you drives“*

Sie spricht aber auch die gewünschte Unterwerfung von Frauen durch Männer an, die sie für sich ablehnt:

*„Your revolution will not have me singing  
Ain't no nigger like the one I got“*

Zusätzlich tätigt sie auch direkte Seitenhiebe auf jene AkteurInnen und Songs, die diese, für eine Revolution kontraproduktiven Vorstellungen repräsentieren:

*„Your revolution will not be you killing me softly with fugees / Anspielung auf Killing me softly, der Coverversion der Fugees (Album: The Score, Februar 1996, Col (Sony Music)).*

*Your revolution will not make you feel boombastic, and really fantastic“ / Als Anspielung auf die sexualisierte Männerrolle Mr. Boombastic des Reggea-Sängers Shaggy (Boombastic, September 1995, Virgin Records (Emi))*

Die Revolution, die sie ständig anspricht wird am Ende deutlich. Sie meint damit das ursprünglich Gemeinschaftsgefühl der black community an, das durch viele RapperInnen zerstört wurde, durch z.B. die ständigen sexistischen Vorstellungen und Beschreibungen, welche die Hälfte dieser community kontinuierlich degradieren:

*„Your revolution makes me wonder  
Where could we go  
If we could drop the empty pursuit of props and the ego  
We'd revolt back to our roots  
Use a little common sense on a quest to make love*

...

*Your revolution will not be you flexing your little sex and status*

*To express what you feel“*

(Dj Vadim feat. Sarah Jones: "Your Revolution/The Higher Standard" 12"; Ninja Tune, September 2000)

### **8.5.5. Dekonstruktion**

Im patriarchalen System werden Frauen immer wieder in gut und schlecht eingeteilt. Innerhalb des „*ghetto code*“ (Glowania, Malgorzata/Heil, Andrea 1995, S. 103) gibt es hier für Afroamerikanerinnen entweder die „lady“, welche für die Attribute stolz, stark, korrekt und treu steht und es gibt die „bitch“, oder auch „ho“, der Promiskuität und unkorrektes soziales Verhalten zugeschrieben wird (vgl. ebda.).

Roxanne Shanté übernahm in diesem Fall den Begriff „bitch“ für sich, stieg damit selbstbewusst auf die Bühne und riss die Leute mit ihrer Kraft mit sich mit. Für sie ist eine „bitch“ eine starke, selbstständige Frau, die unabhängig ist und von anderen beneidet wird (vgl. Shanté, Roxanne 1998, S. 153).

Die positive Übernahme eines allgemein negativ verwendeten Begriffs, in diesem Fall „bitch“ stellt ein Beispiel für Dekonstruktion dar. Dies wird auch von anderen Künstlerinnen, wie den RIOT GRRRLS oder PEACHES angewandt.

Ein sehr aktuelles Beispiel für Dekonstruktion im Hip Hop ist die Gruppe YO MAJESTY - ein Rap und Gesangs-Duo aus Florida. Die beiden lesbischen Frauen, die immer wieder ihren christlichen Glauben betonen, dekonstruieren in ihren Songs sowie auch in ihren Bühnenshows einerseits misogynen Gehabe andererseits bringen sie Homosexualität, die im Hip Hop auch verpönt ist auf die Bühne. In ihren Performances treten die Künstlerinnen sehr laut sowie auch öfter nackt auf. Den dreckigen Gangsta-Rap-Sound, den sie übernommen haben, schmücken sie nun mit antisexistischen Zeilen (vgl. Richards, Sam 2008; Interview mit Tomas Zierhofer-Kin, siehe ab Seite 129).

Für YO MAJESTY ist der aktuelle Hip Hop ein Friedhof. Sie möchten ihn mit ihren Erfahrungen und Perspektiven erweitern. Im Bezug zu Homosexualität meinen sie, dass viele männliche sowie auch weibliche Rapper betonen

heterosexuell zu sein, doch natürlich gibt es auch hier schwule Künstler. In die Rap Szene passt dieses Bild jedoch immer noch nicht, daher stellen YO MAJESTY progressiv arbeitende Beispiele dar, die als Frauen und Lesben mit den verhärteten konservativen Verhältnissen im Hip Hop spielen (vgl. Richards, Sam 2008).

### **8.6. Verortung**

Dieses Kapitel verdeutlicht die unterschiedlichen Einflüsse und die komplexen Strukturen des Hip Hop. Die Künstlerinnen in ein feministisches Paradigma zu verorten ist daher schwierig, weil auch der Feminismus sehr lange als weißes Phänomen betrachtet wurde. Aber auch innerhalb der schwarzen Rapperinnenschaft gibt es keine gemeinsame Strömung einer feministischer Revolution und Definition. Daher agieren die vorgestellten Rapperinnen von den 1980ern bis heute unterschiedlich. Die ersten Rapperinnen, wie Salt 'N' Pepa sind mit ihrer Bissigkeit am ehesten in den Differenzansatz zu verorten, weil sie selbstbestimmt Räume einnehmen, vor den missbrauchenden und ausnützenden Männern warnen, aber sich durch ihren Witz nicht in die Opferrolle schieben. Künstlerinnen wie YO MAJESTY, die im 21. Jahrhundert mit ihrer musikalischen Karriere begannen, arbeiten eindeutig dekonstruktiv, in dem sie das Macho-Rapper Gehabe verzerren.

## **9. Die Revolution der RIOT GRRRLS**

Mit dem Verlangen nach weiblicher Unabhängigkeit begannen Frauenbands in den USA der 1990er Jahre ihre Geschichten zu veröffentlichen. Sie wollten ihre Form von Feminismus über Musik, instrumental und vokal, melodisch und textlich zeigen. Im Rahmen der Revolution Girl Style Bewegung schaffte sich das „Girl“ als unabhängiges selbstentscheidendes aktives Wesen in allen Bereichen von Musik, Mode oder Medien ein Forum (vgl. Baldauf, Anette 1998, S.17).

### **9.1. Prinzipien**

Das Hauptinteresse der RIOT GRRRLS galt dem Kampf gegen das Patriarchat. In ihrem Programm mit dem Namen: »Revolution Girl Style Now« prangerten sie Vergewaltigungen, Frauendiskriminierung und die gesellschaftliche Einteilung von Frauen in »gut« oder »böse«, »Hure« oder »Heilige«, »Ehefrau« oder »Schlampe« an. Ihr symbolisches Ausdrucksmittel waren Ironie und Dekonstruktion.

Zusätzlich zur Anklage fokussierten sie auch den Umgang mit Medien, denn sie wussten über deren Macht bescheid und hatten das Ziel viele Menschen zu erreichen (vgl. Press, Joy/Reynolds, Simon 1995, S. 317f.).

Die Grundlage der Revolution baute auf Aktivismus. Diese Motivation zur Aktion, nämlich zur Veränderung, betraf die Situation von Mädchen, Girls.

Die Teilnehmerinnen der Revolution stellten Frauen und Mädchen ein Forum bereit und spielten die Rolle der Vertreterinnen von Girl Power an öffentlicher Front. Es handelte sich hierbei nicht nur um ein Diskutieren oder wissenschaftliches Analysieren von Geschlecht und Geschlechterhierarchien, sondern die Bewegung verschrieb sich dem Kampf und Aufbruch (vgl. Shetty, Shell 1998, S. 28f.).

Die Grundhaltung war die Motivation zu Veränderung von Lebensbedingungen für Mädchen und Frauen. Ungerechte Umstände im gesamtgesellschaftlichen Kontext sollten thematisiert werden. Ausserdem wollten die Akteurinnen sich dafür engagieren, dass Mädchen/Frauen so sein können wie sie wirklich sind. Dafür war es ihnen wichtig neue Perspektiven zu eröffnen, Aktionen durchzuführen und auf Fehler und Erfolge aufmerksam zu machen. Sie wiesen ausserdem eine Bereitschaft zum Lernen auf, welche für Veränderung notwendig ist. Die Akteurinnen hielten es für produktiv die unterschiedlichen Bedürfnisse der Girls anzuerkennen. Sie berücksichtigten auch ethnische Differenzen und unterschiedliche Lebensumstände (vgl. Shetty, Shell 1998, S. 28f.).

## **9.2. Riot Grrrls und Feminismus**

In den 1990er Jahren wird der Dekonstruktivismus, u.a. mit der Strömung des Poststrukturalismus in den wissenschaftlichen Feminismus integriert. Auch innerhalb der RIOT GRRRL Bewegung wird Feminismus neu reflektiert und diskutiert. Die Rede war hier von "Post-Feminismus". Die Ironie ist beliebt bei den RIOT GRRRLS, weil sich diese auch in der Entwicklung des Feminismus äußerte. So wird der (ältere) „Feminismus“ als authentisch und der „Postfeminismus“ als ironisch, nüchtern gesehen. Diese neue Tendenz war eine Folgerung ihres Vorgängers: der Feminismus gab sozusagen den Anstoß und zeigte Gegebenheit auf, und der Postfeminismus stellte neue Fragen und versuchte auf neue Art an diesen Gegebenheiten zu arbeiten. Die RIOT GRRRLS z.B. deklarierten sich selbst nicht als Feministinnen, und einige lehnten diese Bezeichnung sogar strikt ab (vgl. Press, Joy/Reynolds, Simon 1995, S. 317f.).

Besonders wichtig war den RIOT GRRRLS Pluralismus. Wie bereits angesprochen und in weiterer Folge erwähnt äußerte sich das an den TeilnehmerInnen, Frauen unterschiedlicher Herkunft, aber auch an den Inhalten, welche in Texten oder Zines verarbeitet wurden. Das Ziel der TeilnehmerInnen war ausserdem die Schaffung eines eigenen Raumes für Frauen.



Und diese Frauen sollten unabhängige Mitglieder sein. Der Ort dafür war Musik aber auch Medien. Hier positionieren sich die RIOT GRRRLS gegen den Kapitalismus/Konsum in der Populärmusik, mit der mächtigen Rockmusik und ihren männlichen Mitgliedern (vgl. Press, Joy/Reynolds, Simon 1995, S. 324).

Der Raum hatte zwei Seiten und Funktionen: Innerhalb des Raumes sollten sich die Frauen frei entfalten. Ausserhalb dieses Raumes Fanzines klagten die RIOT GRRRLS Missstände an, widersprachen Nostalgie und waren wütend!

*„RIOT GRRRLS preach empowerment through forming bands and producing fanzines – it's the old punk DIY (=do it yourself) ethos of 'anyone can do it', but with a feminist twist.“* (ebda.).

### **9.3. Die Historie**

Die RIOT GRRRL Revolution entwickelte sich in einem bunten Umfeld. Genauso wie die Revolution nach Vielfältigkeit strebte und diese integrierte, so setzte sie sich auch aus Frauen unterschiedlicher Erfahrung und Herkunft zusammen.

Stilistisch war den Bands der Bewegung gemeinsam, dass der Großteil ihrer Musik dem Punk zuzuordnen war. Trotzdem agierten sie nicht alle gleich, denn sie hatten intern teilweise andere Ansätze oder Symbole, jedoch waren ihnen die bereits beschriebenen Prinzipien als Ziele gemein.

1991 riefen die ersten RIOT GRRRL Bands, darunter BIKINI KILL oder SLEATER KINNEY die Revolution aus. Im Jahr darauf fand das Musikfestival WIG WAM WAM statt, wo es zu einem ersten gemeinsamen Treffen kam. Im Frühjahr und Sommer des Jahres 1993 wurde immer intensiver gearbeitet, es wurde diskutiert und Aktionen wurden gestartet (vgl. Shеды, Shell 1998, S. 29ff.).

Langsam baute sich ein Netzwerk von RIOT GRRRL Treffpunkten und Gemeinschaften auf. Auf New York, wo tatsächlich kontinuierlich einmal pro Woche Projekte geplant und auch umgesetzt wurden, folgten Washington und Olympia. Zur gegenseitigen Information wurden Zines genutzt. Zines ist die Abkürzung von Magazines. Neben der Musik wollten die „Girls“ sich auch medial ausdrücken, frei von Hierarchien. Dies war auch eine Möglichkeit allen InteressentInnen Mitsprache zu ermöglichen (vgl. Shеды, Shell 1998, S. 29ff.).

Es wurden girlzines gegründet, welche unter anderem auch über Projekte, Veranstaltungen oder Aktionen informierten. Die immer engagiertere Arbeit führte zur Formulierung des „Riot Grrrl Manifest“, welches auch ständig von unterschiedlichen Gruppen korrigiert wurde. Weiterhin war dadurch die gewünschte Selbstkritik zu finden, welche durch die vielzähligen Akteurinnen gefördert wurde (vgl. Sheddy, Shell 1998, S. 29ff.).

#### **9.4. Riot Grrrl Manifest**

Nun sollen einige Sätze des Riot Grrrl Manifests (1998, S. 26f.) zitiert und damit die bereits erwähnten Prinzipien in der Sprache der RIOT GRRRLS dargestellt werden.

##### Gesellschaftliche Kritik

WEIL wir wütend sind auf eine Gesellschaft, die uns sagt, Mädchen = blöd, Mädchen = böse, Mädchen = schwach.

Dieser Satz spricht eindeutig die, in der Gesellschaft verhafteten, Dichotomien zwischen Männern und Frauen an, welche zum Großteil negative Auswirkungen auf Frauen haben. Dichotomien beschreiben bestimmte Zuschreibungen, welche keinen Ausweg zulassen. Frauen sind so ... Männer so ...

Eine wichtige Dichotomie ist Privatheit und Öffentlichkeit. Ersteres ist lange Zeit der Frau zugeschrieben gewesen, beziehungsweise noch immer aktuell.

##### Forumsgedanke

WEIL es für uns Mädchen einfacher werden soll, unsere Arbeiten zu hören/sehen, damit wir unsere Strategien teilen und uns gegenseitig kritisieren/applaudieren können.

WEIL es wichtig ist, unsere Arbeit mit dem Alltag unserer Freundinnen verbunden zu sehen, wenn wir herausfinden wollen, wie wir Dinge angehen, reflektieren, verfestigen oder Status quo verändern können.

Die RIOT GRRRLS wollten ein Forum darstellen, wo sich Frauen künstlerisch wie auch politisch engagieren, ihr Bewusstsein erweitern und ihre Gedanken/Ideen umsetzen konnten. Die vielen Barrieren, auf die Frauen in der

Gesellschaft treffen, wurden hier besprochen und „umgangen“, da man sich selbst einen Raum schuf.

#### Finanzielle Unterstützung

WEIL wir die Produktionsmittel übernehmen müssen, um unsere eigenen Bedeutungen zu kreieren.

Die RIOT GRRRLS hatten keine Marketing Maschinerie hinter sich, sowie zum Beispiel die Spice Girls einige Zeit später (welche aber nicht die politischen Ziele der RIOT GRRRLS verfolgten). Das Dilemma einer Subkultur und ihrer Revolution, ist dass sie einerseits etwas Neues aufbringt und alte Strukturen kritisiert. Um diese jedoch auch zu ändern, ist oft Macht und Geld notwendig. Bei den RIOT GRRRLS blieb die Revolution im Subkulturraum. Obwohl sie sich selbst ein Forum schafften und dort bestimmte Barrieren (männerdominierte Produktionsstätten/Marketing/Labels) ausschalten konnten, wurden diese Hürden schließlich in der Realität wieder sichtbar.

WEIL wir die Fantasien einer „instant macho gun revolution“ als unpraktische Lügen entlarvt haben, die uns zum Träumen anhalten, anstatt aus unseren Träumen Realität zu machen.

WEIL wir andere ermutigen und selbst ermutigt werden wollen, angesichts all der Unsicherheiten und des Männer-Sauf-Rocks, der uns vermittelt, dass wir keine Instrumente spielen können.

In diesen beiden Paragraphen wird auf die grundlegendste Motivation der GRRRLS hingewiesen: der Kampf gegen das Patriarchat.

#### **9.5. Kollektiv Probleme & Girl „Missverständnis“**

Ein Schwachpunkt an der Bewegung war, dass es keine fixen Teilnehmerinnen gab. Die RIOT GRRRLS waren quantitativen wie auch qualitativen Schwankungen ausgesetzt, welche als Resultat einen häufigen Einbruch an Aktionsmotivation mit sich brachte. Selbst in einer Gemeinschaft, wo gegen Hierarchien gekämpft wird, können sich auch intern mächtigere und schwächere Akteurinnen entwickeln (vgl. Shetty, Shell 1998, S. 32f.).

Dies ist gerade bei Inkonsequenz ein häufiges Phänomen. Trotzdem blieben die RIOT GRRRLS ihren Idealen treu, alle Girls egal welcher Herkunft, zu unterstützen (vgl. Sheddy, Shell 1998, S. 32f.).

Die Gratwanderung zwischen dem Erkennen und Annehmen feministischer Inhalte in der Rezeption, ist im Zuge der Girl-Style Bewegung sehr eng mit der Identifikation mit weiblichen Idolen für junge Frauen verbunden. Weibliche Idole sind aber nicht gleichzeitig Feministinnen. Es geht auch um Themen wie Style, Mode, Kosmetik, Verhalten und Lebensstil, die ganz und gar nicht feministisch sein müssen (vgl. Baldauf, Anette 1998, S.17).

Gerade das Produkt „girl“ stellt ein sehr ambivalentes Moment dar, das eben auch in einem non-feministischen Kontext und nicht mit einer revolutionären, aufklärenden Motivation funktionieren kann. Das Wort „girl“ verlor seine Schärfe, denn die Medien stellten das Bild der RIOT GRRRLS verzerrt dar (vgl. ebda.).

Dass die politischen Texte nicht im Mainstream veröffentlicht wurden trug auch dazu bei, dass die RIOT GRRRLS schließlich als süße, sexy Mädchen präsentiert wurden (vgl. Press, Joy/Reynolds, Simon 1995, S.49f.).

Viele Frauen haben die Inhalte der „girls“ nicht als Auflehnung gegen männliche Machtstrukturen verstanden, sondern sie haben sich eher den kommerziell genutzten Materialien und Trends zugewandt. Neue Trends wurden tatsächlich im Rahmen des „Girl Styles“ geboren, diese hatten aber nur den Decknamen mit den Mitgliedern der Revolution gemein. An der eigentlichen Intention wurde vorbeigehandelt und der Style wurde „nur“ zu einem neuen Trend, wo sich entgegen den Prinzipien der RIOT GRRRLS konservative Muster – wie Frau als Trend/Styleobjekt – reproduzierten.

Heute bezeichnet der Begriff „Girl Power“ verschiedene Ausdrucksformen, welche lediglich durch das Geschlecht „Girl“ zusammengehalten werden (vgl. Baldauf, Anette 1998 ,S.17; Sheddy, Shell 1998, S. 33).

## 9.6. Die finanzielle Seite

Es stellt sich die Frage, wo die RIOT GRRRLS wirtschaftlich verankert waren. Man könnte annehmen, dass sie eher keine kapitalistischen Ambitionen hatten. Ob dies tatsächlich bestätigt werden kann, beantwortet KATHLEEN HANNA, die Sängerin von BIKINI KILL.

KATHLEEN HANNA kann sich mit dem Kapitalismus nicht vereinbaren, sowohl im generellen Sinne als auch im Besonderen als „Performerin“. Die RIOT GRRRLS machten es sich zur Aufgabe, „girls“ zu integrieren und ihnen ein Forum zu bieten. Ihre Auftritte waren geprägt von Interaktion zwischen ihnen und den BesucherInnen. KünstlerIn im kapitalistischen Sinne zu sein, bedeutet für HANNA aber, einen bestimmten *„Objektstatus zu akzeptieren, meine Arbeit und mich zur Ware zu machen, die einfach konsumiert, verdaut und wieder ausgeschissen wird.“* (Hanna, Kathleen 1998, S. 136).

Hierzu ein weiterer Auszug aus dem Riot Grrrl Manifest:

WEIL wir Kapitalismus in all seinen Formen hassen und weil es unser zentrales Ziel ist, Informationen zu teilen und wir nicht den herrschenden Standards entsprechend nur Geld machen oder cool sein wollen.

Die Arbeit der kapitalistischen, großen Labels und Unterhaltungskonzerne war für die Riot Grrrl Bands nicht attraktiv sondern widerstrebend.

Der Aspekt des Zusammenseins und der wechselseitigen, ungehemmten Kommunikation zwischen KünstlerInnen und Publikum stand im Vordergrund.

Hierarchien sollten keinen Platz gewinnen. Und auch intern, zwischen den KünstlerInnen, sollten sich keine Entfremdungen durch Major Label Zugehörigkeit entwickeln.

Die RIOT GRRRLS arbeiteten zwar sehr wohl mit einem Label, dies war jedoch ein gemeinschaftlich-orientiertes Independent Label, das mit einem Teil der Einnahmen auch andere kritische KünstlerInnen unterstützte (vgl. Hanna, Kathleen 1998, S. 136f.).

### 9.7. Kommunikation: Medien & Marketing

Ein wichtiges Ziel der RIOT GRRRLS war Veränderung. Um zu verändern, tatsächlich gesellschaftlich umzustrukturieren, bedarf es, eines bestimmten Budgets, einer bestimmten politischen Macht und eines bestimmten Bekanntheitsgrades. Der Gewinn oder die Steigerung von Bekanntheit kann durch Marketing erzielt werden.

Da die RIOT GRRRLS, wie erwähnt, nicht kapitalistisch veranlagt waren, sie weder viel politische Macht noch ein großes Budget hatten, betrieben sie keine Marketingarbeit im kapitalistischen Sinne. So verteilten die Aktivistinnen Flyer oder legten Namenslisten bei Konzerten auf, um auf aktuelle Veranstaltungen aufmerksam zu machen. Über ein Telefon-Tonband konnte man über bevorstehende Aktionen informiert werden (vgl. Shetty, Shell 1998, S. 29).

Wie bereits beschrieben waren auch Zines sehr beliebt, die im Zuge des Revolution Girl Style ein großen Aufschwung erlebten.

*„Ein Zine ist jede Art von Publikation, die von der HerstellerIn aus Liebe zu Zines und nicht des Profits wegen zusammengestellt und verbreitet wird.“* (Dyer, Sarah 1998, S. 100)

Das Format, so wie auch das Layout der Zines war frei nach Lust und Laune gestaltbar. Auch die Qualifikationen der Schreibenden waren in diesem Fall nicht von einem Berufsprofil bestimmt. Es ging vorwiegend um freie Artikulation und um den Aufbau eines Netzwerkes. Das Medium des Zines ist keinen Regeln unterworfen und passte daher sehr gut zur RIOT GRRRL Revolution, da es als Meinungs- wie auch als Ankündigungsmedium dienen kann (vgl. Dyer, Sarah 1998, S. 100ff.). Die Schreibenden wollten auch in den Zines den Pluralismus der Bewegung weiterführen. So wurden in den Fanzines Bilder verschiedenster Art illustriert: sexy Frauen, Hausfrauen, süße Mädchen, etc... Und auch die Artikel der Fanzines boten eine Vielzahl an Inhalten an: so wurden z.B. Gedichte oder Kochrezepte angeführt, aber auch Themen wie Vergewaltigungen beschrieben. Die RIOT GRRRLS wollten den Kreis der Frauen erweitern, und niemanden ausschließen (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 46f.). Der Aufbau

eines Zines war natürlich mit Kosten verbunden, welche durch die geringen Einnahmen entweder neutralisiert oder auch nicht ausgeglichen werden konnten. Zu Profit führte ein Zine meist nicht. Der Vertrieb erfolgte entweder über persönliche Verteilung, Post oder Auflage in Geschäften. Durch Zines kann ein Netzwerk aufgebaut werden, verstärkt dadurch, dass sie sich (die Mitglieder) zusammenschließen und gemeinsam Diskussion führen. So waren die RIOT GRRRLS auch medial aktiv (vgl. Dyer, Sarah 1998, S. 100ff.). Selbst oder gerade wenn die offizielle Presse Interesse an der Arbeit der Bands zeigte, unterstützen sie eher die im Underground produzierten und lokal vertriebenen Zines (vgl. Hanna, Kathleen 1998, S. 137).

### **9.8. Die Akteurinnen**

Ein wichtiges Instrument und symbolisches Ausdrucksmittel der RIOT GRRRLS war die Ironie. Ihre Bands nannten sie »Schlampenbands« mit Namen, wie: »Hole« (Loch), »Nymphs« (Nymphen), »Dickless« (Schwanzlos), »Babes in Toyland« (Babes im Spielzeugland), »Cunts with Attitude« ( Mösen mit Stolz) und »7-Year-Bitches« (7jährige Huren). In ihren Konzerten sangen sie über das Recht auf Schwangerschaftsabbruch, über Vergewaltigung und Prostitution. Die ironische Übernahme von Bezeichnungen und Symbolen, die eigentlich diskriminierend gebraucht und daraus folgend abgelehnt werden müssten, birgt eine besondere Kraft in sich. Durch das Spiel mit Ironie können Bedeutungen und Symbole zurückerobert und umkonstruiert werden.(vgl. Zötsch, Claudia 1999, S. 141f.).

Die Schlagzeugin der Band „7-Year Bitches“, Valerie Agnew, antwortete auf die Frage, warum sie sich als „bitches“ bezeichnen, folgendermaßen:

*„Für mich ist bitch etwas Positives – wenn jemand mich bitch nennt, fasse ich das als Kompliment auf. Bitch bedeutet einen starken Charakter zu haben, eine Frau zu sein, die weiß, was sie will und sich nichts gefallen lässt. Wir reklamieren das Wort für uns und nehmen es für positive Bilder in Anspruch. Es ist eine Frage der Einstellung.“* (Interview mit Valerie Agnew 1998, S. 63).

Ein weiteres Beispiel gibt KATHLEEN HANNA: einige Bands/Musikerinnen beschrieben sich gerne mit Lippenstift – so auch einmal mit dem Wort „Slut“ (Schlampe). Die Musikerin beschrieb hierzu die Taktik und die schließlich eintreffende Reaktion. Denn als sich die Musikerinnen auf der Bühne auszogen, so dachten die männlichen Besucher sofort, dass diese Schlamphen/Sluts wären. Als diese jenen Gedanken gebaren, konnten sie ihn auch schon auf den Körpern der Frauen lesen. Die Künstlerinnen nahmen in diesem Fall bereits stereotype Gedanken (natürlich denkt nicht jeder Mann im gleichen Sinne) vorweg und konnten so einige Betrachter damit provozieren und vielleicht sogar lächerlich machen (vgl. Press, Joy/Reynolds, Simon 1995, S. 325).

### **9.9. Provokation durch Benennung und Dekonstruktion von Tabus**

Der Gegensatz von Öffentlichkeit ist Privatheit. Eine Dichotomie, welche sich auch innerhalb des Geschlechterdiskurses auswirkt. Öffentlich agieren bedeutet zum Beispiel Politik, oder öffentlich Musik zu machen. Privat agieren bedeutet u.a. Handeln in „verborgenem“ Raum, wie dem Haushalt. Bereits in der Antike beginnt eine „Raumtrennung“. Ein rationales, politisches Agieren ist in Aristoteles Augen nur in Unabhängigkeit von individueller Produktions- und Reproduktionsstätte möglich. Dem gegenüber steht die Sphäre, welche sich mit alltäglichen Notwendigkeiten beschäftigen muss. Das Private, der Haushalt und gleichzeitig der Ausschluss aus der Öffentlichkeit war für Frauen bestimmt. Somit entstanden erste Dualismen wie Öffentlichkeit – Privatheit, oder Männlichkeit – Weiblichkeit. (vgl. Arendt, 1985, [o.O.], dargestellt nach Klaus, Elisabeth 2001, S. 16). Der Dualismus öffentlich versus privat spiegelt sich auch im Moment der Sexualität wieder. Durch den Ausschluss des Themas Sexualität, im Speziellen weiblicher Sexualität aus der Öffentlichkeit wurde/wird eine publike Behandlung dieses Themas häufig mit dem Bereich der Prostitution oder Pornografie gleichgesetzt. Die RIOT GRRRLS verwendeten genau diese Problematik und provozierten durch Behandlung dieser Themen. Die Texte handelten von sexuellen Wünschen und Forderungen. Sie beschrieben Szenen wie Vergewaltigungen oder Missbrauch.



Weiters wurde mit negativ konotierten Begriffen gespielt. Sängerinnen und Instrumentalistinnen deklarierten sich selbst als „bitch“, als „Hure“. Die Motivation stellt eine Umdeutung negativer Begriffe und Etiketten dar. Die RIOT GRRRLS wollten sich gegen Misogynie auflehnen und spielten mit den Texten und Realitäten sexistischer, männlicher Fantasien (vgl. Baldauf, Anette 1998, S.18f.)

Als eine Art Titelsong für die Revolution kann der Song *Double dare ya* der Band BIKINI KILL gesehen werden.

Hier rufen die Mitglieder der Gruppe zur Aktion auf.

„*We want revolution girl style, now!!!*“ (BIKINI KILL dargestellt nach Baldauf, Anette 1998, S.25).

Sie motivierten hier die Girls dazu, sich das zu nehmen, was sie wollen und für ihre Rechte zu kämpfen.

### **9.10. Girl Love**

COURTNEY LOVE war die Sängerin der Band HOLE, welche von 1989 bis 2002 aktiv war. Sie war stilistisch dem Punk und Grunge zuzuordnen und beschrieben wie die Akteurinnen der RIOT GRRLS gesellschaftliche Missstände, in denen Frauen lebten.

Die Sängerin COURTNEY LOVE war in der ersten Zeit ihres künstlerischen Schaffens gemeinsam mit ihrer Band nicht sehr erfolgreich. Ihre Lieder wurden als unhörbares Gekreische beschrieben. Doch im zweiten Album von HOLE, *Live through this* (1994) wurde ihre Werk positiv bewertet und teilweise sogar bejubelt (vgl. Stoller, Debbie 1998, S. 173).

COURTNEY LOVE war aber in dieser Zeit nicht nur auf Grund ihrer Musik beliebt, sondern wurde von der Presse ihrer Erscheinung wegen gerne und häufig abgelichtet oder interviewt. Ihr Auftreten war neu und entwertete einige stereotype Zuschreibungen für Frauen. Sie war laut, aggressiv, selbstsüchtig und

starrsinnig. Sie rauchte (öffentlich) viel und war Punk Musikerin (vgl. Stoller, Debbie 1998, S. 170).

LOVE war meist im viel zu kleinen und/oder zerrissenen Kinderkleidchen und mit knallrotem, verschmiertem Lippenstift zu sehen. Dieses Auftreten vervollständigte ihre Texte. Die Inhalte waren kraftvoll, provokativ, ehrlich und feministisch. Ihre Hauptthemen behandelten Körper, Körperflüssigkeiten, Mädchen, Frauen, Mütter, Sex und Vergewaltigungen.

Im Song *Doll Parts* erklärt sie, wie es ist, als Frau wie eine Puppe sein zu müssen:

*“I am doll eyes*

*Doll mouth, doll legs*

*I am doll arms, big veins, dog bait”*

- was die Gesellschaft von ihr verlangt.

*„Yeah, they really want you, they really want you, they really do*

*Yeah, they really want you, they really want you, but I do too”*

- gleichzeitig beansprucht sie das größte Stück Kuchen für sich.

*“I want to be the girl with the most cake*

*I love him so much it just turns to hate”*

- Durch ihre Verkleidung (Kinderkleidchen) stellt sie sich über diese gesellschaftlichen Zwängen, einer Puppe zu entsprechen

*„My fake iso real, I am beyond fake“*

- und spricht davon, dass eines Tages auch der/die andere/die Gesellschaft genauso leiden wird wie sie.

*„And someday, you will ache like I ache*

*Someday, you will ache like I ache“*

Ein wichtiger Aspekt war bei COURTNEY LOVE das Mädchenhafte.

Die Studie von Carol Gilligan (o.O., o.Z., dargestellt nach Stoller, Debbie 1998, S. 172) besagt, dass viele Frauen als Mädchen noch machen was sie wollen, selbstsicher und munter sind. Häufig entwickeln sich viele mit dem Heranwachsen zu unsicheren, stillen Frauen. COURTNEY LOVE bleibt aber mit ihrer Kleidung, ihrem Auftreten und ihren Aktionen dem Mädchen-Sein treu und beansprucht sozusagen Freiheit von Rollenzuschreibungen für sich. Sie lässt sich nicht vom allgemeingültigen Sozialisierungsprozess für die brave Frau beeinflussen. Sie bricht aus. Sie zeigt eine Form, wie es sein könnte nicht gefangen zu sein. Ihr Ausdrucksmittel ist die Mode und die Musik, wo sie aggressiv revoltiert, gegen allgemeine und persönliche Missstände (vgl. ebda., S. 172f.). Hinter dieser Revolution und dem harschen, aggressiven Auftreten steckt eine Frau, die sich auch wirklich mit Feminismus beschäftigte. COURTNEY liest Camille Paglia und Simone de Beauvoir. Sie wird als postfeministische Berühmtheit gesehen, die sich auch selbst zum Feminismus bekannte (vgl. Stoller, Debbie 1998, S. 171ff.). LOVE zeichnet sich wie MADONNA durch ihre Vielseitigkeit aus. Dies wird auch an ihrer Entwicklung deutlich: vom anfänglich pummeligen auflehrenden jugendlichen Girl entfaltete sie sich zu einer vermehrt auf Aussehen fokussierte Punk Lady bis hin zu einem chirurgisch „bearbeiteten“ Hollywoodstil angepassten Star (vgl. Baldauf, Anette 2000, S. 235).

Offiziell deklarieren sich Hole nicht als Zugehörige der RIOT GRRRL Bewegung, weil der Band die politische Meinung fehlt, aber sie heißen die musikalische Aktion gut, dass Frauen auch „härtere“ Rock und Punk Musik machen.

Die Parallelen sind Musik und Texte. So liest man in LOVE's Texten zum Beispiel auch über Vergewaltigungen. Und sie spielt mit Ironie.

### **9.11. Resümee**

Die meisten der RIOT GRRRL Bands sind nicht mehr in ihren ursprünglichen Formen aktiv. Gruppen wie BIKINI KILL, LUNACHICKS oder SLEATER KINNEY haben sich bereits aufgelöst. Rund um die Bewegung der RIOT GRRRLS ist es ein wenig ruhig geworden. Trotzdem werden weiterhin feministische Inhalte in der Populärmusik vermittelt. Zum Beispiel in Projekten wie LE TIGRE, wo auch KATHLEEN HANNA Mitglied ist, oder bei PEACHES, die im letzten Kapitel behandelt wird.

Die RIOT GRRRLS stellen einen sehr wichtigen Meilenstein in den feministischen Tendenzen innerhalb der Populärmusik dar. Ihre Ironie und ihre Anklagen sind eindeutig. Die Musik, der Punk, trägt viel revoltierendes Potential in sich. Die Wahl dieses Genres ist daher passend. Sie haben tatsächlich eine Revolution gestartet.

Die RIOT GRRRLS machten mit ihrem Eindringen in die Rock, im Speziellen in die Punkmusik darauf aufmerksam, dass Musikerinnen nun endlich Zugang zu diesem männlich dominierten Raum hatten. Ihre Aktionen stehen dafür, dass Frauen eine weittragendere Fläche für künstlerischen wie auch feministischen Ausdruck erhalten und einnehmen können (vgl. Gottlieb, Joanna/Wald, Gayle 2006, S. 356).

Die Bewegung war zusätzlich ein Ort für Diskussion. Sie haben nicht nur revoltiert sondern auch über Missstände innerhalb der Geschlechter diskutiert. Was vielleicht dem Ziel der Veränderung der RIOT GRRRLS nicht entgegenkam, ist, dass sie in ihrem Kreis blieben. Dies hinderte sie vielleicht daran in andere Sphären einzutauchen und andere Meinungen zu erhalten. Dieser „Kreis“ war aber bedeutend für den Aufbau eines Netzwerks und eines Forums, wo Frauen sich künstlerisch und politisch austauschen konnten. Dies stand für eine wichtige Veränderung und eine Aktion, die viele Türen öffnete und endlich deklarierte, dass Frauen Rechte haben und sich dafür einsetzen müssen. Am Beispiel der RIOT GRRRLS wird auch die Macht der Medien deutlich. Diese haben das Bild der Bewegung verzerrt und ihre Prinzipien nicht nach den Wünschen der AkteurInnen dargestellt.

### **9.12. Verortung**

Die RIOT GRRRLS und auch die Band HOLE sind eindeutig Vertreterinnen des letzten feministischen Ansatzes, jenem der Dekonstruktion, der Postmoderne. Innerhalb ihrer Performances wie auch im Spiel mit Begriffen und Text ist das dekonstruktivistische Element stets vorhanden. Einige haben sogar abgelehnt sich als Feministinnen zu bezeichnen. Eine Weiterentwicklung parallel zum Feminismus ist in dieser Revolution eindeutig zu sehen.

Auch die Pluralität spricht für den noch immer aktuellen Ansatz. Mit der Involvierung aller Frauen, egal welcher Herkunft, oder welcher sexuellen Orientierung haben sie Räume geöffnet.

## 10. Peaches

Das letzte Kapitel dieser Arbeit behandelt die Musikerin PEACHES. Seit 2000 ist sie unter diesem Künstlerinnennamen bekannt. Sie ist Pionierin in der Kombination Elektronischer Musik mit Texten, die u.a. mit Sexualität und Geschlechterverzerrungen spielen. Auf Grund ihrer jungen Karriere gibt es sehr wenig Auswahl an wissenschaftlicher Literatur über die Künstlerin, deshalb sind die Informationen zu diesem Kapitel hauptsächlich aus Interviews oder Artikeln.

Merill Nisker wurde am 11. November 1966 in Kanada geboren, wo sie in Toronto eine Jüdische Privatschule besuchte. Ursprünglich dachte sie nicht daran als Musikerin Karriere zu machen, sie hatte einfach nur Spaß am Spielen. Nisker probierte sich in unterschiedlichen Gruppen und Genres aus, was schließlich zu ihrer musikalischen Unabhängigkeit beitrug, denn sie lernte verschiedene Instrumente zu bedienen und verschiedene Sounds kennen. Ausschlaggebend für ihr weiteres Musikschaffen war ihre Entdeckung des Roland MC 505<sup>21</sup>. Gerade als ihre FreundInnen mit der Zeit wegzogen, konnte sie mit Hilfe dieses „Werkzeugs“ unabhängig Musik herstellen (vgl. ManiaTV.com – Artist of the day: Peaches: [http://www.youtube.com/watch?v=8iqt\\_iglO9s&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8iqt_iglO9s&feature=related), vom 10.10.2006; [http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches\\_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches_(musician)) vom 09.12.2010).

Zur Zeit lebt sie in der deutschen Hauptstadt Berlin. Ihre persönliche Begeisterung für das musikalische, künstlerische Potential dieser Stadt drückt sie auch in einem Song aus::

*„And if you're leaving with sin  
Escape the city I'm in  
Come on and knock it **where it's rocking non-stop**  
Make your way to **Berlin**“*

(Peaches: Kick it, Fatherfucker, 2003, Kitty-Yo)

---

<sup>21</sup>Das Roland MC 505 vereint einen Sequenzer, einen Synthesizer und eine Drummachine. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Roland\\_MC-505](http://en.wikipedia.org/wiki/Roland_MC-505) vom 07.12.2010, gesehen am So, 19.12.2010)

PEACHES kommt ursprünglich aus der Punk- und Rockszene, spielte aber auch u.a. in Folk Bands. Der Punk spiegelt sich kontinuierlich in ihrem Werk wieder. Die Übermittlung von Messages tätigt sie einem harten, oft schreienden hip-hop-beeinflussten Sprechgesang. Daneben erklingen synthetische, tanzbare Töne. PEACHES' Musik wird in Interviews oder Artikeln im Genre Electro-Clash (vgl. ETV – Peaches Interview <http://www.youtube.com/watch?v=IhmlksULypE>, vom 23.11.2009) verortet. Ihr erstes Album *The Teaches of Peaches* erschien im Jahre 2000. Schon in ihrem Debütwerk ist die Kombination elektronische Musik mit Messages gegen den Gender-Mainstream zu erkennen, auf die später eingegangen wird. Auf ihr erstes Album folgen 2003 *Fatherfucker*, 2006 *Impeach my bush* und schließlich 2009 *I feel cream* (vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches\\_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches_(musician)), vom 09.12.2010).

### **10.1. Ihr Arbeitsstil**

Bis zu ihrem letzten Album, *I feel cream*, das im Mai 2009 erschien, arbeitete PEACHES als ihre eigene Produzentin. Auf *I feel cream*, das sich auch vom Stil von den vorhergehenden Alben unterscheidet (es ist viel elektronischer, poppiger und sanfter wobei die vorhergehenden Alben punkiger sind), ko-produzierte sie u.a. mit Simian Mobile Disco, Soulwax, Digitalism und Drum of Death (vgl. ebda.). Bei dieser Arbeit betonte die Sängerin besonders die ZUSAMMENArbeit. Ihr war es wichtig, dass die musikalischen Produkte gemeinsam entstanden. Sie wollte z.B. nicht, dass ihre Kollegen die Beats kreierten und sie dazu schließlich Vocals bastelte.

Es musste alles stimmig und von Anfang an durchdacht sein. PEACHES war immer anwesend. Es war keine Zusammenführung von mehreren unabhängigen Teilarbeiten, sondern eine Gemeinsame, über welche sie den Überblick wahrte (vgl. Faceculture <http://www.youtube.com/watch?v=uTzXKgswd2k&feature=related>, vom 29.7.2009).

Der Anspruch an Perfektion und Durchdachtheit ist in ihrer ganzen Arbeit zu spüren. PEACHES ist Musikerin, Performerin, Darstellerin und Provokateurin.

Im Folgenden soll auf ihre Bedeutung für die feministischen Tendenzen innerhalb der Populärmusik eingegangen werden. Die Künstlerin fokussiert Tabuthemen, doch auf eine ganz neue Art. Sie dekonstruiert, wie ihre Vorgängerinnen, die RIOT GRRRLS, doch wieder in einer neueren, dynamischeren Art (vgl. Strube, Miriam 2009, S. 158). Über wichtige Aspekte, die ein Bewusstsein für die Präsenz von PEACHES geben sollen, wird im Folgenden auf Teile ihrer Arbeit genauer eingegangen.

## **10.2. Aspekte**

### **10.2.1. Queer / Feminismus**

In PEACHES' Performances und Texten wird eine Verzerrung von konventionellen Abläufen und Bildern der hegemonialen heterosexuellen Geschlechterverhältnisse deutlich. Ihr Fokus liegt dabei aber nicht nur auf feministischen, sondern auch auf queeren Darstellungen. Wie später noch erwähnt wird, hat sie vordergründig jedoch eine andere Intention für die Rezeption ihrer Musik (siehe den Aspekt Musikintention und Publikum S. 98).

Der Begriff "queer", ist eine englische Bezeichnung, die der deutschen Sprache des 16. Jahrhunderts entlehnt wurde. In der heutigen englischen Sprache steht "Queer" für u.a. seltsam, verrückt, krank oder gefälscht (vgl. Kraß, Andreas 2003, S. 17f.; Perko, Gudrun 2005, S. 15). In den U.S.A. wurde dieser Begriff seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Schimpfwort für Menschen, die den sexuellen Normen nicht entsprachen, verwendet. Die positive Übernahme des Wortes erfolgte im Jahre 1990, als Selbstbezeichnung einer Gruppe von politisch aktiven schwulen und lesbischen Menschen, der *Queer Nation* (vgl. Kraß, Andreas 2003, S. 17f.; Perko, Gudrun 2005, S. 15). In die Wissenschaft wurde "queer" erstmals 1991 miteinbezogen. Dabei ist festzustellen, dass die Queer Theory oder die Queer Studies nicht als eigener Forschungsstrang zu sehen sind, sondern als



erweiternde Forschungsperspektive der Gender Studies. Der Fokus liegt hier auf der Destabilisierung und Entfernung von üblichen Geschlechterkategorien.

Sehr bedeutend für die Queer Studies ist das bereits erwähnte Konzept von Judith Butler (siehe Seite 16). das heterosexuelle Zuordnungen auf Grund von natürlichen Strukturen in Frage stellt (vgl. Kraß, Andreas 2003, S. 18ff.).

Ein bedeutender Faktor in den Queer Studies ist Pluralität. Was von einigen Gruppen mit "queer" beschimpft wird, ist in dieser Perspektive positiver Gegenstand: Homosexualität, Bisexualität, Transgender, Travestie, ... erweitern die heteronormativen Kategorien. Mit einem "queeren" Denkansatz fällt es leichter das System zu beurteilen, da man es vergrößert und verstört. Dekonstruktion ist hier eine bedeutende Methode. Das Verrücken, das ja auch in dem Begriff steckt, der bestehenden Kategorien bestätigt die Illusion von vorgefertigten Identitätsfolien. "Queer" will Menschen akzeptieren, wie sie sind und ihnen auch zumuten sich selbst zu definieren und zu präsentieren, wenn und wie sie dies möchten (vgl. Perko, Gudrun 2005, S. 22ff.).

Diese Erweiterung ist eindeutig in PEACHES' Inhalten zu erkennen.

Sie bewahrt sich ausserdem auch Dynamik und Raum, indem sie sich selbst nicht kategorisiert oder kategorisieren lässt. Auf die Frage: „*What is feminism, and what is it to be feminist now?*“ antwortet sie: „... *That, that's a really good point. I really don't feel that anybody but men need to be feminists anymore. ... I've answered all these questions on provocation and feminism and everything ...*“ (vgl. PEACHES vs. PRESS

<http://www.peachesofficialblog.com/site//category/interviews/>, vom 10.06.2010).

Eine dezidierte Ausführung ihres Standpunkts zur Gender-Thematik gibt es nicht. Die Dynamik, die sich PEACHES in ihrem Werk behält, würde vermutlich dadurch beeinträchtigt werden. Die Sängerin betont aber, dass sie einige Dinge, im Besonderen für Frauen, in der Popmusik vermisste und dass diese artikuliert werden mussten. (vgl. ETV – Peaches Interview <http://www.youtube.com/watch?v=IhmlksULypE> , vom 23.11.2009; ManiaTV.com – Artist of the day: Peaches [http://www.youtube.com/watch?v=8iqt\\_igI09s&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8iqt_igI09s&feature=related), vom 10.10.2006).

### 10.2.2. Sex

Bei PEACHES steht besonders der Aspekt Sex im Mittelpunkt. Dieses Thema behandelt sie einerseits in ihren Texten, andererseits in ihren Performances. Sex ist bei PEACHES ein Weg sich auszudrücken. Sie selbst sagt, dass ihr unterstellt wurde, dass sie von Sex besessen sei und über ihre sexy Darstellung an Bekanntheit gewinnen wollte, doch sie nützt Sex um zu zeigen, wer sie ist und wie sie denkt (vgl. Ludwig, Katharina, 2010, S. 35). Neben der Funktion des Ausdrucks will PEACHES auch andere Seiten von Sex zeigen. Im Mainstream wird dieser oft nur sehr einseitig dargestellt. Gerade Frauen werden hier als Objekte gezeigt, und die typischen Rollen und Bilder werden reproduziert. PEACHES kann durch ihre unkonventionellen Texte und Handlungen gerade im diesem Bereich aufrühren und aufregen (vgl. Peaches on Last Call with Carsen Daly Part 2 – [http://www.youtube.com/watch?v=pau\\_DAskyJs&feature=player\\_embedded#!](http://www.youtube.com/watch?v=pau_DAskyJs&feature=player_embedded#!), vom 29.06.2010).

### 10.2.3. Musikintention und Publikum

PEACHES betont, dass sie vorwiegend *partymusic* und das für einen ganz bunten HörerInnenkreis machen möchte:

*„I'm just trying to have fun ... and ... make my brand of party music, that includes me and my friends. Yeah, it's satisfying to see, you know, young straight guys, young girls, you know, old rockers, electro disco people what ever. All of them singing along with my lyrics that I think, ah include more people than just a certain demographic that we usually sing along within rap and rock.“* (Henry

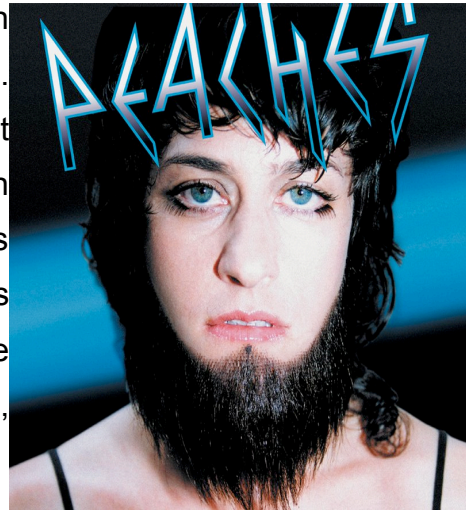
Rollings Show – <http://www.youtube.com/watch?v=PspqiAr44ZQ&feature=related>, vom 18.04.2008).

Auch hier ist die Offenheit, die sich durch PEACHES' Werk zieht, bemerkbar. Sie liebt ihr buntes Publikum. Die Fokussierung auf Party spiegelt einen politikfreien Raum wieder, der ebenso viel Platz ohne Festschreibungen bietet.

### 10.3. Werkbeispiele

Auf den folgenden Seiten werden nun die erwähnten Aspekte anhand von praktischen Beispielen verdeutlicht.

Auf dem Cover<sup>22</sup> ihres zweiten Albums *Fatherfucker*, 2003 sieht man sie mit Bart. Männlichkeit, die man stereotypisch mit dem Bart verbindet, ist nicht alleine auf diesem Bild vertreten, sie wird nämlich erweitert durch weibliche Attribute wie falschen Wimpern, Locken ihres Haars und den Trägern eines vermeintlichen Tops für Frauen. Ausserdem ist der Vollbart, den PEACHES trägt zu unnatürlich als er einem Mann gewachsen sein könnte. Sie will damit zeigen, dass in uns allen Männliches wie Weibliches steckt. Das lineare Abgrenzen der Geschlechter ist für sie keine Option (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S.87f.).



Weiters ist dieses Album formal interessant, denn der Aufdruck der CD ist voll mit Flammen, die als Vertreter männlicher Hard Rock-Symboliken gesehen werden können. Doch zur Mitte der CD zeigt von einer Seite ein Mikrofon, das im Gesamten als das weibliche Geschlechtsorgan mit Mikrofon als Klitoris gesehen werden kann (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S.88).

Leibetseder (Doris, 2010, S. 88) stellt dazu zwei Thesen auf: dass

1. PEACHES mit dieser Beprentung darstellen möchte, wie Frauen lange Zeit im Rock unterdrückt wurden.
2. die Sängerin darauf hinweist, dass Frauen nun mit einem neuen Selbstbewusstsein auch diesen Bereich eingenommen haben.

Zweiteres ist in PEACHES' Werk zu erkennen.

<sup>22</sup>Bild: [http://www.ondarock.it/recensioni/2003\\_peaches.htm](http://www.ondarock.it/recensioni/2003_peaches.htm), gesehen am Sa, 18.12.2010

### 10.3.1. Bilder und Performances

Haare sind bei Peaches ein wichtiges Requisit. Das beschriebene Cover des Album *Fatherfucker* stellt hierfür ein Beispiel dar.

Auch in dem Musikvideo zu ihrem Song *Talk to me* (Video: <http://www.youtube.com/watch?v=X2hvkiuxRAE>, 10.04.2009), sind Haare omnipräsent. PEACHES trägt ein Kostüm aus falschem Haar. Aus Wänden und Gemälden wachsen Haare und die sich räkelnden Models tragen riesige Perücken (vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches\\_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches_(musician)), vom 09.12.2010). PEACHES will beim Thema Haare Grenzen austesten. Der häufig einsetzende gesellschaftliche Schockzustand bei langen Achselhaaren, fasziniert PEACHES. Sie ist für die freie Wahl von Rasur oder Nicht-Rasur, aber nicht für ein gesellschaftliches Diktat (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 86).

Bei ihren Performances wird der queere Aspekt wieder sehr deutlich. Provokativ entfernt sie sich von konventionellen Zuschreibungen innerhalb der Geschlechter. Sie integriert Sexspielzeuge und/oder Dildos: so bindet sie sich z.B. einen Dildo um oder trägt ein "Pussylight" (ein um die Hüfte gebundenes Fahrradlicht) oder rockt auf einem aufblasbaren Riesen-Penis<sup>23</sup>. Als sie erstmals in einer amerikanischen TV Show live performen durfte, sprach sie provokant die Ablehnung anderer TV Shows an,



da diese eventuell Angst hätten, *"that I'm gonna bring out a big fat dildo and hit them over the head with it or something. So I can understand why they are so ridiculously scared"* (Henry Rollings Show Interview <http://www.youtube.com/watch?v=PspqjAr44ZQ&feature=related>, vom 18.04.2008).

<sup>23</sup>Bild: <http://rdudrive.files.wordpress.com/2008/07/peaches.jpg>, gesehen am Do, 23.12.2010

### 10.3.2. Sprache und Texte

Auch hier ist wieder ihr drittes Album, *Fatherfucker*, anzuführen. Das Pendant zum Titelwort, "Motherfucker" ist vor allem im Genre des Hip Hop ein oft verwendeter Begriff. PEACHES fragt, warum man ein im Mainstream (englischsprachigen Bereich) alltägliches Wort nicht umlegen und es auf eine gleiche Ebene setzen kann (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 89f.; Strube, Miriam 2009, S. 159).

„Cock rock“ wurde in dieser Arbeit bereits öfters erwähnt und erklärt. PEACHES übernimmt auch diesen Fakt, dass nämlich die 'cocks' den Rock, die Show machen. Dies beschreibt und betont sie in ihrem Song *Rock Show* (Peaches: Album: *The Teaches of Peaches*, 2000, Kitty-Yo):

*„Rock-Show,  
You came to see a rock show  
A big gigantic cock show ...“*

Sie zeichnet dadurch ein Bild des Rock-Musikbusiness und ihrer größten Vertretergruppe: der Männer.

Ein weiteres Beispiel für textliche Verzerrung ist der Song *Shake your dicks*. Diese Aufforderung wird öfters von jungen Männern auf Parties, etc. von Mädchen verlangt, in einer Fokussierung auf deren sekundäre Geschlechtsmerkmale, "Shake your tits". PEACHES will beide Geschlechter ansprechen und konfrontiert ihr Publikum mit einer offenen und gleichberechtigten Art und Weise mit einander umzugehen oder zumindest miteinander zu feiern (vgl. Leibetseder, Doris 2010, S. 90).

In diesem Song spricht sie zuerst die Männer an '*Shake your dicks*' und schließlich die Frauen '*Shake your tits*'. In weiterer Folge werden beide Aufforderungen hinter einander gesungen '*Shake your dicks, shake your tits*'.

Bei Konzerten schlägt sie sogar vor, man könne sich ausziehen um zu 'shaken' (Peaches-Konzert, Donaufestival Krems 2010, 08.05.2010).

Wie bereits erwähnt, betont PEACHES immer wieder, dass sie "partymusic" machen möchte, dass dabei aber zum Beispiel die Fokussierung auf eine offene und moderne Perspektive im Bezug auf Geschlechterrollen nicht verloren geht, ist an diesem Beispiel sehr schön zu sehen. '*Shake your dicks*' repräsentiert die Kombination von Offenheit und Gleichberechtigung mit Party, Feiern und Körperlichkeit.

In PEACHES' Oeuvre ist zu erkennen, dass sie Grenzen auslotet, provoziert, sich aber auch viel Offenheit und Dynamik bewahrt, in dem sie sich nicht kategorisieren lässt. Ein neueres Werk der Künstlerin zeigt wieder eine andere Facette der vielseitig interessierten Musikerin:

#### **10.4. Peaches Christ Superstar**

PEACHES' Version des Musicals Jesus Christ Superstar wurde im März 2010 in Berlin uraufgeführt. Die Sängerin war seit ihrem 15. Lebensjahr Fan dieses Andrew Lloyd Webber Musicals, das erstmals 1971 aufgeführt wurde (vgl. Gammond, Peter 1991, S. 297). Auf die Frage, ob PEACHES' Version ironisch sei, antwortet sie: *„I'm not trying to be ironic, at all. I seriously love this musical and I would like to perform it.“* (Peaches (Christ SuperStar) on Q TV <http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>, vom 19.03.2010).

Ein weiterer Grund, warum PEACHES dieses Stück machen wollte, war, dass viele KünstlerInnen Musicals einen schlechten Ruf zusprachen und deren Publikum nicht ernst nahmen. Sie wollte die Kraft dieses Musicals ausnützen und das Potential in ihrer Interpretation verdeutlichen (vgl. Ludwig, Katharina 2010, S. 35).

Aus ihrer Leidenschaft für dieses Stück heraus, kreierte sie *PEACHES CHRIST SUPERSTAR*, eine gekürzte, konzertante Version des Originals (vgl. Peaches Christ Superstar featuring Chilly Gonzales, <http://peaches.fanbridge.com/campaigns/show.php?id=592234&src=twitter%29>). In der Produktion singt sie alle Songs des Musicals selbst: sie singt alle Rollen, von Jesus, Judas, Maria Magdalena bis zu den Römern und Pharisäern. Die Inszenierung ist sehr unkonventionell, denn es gibt nur wenig Kostüm, kein Bühnenbild und keine weiteren DarstellerInnen. Begleitet wird sie nur von ihrem langjährigen kanadischen Freund Chilly Gonzales, der auch am Klavier sehr reduziert bleibt, dabei aber Spannung und Dramatik verbreitet. (vgl. Peaches (Christ SuperStar) on Q TV <http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>, vom 19.03.2010; Arte Journal: [http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV\\_20100325/3117928.CMC\)3118254.html](http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV_20100325/3117928.CMC)3118254.html), vom 25.03.2010). Nur in der Schlusszene wird dicker aufgetragen: PEACHES, in goldener Kunststoffjacke gewickelt und einen goldenem Stirnring, ähnlich dem Dornenkranz Jesu, tragend, wird an ein Penis Kreuz gehängt, mit TänzerInnen zu ihren Füßen, die zu ihr aufblicken und ihre Arme zu PEACHES hinauf strecken (vgl. Arte Tracks <http://www.youtube.com/watch?v=D1V-vx8aGs4>, vom 22.04.2010). Für die Performerin bedeutete dieses Stück die Entdeckung einer sehr lang nicht verwendeten Seite: nämlich ihrer Emotionalität. Wie bereits erwähnt hat sie sich innerhalb der letzten Jahre ihrer Karriere auf die harten Texte konzentriert. Emotion, war nur selten vorhanden. In *PEACHES CHRIST SUPERSTAR* musste sie emotional singen, was sie auch guthieß und als neues Werkzeug mitnahm (vgl. Ludwig, Katharina 2010, S. 35).

PEACHES plante das Stück im März 2010 im Hebbel am Ufer in Berlin uraufzuführen, doch als die deutschen Rechteinhaber davon erfuhren, verboten sie diese Produktion. Aus PEACHES' Pressemeldung geht hervor, dass sie diese Form des Stücks für zu unkonventionell hielten.

Die Künstlerin wollte gemeinsam mit dem Hebbel Theater etwas dagegen unternehmen und die Produktion über die Bühne bringen, doch das Theater meinte, dass sie über ihre Seite keine Pressemeldung gegen das Verbot der Lizenzhaber aussenden konnten (vgl. Peaches (Christ SuperStar) on Q TV <http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>, vom 19.03.2010).

So machte sich Peaches selbstständig und veröffentlichte in ihrem Namen einen Kommentar über ihre Twitter-Seite: *„PEACHES CHRIST SUPERSTAR CRUCIFIED BEFORE OPENING NIGHT! The German authorities who hold the rights to the Andrew Lloyd Webber Jesus Christ Superstar will NOT grant Peaches permission to perform any music from the original musical. ... Its a shame that the authorities feel threatened by this new fresh approach. I know a lot of people who really love the music and would appreciate this stripped down solo performance. I have so much respect for the music and lyrics from the original score and this was my way of honouring that.“*

(<http://twitter.com/PEACHESNISKER>, vom 15.02.2010).

Einige Medien übernahmen diese Meldung, die schließlich sogar Tim Rice, den Texter des Musicals, erreichte (vgl. Gammond, Peter 1991, S. 488; 297). Da es zuviel negative Presse für ihn bedeutete, das Konzert weiterhin zu verbieten, wurde PEACHES die Aufführung gewilligt (vgl. Peaches (Christ SuperStar) on Q TV <http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>, vom 19.03.2010). Die deutschen Kollegen meinten schließlich, dass es sich ja nur um ein Konzert und nicht um das Musical selbst handelte, und daher kein Problem darstellen würde (vgl. <http://www.laut.de/Peaches-Christ-Superstar/Jesus-Musical-feiert-Auferstehung/11-03-2010> vom 11.03.2010).

Mit dieser Inszenierung wird deutlich wie facettenreich PEACHES ist. Sie zeigt Emotionalität; Sie steht zu dem Genre Musical, das von vielen ihrer KollegInnen und Fans generell abgelehnt wird; Sie macht ihre eigene Show daraus.

Ihre Version ist durchdacht und zeugt von ihrem Ehrgeiz für künstlerisches Werk. Das anfängliche Verbot durch die Rechteinhaber hatte wahrscheinlich nur monetäre Gründe. Auch wenn PEACHES' Ruf für Provokation vermuten lässt,



dass sie hier in diesem Werk bestehende Bilder dekonstruieren will, so betont sie immer wieder, dass es sich hier tatsächlich einfach um die Umsetzung eines geliebten Stückes handelt. Von einer Provokation, die Künstlerin schlüpft schließlich auch in die Rolle von u.a. Jesus, spricht PEACHES in einem Interview nicht. Dass sie eine Frau ist, und alle Rollen spielt, sieht sie nicht als feministisch sondern als humanistisch (vgl. Arte Journal: [http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV\\_20100325/3117928.CMC\)3118254.html](http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV_20100325/3117928.CMC)3118254.html), vom 25.03.2010; Peaches (Christ SuperStar) on Q TV <http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>, vom 19.03.2010).

### **10.5. Experten Interview zu Peaches**

Um einen Impuls in das Kapitel 'Peaches' einzubringen, schließt hier ein Experten-Interview an. In Tomas Zierhofer-Kin, künstlerischer Leiter des Donaufestivals Krems, findet sich ein Veranstalter, Philosoph, und Peachesfreund wieder.

Das Donaufestival Krems gibt es bereits seit 1988. Anfänglich war es eher eine Mischung aus Jazz, Kabarett und Theater, das auch viele Leute aus Krems und Umgebung anzog. 2005 übernahm Tomas Zierhofer-Kin die künstlerische Leitung. Mit ihm wurde der Fokus auf experimentelle Performances und Avantgardekunst von Musik bis Theater gelegt. Das Publikum veränderte sich – die InteressentInnen kommen nun nur zu 20 Prozent aus der Gegend. International wird das Festival gefeiert. Sein Programm ist einzigartig und vielfältig innerhalb der erwähnten Genres. Auch PEACHES passt in das Programmkonzept des Donaufestivals. Sie war bereits 2006 Gast und kuratierte schließlich 2010 einen ganzen Abend (vgl. wiki – <http://de.wikipedia.org/wiki/Donaufestival>, vom 12.08.2010; vgl. <http://www.thegap.at/rubriken/stories/artikel/wie-die-oper-im-urwald/>, o.Z.; [www.donaufestival.at](http://www.donaufestival.at)).

Folgend sind nun Auszüge des Interviews, die zur Vervollständigung des Kapitels dienen sollen, zu lesen (Das gesamte transkriптиerte Interview findet sich ab Seite 129 wieder).

### **Wie bist du auf Peaches aufmerksam geworden?**

*Also ich glaub' das erste mal auf sie aufmerksam geworden bin ich ..., das war das erste wirklich in den breiten Medien rezipierte Album, wo dann plötzlich eigentlich das Feuilleton schrieb: 'da gibt's eine junge Frau, die so ganz freche Sachen macht, das ist alles wahnsinnig sexuell aufgeladen' und plötzlich hat da irgendjemand komischerweise das Feuilleton gefeiert, der irgendwo ganz woanders hergekommen ist. ... Und das hat mich dann ... Jahre verfolgt, weil ich mir gedacht hab': na grad so ein Festival wie wir, müssen mal mit ihr etwas machen.*

Tomas Zierhofer-Kin erzählt hier von seiner ersten Begegnung mit PEACHES' Musik. In seiner Schilderung wird deutlich, dass sie mit ihrer Kombination von Musik und bestimmten Botschaften Pionierin war.

### **Und deine persönliche Reaktion ... wie hat dir das (Peaches Musik) gefallen?**

*Es war was Befreiendes, weil's einfach eine wahnsinnige Kraft hatte, ... und natürlich auch einen gewissen Mut hatte, ... also für mein Verständnis, war's natürlich schon eine stark feministische Position, die halt einfach mal gewisse Bilder umgedreht hat und in die Flucht nach vorne gegangen ist ... es war auch musikalisch, ... insofern sehr schön, weil's so schön dreckig war ..., es ist jetzt nicht eine hochkomplexe Musik ... aber diese Kraft, ... diese Holzschnittartigkeit mit der Botschaft und dieser Aufladung natürlich, also ... die letzten Endes einerseits einmal hochsexualisiert aber andererseits doch auch sehr politische Aufladung von dreckigen, relativ einfachen Klängen, das war schon schön.*

Die erwähnte Kombination wird hier als sehr kraftvoll dargestellt. Dieses Attribut passt zur Musik PEACHES', mit ihren Punkteinflüssen, ihren harten Sounds und Sprechgesang und zu ihren bunten, unkonventionellen, schrillen Performances.

**Sie sagt in vielen Interviews, dass sie ... vorwiegend partymusic machen möchte. Findest du das einen Widerspruch: making partymusic und auf der anderen Seite Geschlechterverhältnisse total verzerren?**

*Ich glaub', dass das schon geht, es muss halt dann irgendwie relativ stimmig sein. ... Wenn das so ein Abend wird, wo vieles um Queerness, um Gender-Themen ging, und wo alle dieses Gefühl hatten, sie vertreten etwas mit ihren Texten, ... machen aber trotzdem Party, dann kann das natürlich schon ganz gut funktionieren. Und ich glaube aber, dass es bei ihr noch einen anderen Aspekt hat, dass letzten Endes vor allem die sexuellen, sehr expliziten Songs, natürlich in diesem Partyding einfach besser funktionieren, ...*

*Wenn die da halt einfach mit dem Gummi-Dildo auf der Bühne steht und du auch den Text ... irgendwie mitkriegst dann ist das schon eine andere Aussage, die könnte man, ... mit einer, ... experimentelleren oder mehr auf höheren ausgerichteten Musik wahrscheinlich gar nicht so überbringen.*

Tomas Zierhofer-Kin zeigt aus der Veranstalter-Sicht eine mögliche Deutung der Kombination partymusic und feministische/queere Texte auf. An einem Konzertabend, wo Künstlerinnen mit ähnlicher Einstellung auftreten geht diese Verbindung auf. Die Widersprüchlichkeit dementiert er indem er sagt, dass gerade in einer einfach strukturierten „partymusic“ Botschaften leichter empfangen werden können, als in komplexer Musik.

**Ihr Publikum ist bunt, da sind Punkrocker, und Dancekids. Sie selber sagt in einem Interview, dass sie „more than just a certain demographic“ ansprechen will. War das bei der Programmierung, bei der Einladung wichtig für euch?**

*Natürlich, also das hat man ja eigentlich immer, das Gefühl, dass man irgendwie Fallen auslegt, dass man zumindest so einen Headliner hat, der Leute anzieht ... Wir versuchen ein Publikum aufzubauen, ... das ein sehr unterschiedliches Kunstverhalten hat ... und wir sind dann natürlich auch froh, um alle KünstlerInnen, die an sich selbst schon ein nicht sehr wahnsinnig klarumrissenes Genre von Publikum bedienen ... also bei Peaches ist das immer sehr*

*angenehm, weil eben, ... Man merkt halt manchmal, ... dass es wahrscheinlich einfach die zeitgemäßere Geschichte ist, dass ich jetzt nicht mehr so ein wahnsinnig kleines Segment anspreche.*

Nicht nur aus der erfolgsorientierten Sicht ist es für ein Festival profitabel eine Künstlerin mit größerem Publikum zu engagieren, auch aus der generellen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Perspektive findet der künstlerische Leiter des Donaufestivals es interessant verschiedene Gruppen von Menschen anzusprechen und sich nicht auf einzelne Gesellschaftsausschnitte zu konzentrieren.

**... Kommen wir jetzt zum Mission Statement (des Donaufestivals Krems 2010): Jeder revolutionärer Gedanke verkommt bereits im Keim zur modischen Applikation, weil ihm der Nährboden unter den Füßen abgegraben wird. Ich würd' gern in diesem Satz, sozusagen, das Element 'revolutionärer Gedanke' mit 'Peaches' ersetzen, ... wird das vielleicht in Zukunft sein oder hast du das in ihrer Karriere mitverfolgt, dass sie auch zu einer modischen Applikation wird? Und dass ihr der Nährboden unter den Füßen abgegraben wird?**

*Das glaub' ich eben nicht, weil ich glaub' natürlich, dass dieser Akt immer recht bewusst gesetzt wird. ... ich kann natürlich, ... sogar in den Mainstream-Bereich reingehen und noch etwas transportieren. ... , also das nicht so linear zu denken. Ich glaube nicht, dass sie zu einer modischen Applikation verfällt, weil sie ist ja ganz bewusst auch Mode, ... das ist jetzt nicht so, dass sie jetzt quasi korrumpiert würde, sie spielt ja mit diesen Elementen. ... das ist ja ganz bewusst, jede Sache von ihrem Iro, bis zu ihrem Kostüm, ist ja ganz ein bewusst gesetzter Akt, der natürlich auch was aussagt ...*

PEACHES selbst sagt auch in einem Interview über den Mainstream „I always said, that the Mainstream should come closer to me,, (ETV – Peaches Interview <http://www.youtube.com/watch?v=IhmlksULypE>, vom 23.11.2009), womit sie diesen Bereich also nicht ablehnt sondern sogar begrüsst. Auch Tomas Zierhofer-Kin betont, dass es sich um keinen Widerspruch handelt, wenn

Künstlerinnen mit Messages in den Mainstream-Bereich eindringen. PEACHES spielt sogar damit; somit geht der Vergleich mit dem Mission Statement Auszug nicht auf.

**... Wie war die Zusammenarbeit mit ihr? ... In den ganzen Interviews kam sie mir immer total tough vor, ... wie war die Zusammenarbeit mit ihr, auch jetzt als Kuratorin?**

*Alles andere als tough ... In Wirklichkeit ist die von einer Liebenswürdigkeit und auch Sensibilität und Zerbrechlichkeit, das ist ganz wunderbar. Ein unglaublich höflicher, freundlicher, vorsichtiger Mensch, so im Umgang mit anderen. ... Ich kann mich erinnern, so dieses erste Treffen, wo's um dieses Kuratieren ging ... es war total lustig, ... man hätte gedacht das ist alles schrill und laut und so ein bisschen auch tough ... Ganz im Gegenteil, sie ist ja wahnsinnig klein und zierlich, ... und dabei auch so ein ganz vorsichtiger Mensch, der dann auch irgendwie so herumkramt in den Platten und dann wieder irgendein Buch auspackt. ... es kamen viele Ideen, aber das erste Mal war so ein bisschen vorsichtig abtasten.*

In dieser Schilderung wird deutlich wie überlegt PEACHES an ihr künstlerisches Werk herangeht. Gerade am Beispiel PEACHES CHRIST SUPERSTAR wird der intellektuelle Zugang erkennbar. PEACHES' Musik und Auftreten ist also durchdacht und zeugt von einer Auseinandersetzung mit Geschehnissen und Menschen.

**... Wir kommen wieder zum Mission Statement und der Titel war ja: *Gescheiterte Revolutionen oder Ist das Betäubungsmittel einfach zu stark um die Verdammten dieser Erde aufwecken zu können.* Wie siehst du da Peaches' Funktion: also ist sie eine Revolutionärin? Oder ist sie eine gescheiterte Revolutionärin?**

*... ich glaube ..., dass es ganz, ganz wichtige Prozesse im Moment gibt – und da gehört Peaches sicherlich, insofern ist sie keine Gescheiterte, auch dazu – in Bereiche der Gesellschaft einzudringen, das ganze nicht mehr linear zu sehen,*

*sondern als kugelartige, amorphe Masse, wo du quasi in mainstreamige Bereiche, in den Bereich von Party, in den Bereich von Elektro, Disco ,Trash und so eindringst um dort quasi deine Häufchen fallen zu lassen, deine Inhaltlichen. ... das Spannende daran ist eine andere Denkart, wo sie durchaus dazugehört, dass man sich je nach Situation orientiert, seine Botschaften abschießt, eindringt in Bereiche, Bereiche besetzt, ... und ich glaub', dass das eigentlich das Spannende ist, und das ist ein bisschen wenig rübergekommen bei dem Festival, dass es eigentlich, meine große Hoffnung war, dass es eigentlich immer Impulse gibt, die Veränderungen auslösen, die aber niemals sich selbst anmaßend quasi sagen, wir wollen etwas erreichen und wir wissen wie wir's dann real haben wollen, sondern es ist eigentlich immer ein Reaktionsprozess, es ist ein widerständlicher Prozess, weil sozusagen ein gesamter Mainstream sich ja sowieso verändert und du ... dich immer irgendwie verhalten musst und das wird wahrscheinlich in fünf bis zehn Jahren ganz anders aussehen. Ich glaub aber, dass wir doch, mit ihr, ein paar Leute gehabt haben, die ganz gut in diese Ideologie reinpassen, der Nicht-Ideologie, des permanenten Infrage stellens, oder des letzten Endes permanenten auch moderaten Form des Schockierens und des mal der ganzen Welt die Zunge Zeigens.*

PEACHES ist eine Künstlerin, die sich dynamisch verändert, Phänomene aufgreift und verarbeitet und sich nicht scheut in verschiedene Bereiche einzudringen: z.B. Mainstream oder Musical. Für den Veranstalter Zierhofer-Kin ist diese Art eine schöne Weise sich als ein Teil der Gesellschaft durch Reflektion und Provokation Gehör zu verschaffen.

## **10.6. Verortung**

Die Verortung PEACHES' in eine wissenschaftliche feministische Perspektive ist anhand der aufgezeigten Aspekte ihrer Aktivität eindeutig. PEACHES' Werk und ihr Handeln sind dekonstruktivistisch, mit der Erweiterung der Komponente „queer“. Sie verdreht stereotypische Bilder von Geschlechtern, die bei PEACHES in ihren Stereotypen gar nicht mehr vorkommen. Die Stereotypen bestehen in der Gesellschaft – PEACHES' Inhalte stellen die Dekonstruktion eben dieser dar. Über den Aspekt Sex kann sie diese Verrückung besonders gut vornehmen, da sie dadurch in intime Bereiche der Menschen eindringt. In ihrer Handlung ist PEACHES stets dynamisch, sie nimmt Phänomene auf, und verdreht sie.

## **11. Resümee**

Wie im Vorwort beschrieben, war die Motivation für diese Arbeit der Anspruch, einen Querschnitt von feministischen Tendenzen in der Populärmusik ab den 1920er Jahren bis heute zu liefern. Abschließend sollen nun zusammenfassend Gemeinsamkeiten von und Differenzen zwischen den Vertreterinnen aufgezeigt werden.

### **Zeitliche Komponente**

Die zeitliche Differenz der künstlerischen Tätigkeit drängt sich dabei als wesentlicher Unterscheidungspunkt auf. Medien spielen bei den Bluesqueens in den 1920er Jahren noch nicht so eine große Rolle wie die Massenmedien bei Madonna. Unterschiedliche Möglichkeiten, wie die Präsentation in Videos erweitern den Raum für Entfaltung sowie für Rezeption.

Die feministischen Perspektiven sind ebenso ein Beispiel für den zeitlichen Progress. Dabei sind sie nur als Maßstab für gesellschaftliches Denken zu verstehen. Eine Gleichsetzung mit den feministischen Ansätzen, die auch in der Verortung nach jedem Kapitel versucht wird, ist nicht möglich, stellt aber durch den Versuch die zeitliche Entwicklung dar.

### **Race**

Zwei der sechs vorgestellten Strömungen bzw. Künstlerinnen unterscheiden sich von den anderen Gruppen durch ihre Hautfarbe. Afroamerikanerinnen müssen sich, wie es in beiden Kapiteln hervorgehoben wird, auch mit Rassismus auseinandersetzen. Die weiße Frau als Standardbild in der Gesellschaft wirft eine weitere Komponente in der Verarbeitung von Strukturen für schwarze Künstlerinnen auf. Im zeitlichen Vergleich, von 1920 bis 1980 ist zu erkennen, dass noch immer die selben Kategorien gelten.



## **Protestmusik**

Gemeinsam haben Rock'n'Roll (one of the boys), Hip Hop und Punk (Riot Grrrls), dass sie sich aus dem Protest bzw. dem Aufschrei von jugendlichen SystemkritikerInnen heraus entwickelten. Gründe für die Kritik waren die einseitigen, von den durch Kapitalismus und Bürgerlichkeit gestärkten Mächtigen, welche die Bedingungen in der Gesellschaft kontrollierten. Punk war dabei Ausdruck von weißen Jugendlichen aus der ArbeiterInnenklasse und Hip Hop wurde als Ventil von schwarzen Jugendlichen aus städtischen Randgebieten und Ghettos verwendet (vgl. Mikos, Lothar 2000, S. 103).

## **Underground/Mainstream**

Die erwähnten Künstlerinnen agiert/en in unterschiedlichen Räumen, was Rezipientinnen, wirtschaftliche Zahlen und Medien betrifft. Die meisten Akteurinnen waren/sind im Mainstream zu verorten. Die "Frauenmusik", einige Rapperinnen, wie Yo Majesty und die Riot Grrrls waren/sind jedoch eindeutig in der Subkultur zu finden. Bei den Riot Grrrls war dies sogar Anspruch, der sich durch ihre Ablehnung von Kommerzialisierung äußerte. Bei den „Frauenmusikerinnen“ führte dieser Aspekt zu internen Streitereien.

## **Ironie**

Das Werkzeug der Ironie soll hier am Ende noch einmal erwähnt werden, weil es von fast allen vorgestellten Künstlerinnen verwendet wurde. Die Bluesqueens brachten dies mit ihrem Witz zum Ausdruck, Madonna spielte eindeutig, jedoch mit einer sanften Ironie und auch die Rapperinnen vermittelten in ausgewählten Texten Inhalte auf ironische Art. Bei Peaches ist die Ironie überhaupt sehr ausgeprägt, in ihren provokativen Texten, Performances und Aussagen.

## **Sex**

Auch Sexualität ist Thema und Ausdruck bei vielen der Künstlerinnen. Sexuelle Selbstbestimmung und Verdrehung der Autoritäten finden sich bereits in den 1920er Jahren. Madonna zeigt in ihren Videos und Stage-Performances

unterschiedliche Sexualitäten durch ihre eigene Person aber auch durch andere Darstellerinnen. Die Sprechkünstlerinnen des Hip Hop thematisierten und forderten sexuelle Unabhängigkeit. Bei Peaches ist Sex tatsächlich ein Ventil, über welches sie sich ausdrückt.

### **Ausblick**

Aktuelle Künstlerinnen, wie Peaches oder Yo Majesty weisen in ihrer Arbeit einen hohen Grad an Dekonstruktion von Geschlechterbildern auf. Diese Methode der Dekonstruktion zeigt, wie mehrmals erklärt, neue Facetten und sie provoziert. Im Laufe der Arbeit wird ersichtlich, dass Ironie im Werk fast aller Künstlerinnen mitschwang. Die Künstlerinnen der 1970er Jahre, soweit vorgestellt, bilden hier eine Ausnahme. In der Dekonstruktion ist die Ironie ein wichtiges Werkzeug. Natürlich kann diese auch nicht erkannt werden, wenn sie zu schwach angewandt wird (siehe Madonna). Dekonstruktive Elemente lassen aber auch Unverständnis bei so manchen HörerInnen aufkommen. Für viele RezipientInnen ist Peaches zu extrem. Trotzdem lässt diese Methode viele Freiheiten, für Deutung, Spaß aber auch Ablehnung. Vielleicht ist es aber auch nicht unangebracht, (vgl. Ende des Kapitels 4: Feminismus in der Populärmusik) sich teilweise vom Streben nach Deutungen zu entfernen und der Offenheit hinzugeben.

## 12. Abstrakt

Diese Arbeit sucht nach feministischen Tendenzen in der Populärmusik. Die Verwendung des Begriffs "Tendenzen" verdeutlicht, dass die Künstlerinnen mit ihrem Werk nicht mit "dem Feminismus" gleichgesetzt werden können, denn Feminismus, im wissenschaftlichen Sinne, ist in vielfältig und entwickelte sich, ersichtlich an drei Ansätzen, seit den 1960er Jahren. Ausserdem passten die Künstlerinnen ihre Tätigkeit nicht an die artikulierten Strukturmerkmale der Ansätze an, sondern reagier/t/en auf ihr jeweiliges Umfeld. Mit den Tendenzen wird versucht, Überschneidungen zu beschreiben. Die Personen, welchen feministischen Tendenzen zugeschrieben werden, finden sich seit den 1920er Jahren in der Populärmusik wieder. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts tauchen mit den Bluesqueens Frauen in der Populärmusikgeschichte auf, die mit Provokation und Ironie im Bezug zu Geschlechterverhältnissen als ein Meilenstein zu sehen sind. Ab den 1960er/1970er Jahren spiegelt das „one of the boys“-Phänomen die Dominanz der männlichen Rockmusiker in der Imitation durch Musikerinnen wieder. Parallel dazu äußert sich in der „Frauenmusik“ eine Abgrenzung zum Mann und eine Verselbständigung von Musikerinnen. Madonna wird schließlich als Beispiel einer facettenreichen, verspielten Person vorgestellt, die im Mainstream verschiedenen Geschlechterbildern Raum gibt.

Afroamerikanische Musikerinnen repräsentieren sich ab den 1980er Jahren u.a. im Hip Hop. Durch die externen, gesellschaftlichen Umstände, wie Rassismus, und die internen Zustände, wie Frauenfeindlichkeit ist die Tätigkeit der Rapperinnen stets doppelt belastet, was den Inhalt der Sprechkünstlerinnen erweitert. In der Revolution der Riot Grrrl ab 1991 werden schließlich eindeutige feministische Inhalte über Punk-Klänge vermittelt. Ein Beispiel der aktuellen Zeit stellt die Electro-Clash Künstlerin Peaches dar, die mit ihren Texten sowie Performances das System der männliche heterosexuellen Hegemonie dekonstruiert. Neben den Beschreibungen der Künstlerinnen, ihres sozialen und zeitlichen Umfeldes sowie ihres Werkes wird ausserdem eine Verbindung mit

dem wissenschaftlichen Feminismus vorgenommen, indem versucht wird die Musikerinnen in die jeweiligen Ansätze zu verorten.

## 13. Quellenverzeichnis

### 13.1. Im Druck erschienene Literatur

Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (1998): Revolution Girl Style.

In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 17-23.

Baldauf, Anette (2000): Feminismus und Popkultur. In: Mouffe, Chantal/Trinks, Jürgen (Hg.): Feministische Perspektiven. Turia und Kant. Wien.

Beauvoir, Simone (1989): Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau. Das Erste Buch wurde von Eva-Rechel Mertens, das Zweite Buch von Fritz Montfort aus dem Französischen übertragen Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.

Becker-Schmidt, Regina/Knapp, Gudrun-Axeli (2000): Feministische Theorien zur Einführung. Junius. Hamburg.

Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp. Frankfurt/Main.

Büsser, Martin/Plesch, Tine/Ullmaier, Johannes (2000): Le douzième sexe. Im Gespräch über Geschlechterverhältnisse und Gender-Konstruktionen in der Popularkultur. In: Büsser, Martin (Hg.): Gender-Geschlechterverhältnisse im Pop: (testcard – Beiträge zur Popgeschichte 8) 2000. Ventil Verlag. Mainz, S. 8-29.

Davis, Angela Y.(1999): Blues Legacies and Black Feminism – Gertrude „Ma“ Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. Vintage Books. A Division of Random House, Inc./New York.

Dorer, Johanna/Klaus, Elisabeth (2008): Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft. In: Winter, Carsten/Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich (Hg.): Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen. Wiesbaden: VS Verlag, S. 91–112.

Dyer, Sarah (1998): Action Girl. Zine-Kultur und wie's gemacht wird. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 100-105.

Frith, Simon/McRobbie, Angela (1978): Rock and Sexuality. In: Frith, Simon /Goodwin, Andrew (Hg.) (1990): On Record. Rock, Pop, and the Written Word. Routledge, London.

Gaar, Gillian G. (1994): Rebellinnen - Die Geschichte der Frauen in der Rockmusik. Argument-Verlag. Hamburg.

Gammond, Peter (1991) The Oxford companion to popular music. Oxford University Press. Oxford New York.

Glowania, Malgorzata/Heil Andrea (1995): Das Persönliche und das Politische: Frauen im Rap. In: Karrer, Wolfgang/Kerkhoff, Ingrid (Hg.) Rap – im Fadenkreuz. 1. Auflage. Argument-Verlag. Berlin-Hamburg, S. 99-118.

Gottlieb, Joanna/Wald, Gayle (2006): Smells like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution, and women in independent Rock. In: Bennett, Andy/Shank, Barry/Toynbee, Jason (Hg.): The Popular Music Studies Reader. Routledge. London, S. 355-261.

Hanna, Kathleen (1998): Performance und Image. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 136-137.

Hooks, Bell (1994): Black Looks – Popkultur – Medien – Rassismus. Aus dem amerikanischen Englisch von Karin Meißenburg. Orlanda Frauenverlag. Berlin.

Interview mit Valerie Agnew (7 year bitch) (1998): Ich will eine Knarre – ich will dich rennen sehen. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 62-63.

Klaus, Elisabeth (2005): Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung – Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. LIT Verlag. Wien. Aktualisierte und korrigierte Neuauflage.

Kraß, Andreas (2003): Queer Studies – eine Einführung. In: Kraß, Andreas (2003) (Hg.): Queer Denken – Queer Studies. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. S.7-31.

Leibetseder, Doris (2010): Queere Tracks – Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik. Transcript Verlag. Bielefeld.

Lenz, Karl/Adler, Marina (2010): Geschlechterverhältnisse – Einführung in die sozialwissenschaftliche Geschlechterforschung. Herausgegeben von Böhnisch, Lothar/Funk, Heide/Lenz, Karl. Bd. 1. Juventa Verlag. Weinheim und München.

Leonard, Marion (2007): Gender in the music industry: Rock, Discourse and Girl Power. Ashgate Publishing Limited. Aldershot.

Lindemann, Tobias/Plesch, Tine (2003): Queens und Divas – Rhythm'n'Blues zwischen Kollektivtraditionen, Individualitätsmythen und Geschlechterpolitiken. In: Büsser, Martin/Behrens, Roger/Plesch, Tine/Ullmaier, Johannes (Hg.): black music. (testcard - Beiträge zur Popgeschichte 13) 2003. Ventil Verlag. Mainz, S. 105-113.

Ludwig, Katharina: Neue Tonlagen. In: An.schläge : das feministische Magazin 2010. Heft 10. 01.10.2010. S. 34-35.

McClary, Susan (1991): Feminine endings – music, gender, sexuality. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Middleton, Richard: Studying Popular Music (1990). Open University Press. Milton Keynes. Philadelphia.

Mikos, Lothar (2000): Vergnügen und Widerstand – Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap. In: Göttlich, Udo/Winter, Rainer (2000) (Hg.): Politik des Vergnügens – Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Herbert von Halem Verlag. Köln, S. 103-123.

Morgan, Joan (1998): Bad Girls im Hip Hop. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Hits, Tits, Power? Folio Verlag, Wien, S. 154-157.

Perko, Gudrun (2005): Queer-Theorien – Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens. PapyRossa Verlags GmbH & Co. KG. Köln.

Paglia, Camille (1992): Sex, Art and American Culture – Essays. London. Penguin Books.



Penth, Boris/Wörner, Natalia (1993): Das elfte Gebot: Madonna Ciccone. In: Diederichsen, Diedrich/Dormagen, Christel/Penth, Boris/Wörner, Natalia (Hg.): Das MADONNA Phänomen. KleinVerlag. Hamburg, S. 26-89.

Peterson, Karen E. (1987): An Investigation into Women-Identified Music in the United States. (In: Koskoff, Ellen (Hrsg.) (1987): Women and Music in Cross-Cultural Perspective. Greenwood Press. New York / Westport, Connecticut / London, (Contributions in women's studies, Number 79), S. 203 – 212.

“Popular Music” The New Grove Dictionary of Music and Musicians ( 2001): Second Edition Volume 20: Pohlman to Recita. Quebecon Word, Tauton, Massachusetts, USA. S. 128

„populär“ Das Fremdwörterbuch. Duden. 8. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Dudenverlag. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich. S. 823

Reitsamer, Rosa (2007): Road to nowhere; Weiße Männlichkeitskonstruktionen im Rock und Pop. In: Eismann, Sonja (Hg.): Hot Topic – Popfeminismus heute. Ventil Verlag KG, Mainz.

Reddington, Helen (2007). The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era. Ashgate Publishing Limited. Aldershot.

Reynolds, Simon/Press, Joy (1995): The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll, Cambridge, Mass.

Riot-Grrrl-Manifest – Riot Grrrl ist ... (1998) In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 26-27.

Rodríguez, Encarnación Gutiérrez (2004): Postkolonialismus: Subjektivität, Rassismus und Geschlecht. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.) (2004): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. VS. Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. Bd. 35. S. 239 – S. 248.

Rose, Tricia (1994): Black Noise. Wesleyan University Presse. Middletown, Connecticut.

Rose, Tricia (1998): Sechs oder sechzig Zentimeter. Zur Zensur sexueller Artikulation schwarzer Frauen. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Hits, Tits, Power? Folio Verlag. Wien, S. 112-120.

Shanté, Roxanne (1998): I am one bad bitch – Interview mit Roxanne Shanté. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Hits, Tits, Power? Folio Verlag. Wien, S. 152-154.

Sheddy, Shell (1998): Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 28-33.

Stein, Arlene (1994): Crossover-Träume: Lesben und Popmusik seit den siebziger Jahren. In: Hamer, Diane/Budge, Belinda (Hg.) (1996): Von MADONNA bis Martina. Originaltitel: The Good, The Bad and The Gorgeous (1994). Aus dem Englischen von Margarete Längsfeld, Christine Frick-Gerke und Bruni Röhm. Orlanda Frauenverlag. Berlin, S. 23-37.

Stoller, Debbie (1998): Love Letter. In: Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.): Lips, Tits, Hits, Power? Popkultur und Feminismus. Folio. Wien – Bozen, S. 171-176.

Strube, Miriam (2009): Subjekte des Begehrens. Zur sexuellen Selbstbestimmung der Frau in Literatur, Musik und visueller Kultur. Transcript Verlag. Bielefeld.

Ueding, Gert unter Mitarbeit von Brüggemann, Christine/Callier, Elfriede/Fröchling, Jürgen/Haas, Elke/Hentschel, Günther/Kampers, Peter/Reuper, Ulrich/Römhild, Ulrich/Steinbrink, Bernd (1976): Einführung in die Rhetorik – Geschichte, Technik, Methode. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart.

Villa, Paula-Irene (2004): Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus? In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.) (2004): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. VS. Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden. Bd. 35. S. 234 – S. 239.

Völker, Clara (2007): Platten statt Schminke auflegen – HipHop und Feminismus. In: Eismann, Sonja (Hg.): Hot Topic – Popfeminismus heute. Ventil Verlag KG. Mainz, S. 254-263.

Zötsch, Claudia (1999): Powergirls und Drachenmädchen – Weibliche Symbolwelten in Mythologie und Jugendkultur. Unrast-Verlag. Münster.

### **13.2. Online-Artikel**

Baumgartner, Christine / Paschinger, Julian (ohne Zeitangabe): „Wie die Oper im Urwald“

<http://www.thegap.at/rubriken/stories/artikel/wie-die-oper-im-urwald/> gesehen am Fr., 17.12.2010).

Eismann, Sonja: Feminismus ist Pop! Taz.de, 10.11.2007 (gesehen Do 02.09.2010).

<http://www.taz.de/1/debatte/kommentar/artikel/1/feminismus-ist-pop/?src=AR&cHash=708331cbe9>

La Hengst, Bernadette: Pop-Feminismus: Sex, Schweiß und Selbstironie: spiegelonline.de, 29.04.2008. (gesehen Do 02.09.2010).

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,546449,00.html>

Kiessling, Stephanie: Pop goes Feminism! Fibrig.net, Juni 2004. (gesehen Do, 02.09.2010).

<http://www.fibrig.net/wordpress/uploads/weiberdiwan-pop-goes-feminism.pdf>

Reitsamer, Rosa: Black Culture - White Nature? Finding Traces of white masculinity in popular music. (gesehen 19.10.2010).

<http://www.female-consequences.org/Culture.html>

Schandl, Franz (1997): fascinista: Überlegungen zum Phänomen MADONNA. In: Streifzüge - Magazinierte Transformationslust. Weg und Ziel 5 / 1997. 28.05.1997. <http://www.streifzuege.org/1997/fascinista> (gesehen am Di, 16.11.2010).

Wicke, Peter (1992): „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept. In: PopScriptum – Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. Nummer 1/92 - Begriffe und Konzepte

<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm>

(gesehen am Fr, 03.09.2010).

### **13.3. Internet-Seiten**

Donaufestival:<http://de.wikipedia.org/wiki/Donaufestival>, aktualisiert am 12.08.2010, gesehen am Fr, 17.12.2010.

Donaufestival Homepage: [www.donaufestival.at](http://www.donaufestival.at) gesehen am Mi, 15.12.2010.

Peaches: [http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches\\_\(musician\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Peaches_(musician))

aktualisiert am 09.12.2010, gesehen am Sa 10.12.2010.

Peaches Christ Superstar – Jesus feiert Auferstehung (ohne AutorInnenangabe).  
vom 11.03.2010

<http://www.laut.de/Peaches-Christ-Superstar/Jesus-Musical-feiert-Auferstehung/11-03-2010>, gesehen am Di, 14.12.2010.

Peaches Christ Superstar featuring Chilly Gonzales (ohne Zeitangabe).

<http://peaches.fanbridge.com/campaigns/show.php?id=592234&src=twitter%29>  
gesehen am Di, 14.12.2010.

Peachesnisker on Twitter: <http://twitter.com/PEACHESNISKER>, Zitierter Eintrag  
vom 15.02.2010, gesehen am Mo, 13.12.2010.

Populärmusik: <http://de.wikipedia.org/wiki/Popmusik>, aktualisiert am 10.10.2010,  
gesehen am Mi, 20.10.2010.

#### **13.4.      Abbildungsverzeichnis**

Bessie Smith (S. 35 in dieser Arbeit):

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/549688/14402/Bessie-Smith>,  
gesehen am Mi, 20.10.2010.

Fatherfucker Albumcover (S. 99):

[http://www.ondarock.it/recensioni/2003\\_peaches.htm](http://www.ondarock.it/recensioni/2003_peaches.htm), gesehen am Sa,  
18.12.2010.

Peaches rockt auf einem Riesen-Penis (S. 100):

<http://rdudrive.files.wordpress.com/2008/07/peaches.jpg>, gesehen am Do, 23.12.2010.

Peggy Jones (S. 39):

[http://1.bp.blogspot.com/\\_6Q84j6tbakY/SEbWuZVnMxl/AAAAAAAAAf4/aiGVsRpRKv8/s400/ladybo3.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_6Q84j6tbakY/SEbWuZVnMxl/AAAAAAAAAf4/aiGVsRpRKv8/s400/ladybo3.jpg), gesehen am Mi, 20.10.2010.

### **13.5. Online-Interviews**

(Die mit \* bezeichneten Videos sind als Transkriptionen im Anhang zu finden)

Arte Journal: Rockoper Peaches Christ Superstar. vom 25.03.2010.

[http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV\\_20100325/3117928,CmC=3118254.html](http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/arte-journal/NAV_20100325/3117928,CmC=3118254.html)

(gesehen am Di, 14.12.2010).

Arte Tracks: Peaches + Chilly Gonzales- performance.wmv. online gestellt am 22.04.2010. <http://www.youtube.com/watch?v=D1V-vx8aGs4>

(gesehen am Di, 14.12.2010).

\* beat TV: Peaches Interview. online gestellt am 22.10.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=Foj6xGzUZh0>

(gesehen am Do, 08.12.2010).

\* ETV – Peaches Interview. online gestellt am 23.11.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=lhmlksULypE>

(gesehen am Do, 09.12.2010).

\* FaceCulture: Peaches Interview. online gestellt am 29.07.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=uTzXKgs wd2k&feature=related>

(gesehen am Do, 09.12.2010).

\* ManiaTV.com: Artist of the Day. online gestellt am 10.10.2006  
[http://www.youtube.com/watch?v=8iqt\\_iglO9s&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8iqt_iglO9s&feature=related)  
(gesehen am Fr, 09.12.2010).

Peaches (Christ SuperStar) on Q TV. online gestellt am 19.03.2010.  
<http://www.youtube.com/watch?v=NEffvxQDFYE&feature=fvw>  
(gesehen am Di, 14.12.2010).

\* Peaches Henry Rollings Interview. online gestellt am 18.04.2008  
<http://www.youtube.com/watch?v=PspqjAr44ZQ&feature=related>  
(gesehen am Do, 09.12.2010).

\* Peaches on Last Call with Carsen Daly Prt.2. online gestellt am 29.06.2010.  
[http://www.youtube.com/watch?v=pau\\_DAskyJs&feature=player\\_embedded#!](http://www.youtube.com/watch?v=pau_DAskyJs&feature=player_embedded#!)  
(gesehen am Sa, 11.12.2010).

\* Peaches on Last Call with Carsen Daly Prt.3. online gestellt am 29.06.2010.  
[http://www.youtube.com/watch?v=jNX-gxiRB48&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=jNX-gxiRB48&feature=player_embedded)  
(gesehen am Sa, 11.12.2010).

\* PEACHES vs PRESS. online gestellt am 10.06.2010.  
<http://www.peachesofficialblog.com/site//category/interviews/>  
(gesehen am Sa, 11.12.2010).

Talk to me – Musikvideo. online gestellt am 10.04.2009.  
<http://www.youtube.com/watch?v=X2hvkiuxRAE>  
(gesehen am Fr, 17.12.2010).

\* the creators project: Exclusive video interview with electro-punk pioneer Peaches. online gestellt am: 26.05.2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=z34Vsv6A8Jc&feature=related>(gesehen am Fr, 10.12.2010).

### **13.6. Audiomaterial**

Aufgelistet in der Reihenfolge der Erwähnung in dieser Arbeit.

#### **BLUES**

BESSIE SMITH: *Young Women's Blues*. Album: *Bessie Smith Collection*. 1990. Sony.

IDA COX: *One Hour Mama*. (Nicht als Aufnahme verfügbar).

#### **ONE OF THE BOYS und FRAUENMUSIK**

PATTI SMITH: Album: *Horses*, 1975, Arista Records.

MEG CHRISTIAN: LP *I know you know*, 1974, Olivia Records.

CRIS WILLIAMSON: *The changer and the changed*, 1975, Olivia Records.

#### **MADONNA**

*Holiday*, Single, 1983, Sire / Warner Bros. Records.

*Justify my love*, Single, 1990, Sire / Warner Bros. Records.

*Like a Virgin*, Album: *Like a Virgin*, 1984, Sire / Warner Bros. Records.

#### **HIP HOP**

SALT'N'PEPA: *Tramp*, Album: *Hot, Cool & Vicious*, 1986, Next Plateau Records.

QUEEN LATIFAH: *Fly Girl*, Album: *Nature of a Sista*, 1991, Tommy Boy Records.

TLC: *Ain't to proud to beg*, Single, 1991, La Face.

YOYO: *I can't take no more*, Album: *Black Pearl*, 1992, East West America / Atlantic Records.

URSULA RUCKER: *What a woman must do*, Album: *Silver or Lead*, Oktober 2003, K7.



Dj VADIM feat. SARAH JONES: Single *Your Revolution*, 2000, Ninja Tune.

## **RIOT GRRRLS**

BIKINI KILL: *Double Dare ya*, Album: *Revolution Girl Style Now!*, 1991, Self Released.

HOLE, *Doll Parts*, Album: *Live through this*, 1994, Geffen Records.

## **PEACHES**

*Kick it*, Album: *Fatherfucker*, 2003, Kitty-Yo.

*Rock Show*, Album: *The Teaches of Peaches*, 2000, Kitty-Yo.

*Shake your dicks*, Album: *Fatherfucker*, 2003, Kitty-Yo.

*Talk to me*, Album: *I feel cream*, 2009, XL Records

## **14. Anhang**

### **14.1. Transkription des Experten-Interviews mit Tomas Zierhofer-Kin**

Das Interview wurde am Mi., 15.12.2010 um 14:00 im Café Espresso, in der Burggasse 57, 1070 Wien, von Helene Griesslehner geführt.

#### **Also wie bist du auf Peaches aufmerksam geworden, das erste mal?**

Also ich glaub' das erste mal auf sie aufmerksam geworden bin ich, wie wahrscheinlich die meisten auf sie aufmerksam wurden, vor x Jahren, das war glaub' ich das erste wirklich in den breiten Medien rezipierte Album, wo dann plötzlich eigentlich das Feuilleton schrieb: 'da gibt's eine junge Frau, die so ganz freche Sachen macht, das ist alles wahnsinnig sexuell aufgeladen' und plötzlich hat da irgendjemand komischerweise das Feuilleton gefeiert, der irgendwo ganz woanders hergekommen ist. Weiß gar nicht mehr, glaub es war die zweite Platte nehm' ich mal an.?

#### **Fatherfacker**

ja, oder

**Oder Teaches of Peaches, war ihr Debütalbum als Peaches.**

Ja, genau doch, das war aber eh das erste Album. Aber da hat's so richtig begonnen, da bin ich eigentlich auf sie aufmerksam geworden. Und das hat mich dann halt Jahre verfolgt, hmm, weil ich mir gedacht hab': na grad so ein Festival wie wir, müssen mal mit ihr etwas machen. Hm und dann haben wir mit ihr auch etwas gemacht und, hm dann hat sich etwas Sonderbares, na sonderbar ist es nicht aber etwas ist nicht ganz Alltägliches entwickelt, dass sie nämlich bei der Abreise meinte, das wär' irgendwie genau ihr Festival und wenn wir wieder mal was brauchen, es wär' toll, sie würde gern was machen. Und, hm das sagen viele Leute, so in der Euphorie und komischerweise kam dann zwei Tage später ein Email: 'hier ist meine Email, hier ist meine Handynummer, wenn ihr mal was braucht, dann machen wir doch was' Und so hat sich irgendwie schon fast wie eine Freundschaft entwickelt, dass wir auch wenn wir grad nichts machen, immer mal wieder telefonieren und uns treffen und uns ein bisschen updaten, was eigentlich großen Spaß macht - Das war jetzt sozusagen der Durchlauf, vom ersten Aufmerksam werden und die Musik hören und plötzlich verwundert sein, dass das so im Feuilleton, sie so abgefeiert wird, bis hin ja zum jetzigen Status.

**Und deine persönliche Reaktion, also, nicht jetzt was das Feuilleton schreibt, sondern was deine persönliche Reaktion war, wie hat dir das gefallen?**

Das war was unglaublich Befreiendes. Es war was Befreiendes, weil's einfach eine wahnsinnige Kraft hatte, besonders am Anfang, wo die Sachen ja noch anders waren. Eine Kraft hatte, und natürlich auch einen gewissen Mut hatte, also es war irgendwie auch mal so nach aussen getragen auch ganz spezifisch eine, also für mein Verständnis, war's natürlich schon eine stark feministische Position, die halt einfach mal gewisse Bilder umgedreht hat und in die Flucht nach vorne gegangen ist, also was jetzt zum Beispiel die 'Yo Majesty' auf eine ganz andere Art machen, die sozusagen als dezidiert lesbische Mädels, die die Gangster-Macho Gesten auf der Bühne übertrieben und exzessiv machen, also das war eigentlich so, das war so mein erstes Ding, wo ich mir gedacht habe, ! das hat jetzt plötzlich so eine Kraft' und es war auch musikalisch, war's auch insofern sehr schön, weil's so schön dreckig war, also es war so wirklich nicht

High-Tech, sondern es war so, man hat gemerkt, da spielt jemand mit irgend so einem komischen Instrumentarium herum, zu Hause und will aber etwas sagen, ja! Also ich mein, es war eine relativ einfache musikalische Geschichte, es ist jetzt nicht eine hochkomplexe Musik und alles, aber diese Kraft einfach, diese Holzschnittartigkeit mit der Botschaft und dieser Aufladung natürlich, also eigentlich, die letzten Endes einerseits einmal hochsexualisiert aber andererseits doch auch sehr politische Aufladung von dreckigen, relativ einfachen Klängen, das war schon schön.

**Ich komme jetzt zu meiner nächsten Frage: Sie sagt in vielen Interviews, dass sie eigentlich vorwiegend partymusic machen möchte. Findest du das also einen Widerspruch, making partymusic und auf der anderen Seite Geschlechterverhältnisse total verzerren?**

Ja, ich mein', man glaubt oft, dass solche Dinge widersprüchlich sind. Ich glaub's letzten Endes nicht, und das hat ja wiederum eines gezeigt: Der Abend mit ihr, wo natürlich lauter Acts waren, die in diese Partyecke natürlich gehen, inklusive der Performance von Theo Adams, die natürlich eher musicalesque war als performativ oder theatralisch. Ich glaub', dass das schon geht, es muss halt dann irgendwie relativ stimmig sein. Also sowas kann natürlich auch gerne untergehen, wenn sie zum Beispiel jetzt in ihrer „Partyhaftigkeit“ in einem Line-up drinnen wäre, wo auch andere Partyhaftige da sind, die aber nicht den Anspruch haben, sozusagen eine Botschaft drin zu vermitteln, da geht das unter. Wenn das so ein Abend wird, wo vieles um Queerness, um Gender-Themen ging, und wo alle dieses Gefühl hatten, sie vertreten etwas mit ihren Texten, mit ihrem letzten Endes auch mit ihrem ganzen Netzwerk, mit ihrer ganzen Community rundum, ähm und machen aber trotzdem Party, dann kann das natürlich schon ganz gut funktionieren. Und ich glaube aber, dass es bei ihr noch einen anderen Aspekt hat, ähm dass letzten Endes vor allem die sexuellen, sehr expliziten Songs, natürlich in diesem Partyding einfach besser funktionieren, ja?!

Wenn die da halt einfach mit dem Gummi-Dildo auf der Bühne steht und du auch den Text irgendwie mitkriegst dann ist das schon eine andere Aussage, die könnte man, würde ich mal sagen, überzeichneten, radikalen Pop- und Partyform

und in dieser Schrägheit wahrscheinlich mit einer, würd' ich jetzt mal sagen, experimentelleren oder mehr auf höheren ausgerichteten Musik wahrscheinlich gar nicht so rüberbringen. Das, glaub' ich, geht auch nur in diesem Mischgenre, das sie sich da ausgesucht hat.

**Ihr Publikum ist total bunt, also da sind Punkrocker, und Dancekids. Sie selber sagt in einem Interview, dass sie „more than just a certain demographics“ ansprechen will. War das bei der Programmierung, bei der Einladung wichtig für euch? Also, wolltet ihr auch viele Leute ansprechen über die Künstlerin Peaches?**

Natürlich, also das hat man ja eigentlich immer, das Gefühl, dass man irgendwie Fallen auslegt, dass man zumindest so einen Headliner hat, der Leute anzieht, ähm, Das Lustige, oder das Schöne ist für unser Festival, wir versuchen auch möglichst, naja sagen wir mal so, wir versuchen ein Publikum aufzubauen, das aus sehr unterschiedlichen, oder das ein sehr unterschiedliches Kunstverhalten hat. Also wir haben Bildende Kunst, wir haben Theater, wir haben diesen Medienkunstansatz, wir haben sehr viele unterschiedliche Musikansätze, von Party bis hin zu Experimentalmusik. Und da bauen wir irgendwie etwas zusammen, und wir sind dann natürlich auch froh, um alle KünstlerInnen die an sich selbst schon ein nicht sehr wahnsinnig klarumrissenes Genre von Publikum bedienen oder Segment an Publikum bedienen.

Ähm das merkt man manchmal, also bei Peaches ist das immer sehr angenehm, weil eben, wie du gesagt hast, die Mischung ist eine Lustige, da kommen also die ganzen, die queeren Kids und die

Mainstreamer und Tanzleute und die Pratersaunisten und es finden aber auch die Theaterleute großartig, also alle Theateraffinen sagen immer 'Wahnsinn, was das für eine Performance ist, was das für eine Kraft hat'. Ähm Sie macht ja jetzt auch Theater und Oper und Musical. Ähm ist ja nicht ganz von ungefähr, ähm (räuspert sich) ja und das macht halt Spaß. Man merkt halt manchmal, dass es einfach, dass es wahrscheinlich einfach die zeitgemäßere Geschichte ist, dass ich jetzt nicht mehr so ein wahnsinnig kleines Segment anspreche, ja? Man merkt ja, manchmal so ältere Bands, da hast du ja wirklich öfter das Gefühl 'Ups,

da sind wirklich plötzlich nur mehr lauter Schwarz-gekleidete', ja? oder dann kommen die ganzen beigen Drei-Viertel-Hosen-Träger mit den hohen Schuhen dann daher, das ist dann so ein Melvins-Publikum, ja? Das ist so absurd. Ähm Bei ihr fallen die so ein bisschen weg, aber es ist so irgendwie relativ breit.

Das war mal ganz lustig, weil im ersten Jahr hatten wir Sleater Kinney, oder Sleater Kinney, je nachdem man sie jetzt wirklich ausspricht, und es war total absurd, weil da waren, da waren Familien da, wo die Eltern das noch gehört haben als sie jung waren und die die Kinder mitgenommen haben, die das schon wieder hören, ja! (lacht) Es war wirklich lustig. So, so es waren so linke, hm so intellektuelle Familien, wo aber wirklich dann plötzlich alle da waren und das wieder gut fanden, und das ist natürlich bei ihr auch so. Sie ist janehm' ich mal an um die 40?

**Sie ist 42.**

42, ja! Also sie ist jetzt auch nicht mehr so, so also diese Generation der ganzen 20-Jährigen, die da jetzt so in unserem Bereich arbeiten. Das heißt die Leute, die; ihr Publikum, die sie von Anfang an kennen, ist ja auch so zwischen 30 und 50, würd' ich mal schätzen. Ähm und das geht jetzt weiter. Und das ist dann plötzlich, gibt's dann wirklich erstaunlich viele Junge, die da auch irgendwie sehr unterwegs sind drauf.

**Und glaubst du, dass sie (Tür knarrt – kurze Pause); glaubst du, dass sie das bewusst macht, oder dass sie das wirklich, dass das jetzt gar nicht so ein Konzept war, sondern, dass sie das einfach aus ihr herausmacht?**

Das glaub ich eher, ja!

**Hm (zustimmend)**

Ich glaub auch, dass so was ganz schwer wäre, dass man quasi so ein Konzept Kunstprodukt ist, dass man sagt, ok ich will die ansprechen und die und die ansprechen, weil ich glaube dass man's gar nicht so wirklich beeinflussen kann. ... Weil es geht ja doch auch sehr viel um Rezeption ähm um, um die Form, in welchen Medien etwas und hm auch in welchen Blogs, in welchen Communities etwas diskutiert wird, das man im Prinzip nicht so wirklich beeinflussen kann. Dass es natürlich bei ihr um gewisse Themen geht, wo man sich sicher sein

kann, dass die in gewissen Foren sozusagen zum Diskurs erhoben werden, das ist klar. Ähm bei manchen anderen kann man's nicht machen. Und ich, ich, ich würde mal denken, dass sie, ähm, das hab ich auch in der Zusammenarbeit jetzt gemerkt: Sie ist wahnsinnig intelligent, klug und schnell, aber sie ist dabei ein, ein emotional auch sehr schneller Mensch, weil es gibt so Leute, die dann kuratieren und die grübeln, die sitzen scheinbar Nächte zuHause und überlegen: 'Ja also, wenn ich jetzt die frag', dann könnt' ma den auch, und wenn das aber nicht geht, dann müsst ich so', ja? Und bei ihr ist es so, da kommt ein so 'Tschak, hast du das schon gehört?', 'Kennst du das?', 'Ja find' ich super', 'Nein kenn' ich noch nicht, ich hör's mir an, ich geb' dir morgen bescheid!', 'Ja, und wie fandest du's?', 'Ja, toll und da hab' ich noch das und das'. Also es kam immer mehr und mehr und es war einfach, ähm, deshalb schließe ich das, dass sie einfach emotional ziemlich stark und schnell ist, also sie, sie braucht auch nicht viel überlegen, weil die, Klugheit und Intelligenz ist da, die das alles schon gedacht hat und sie kann dann eigentlich relativ bauchmäßig entscheiden. Das war irgendwie schön, es ging alles schnell.

**Dann kommen wir jetzt zum Mission Statement, ... und zwar da gibt's einen Satz, der lautet: Jeder revolutionärer Gedanke verkommt bereits im Keim zur modischen Applikation, weil ihm der Nährboden unter den Füßen abgegraben wird. Kennst du wahrscheinlich? (lacht)**

Ja, kann ich mich dunkel erinnern (lacht).

**Und die erste Frage dazu ist, ist Peaches für dich eine Übermittlerin revolutionärer Gedanken in der Kombination feministischer, queerer Inhalte?**

Das in jedem Fall, das in jedem Fall, ich mein' dieses, dieses Statement hat ja natürlich, zielt jetzt weniger natürlich auf diese Kunst, und die wir da präsentiert haben, als vielmehr auf den allgemeinen Gesellschaftszustand, eigentlich auf die Lähmungserscheinung, eigentlich westlicher Demokratien. Ähm wenn du jetzt quasi auf die Straße gehst, dann hast, gibt's natürlich auch das Tool dafür, du darfst natürlich auf die Straße gehen, du musst. Und das in politischer Hinsicht,

aber natürlich in allgemeiner gesellschaftlicher Hinsicht, ist es natürlich auch ein lähmender Zustand, ja?

Hm es ist so ein bisschen schick geworden, irgendwie, ähm, es ist zahlos geworden, und andererseits ist auch dieser alles verschlingende, diese Mördermaschine von Kapitalismus, ja? Die ist natürlich in einem Bereich spannend, wo man als Kunstfestival in Pop-Bereiche geht, weil ich mein' du kannst selbst, selbst 'ne Punk-Band, wenn die 500 Zuhörer hat und sehr radikal ist, irgendein Agent und eine Plattenfirma wird mal draufkommen 'Hoppla, da sind 500 Leute, die dafür etwas zahlen' das ist denen ja wurscht, was für eine Botschaft, dann ist es sofort irgendwie so ein Teil des Systems. Und mir ging's halt schon auch darum, so ein bisschen auszutesten, es kommt natürlich bei so einem Festival-Programm ganz schwer rüber, ähm, wie sozusagen jemand, ähm, agiert, auch politisch agiert, und für mich ist sie so eine Figur, das ist ganz klar, ähm, die aber auch in diesen Pop und letzten Endes in so einen teilkommerziellen Bereich reingeht, ähm. ich glaub' das war, das war kurz bevor 'Le Tigre' ihre Pause eingelegt haben, hat glaub' Kathleen Hannah mal diesen Ausspruch gesagt, aber ich bin nicht sicher ob sie's wirklich war, wir haben den mal zitiert, weil die uns den dann auch gesagt haben, drum weiß' ich nicht, da hab' ich mich mit 'Le Tigre' beschäftigt, wo sie gemeint hat 'Naja, sie wollen jetzt eigentlich zu einem Major-Label gehen, weil sie wollen quasi, ähm, den Mainstream mit ihrem Gift irgendwie von innen aufweichen'. Ja, also da war ganz klar die Ansage 'Wir wollen zum Major-Label, wir wollen in großen Hallen spielen, weil wir glauben, dass so eigentlich diese Botschaft sozusagen vom Leonard Cohen-Ausspruch 'Change the system from within' ähm, dass das eigentlich die stärkere politische Variante ist. Und das war natürlich schon, so 'n Ansatz, weil es gibt natürlich auch andere Ansätze, die vielleicht aus älteren Generationen stammen und dezidierter politisch waren, ähm, wie einige Bands im letzten Jahr und dann etwas, was sozusagen keine Scheu mehr hat, was in einer anderen Denkart funktioniert wie Peaches, die sagt: 'Ja, Party, ja, viele Leute – tschak'. Ähm, und ich glaube, dass sozusagen mit, dass diese Aufladung in diesem Kontext eigentlich viel zeitgemäßer ist. Im Prinzip schon so ein bisschen auch

etwas, ähm, wie 'Atari Teenage Riot' waren, die damals ja auch letzten Endes die Rave-Kultur und die linke Autonome und Punk-Kultur plötzlich irgendwie in dieser Musik zusammengebracht haben. Und eigentlich diesen Hedonismus von Rave, und diese ganze Drogen und Party-Geschichte plötzlich als ein Gehäuse genützt haben, wo dann plötzlich eine sehr radikal linke Botschaft reingeströmt ist, das find' ich bei denen ja hochspannend, wie das so funktioniert hat, dass das auch nach wie vor heute, wenn man in so 'Atari' Konzerte geht oder 'Alec Empire' du hast so ganz gestylte Kiddies, die Party machen wollen und dann hast du irgendwie so ziemlich, ähm, ziemlich Linke, die da auch dabei sind, dann kommt da so ein komisches Gewurdel von Menschen, die da herumhüpfen und äh, ja! Also insofern glaub' ich ist Peaches da eine wichtige und starke Figur, was es zu ... ich mein, die ursprüngliche Idee war mal, worüber wir gesprochen haben, um Revolution und Sexualität ... heute (lacht). Und das war natürlich in dem Fall auch so, ja, wo sie dann ja auch bis hin zu so Leuten dann auch noch eingeladen hat wie 'Sandy Kane', das 'naked cowgirl', mit der sie jetzt ja wieder in Berlin arbeitet, ähm. Die packt das alles nicht, ja. Die musste über 70 oder 75 Jahre alt werden, um überhaupt einmal aus New York rauszukommen und dann gleich zweimal in Europa, ...

### **Peaches hat Überzeugungskraft?**

Ja, ja!

**Ja, jetzt würd' ich gern' was probieren: ich würd' gern in diesem Satz, sozusagen, das Element 'revolutionärer Gedanke' mit 'Peaches' ersetzen, wird das vielleicht in Zukunft sein oder hast du das in ihrer Karriere mitverfolgt, dass sie auch zu einer modischen Applikation wird? Und dass ihr der Nährboden unter den Füßen abgegraben wird?**

Ähm, das glaub' ich eben nicht, weil ich glaub' natürlich dieser Akt immer recht bewusst gesetzt wird. Also wenn ich jetzt sag', ich kann natürlich, äh, eben wie schon vorher angedeutet, ich kann natürlich sogar in den Mainstream-Bereich reingehen und noch etwas transportieren, ich glaube nicht, also, ich habe eher so das Gefühl, dass ..., das heißt weniger in der Kunst als so im allgemeinen Diskurs natürlich die Sachen alle so schwach geworden sind, ähm, oder die



Argumente und die Thesen und das Politische im Allgemeinen schwach geworden ist, aber eigentlich so im, naja so im Zusammenhang, eigentlich mit einer Gedanken, oder einer Denkart, die eigentlich aus einer anderen Generation kommt. Ich glaube, dass man heute einfach nicht mehr dieses Problem hat, ja? also dieses Problem, dass eigentlich so die Linke, Intellektuelle, die Konservative, eigentlich immer noch so hervor getragen hat und gesagt hat 'Ja, und man muss sich da jetzt so wahnsinnig dagegen stämmen, etc'. Ähm ich glaube, ich glaube man kann sozusagen, die Parameter insofern auch mal verändern als man sagt, man braucht nicht, ähm, also man kann auch in andere Bereiche gehen, also ... in die Schicht hineingehen, also das nicht so linear zu denken. Ich glaube nicht, dass sie zu einer modischen Applikation verfällt, weil sie ist ja ganz bewusst auch Mode, ja? Das ist ja, das ist jetzt nicht so, dass sie jetzt quasi korrumpiert würde, sie spielt ja mit diesen Elementen. Natürlich kann ich sagen, wenn ich ein Hardliner bin, dass das irgendwie, das entspricht jetzt nicht, das wäre nicht revolutionär, nicht links, nicht politisch, ähm, weil das ist ja sozusagen, aber dann ist man eigentlich auch relativ schnell bei irgend solchen Papst-Aussagen, dass Rock Musik ja vom Teufel besessen wäre, ja? Also diese Angst hat sie nicht, das ist ja ganz bewusst, jede Sache von ihrem Iro, bis zu ihrem Kostüm, ist ja ganz ein bewusst gesetzter Akt, der natürlich auch was aussagt, ja? Also insofern, also ich kann's verneinen. Für mich ist sie nicht zur modischen Applikation verkommen (lacht).

**Dann gibt's noch einen Auszug, und zwar: Zwei messianische Figuren, die sich das Infrage stellen tradierter Gender-Themen auf ihre Fahne geschrieben haben, werden die Festival-Thematik mit Sex und Revolution aufladen. Was macht Peaches zu einer messianischen Figur, deiner Meinung nach?**

Naja, das, die messianische Figur .... ähm, man muss es leider so sagen, es machen die Medien. Ansonsten wär' sie das nicht. Also ich mein es gibt... Ich glaub' messianische Figuren entstehen dann, wenn sie Wirkung haben. Und die Wirkung ist natürlich einerseits mal Medien, das sind andererseits Menschen, die rundherum sind, ähm, die letzten Endes so jemanden auch zu so einer Figur

machen, ja? Und, natürlich stilisiert man das selbst auch ganz gerne, denk' ich mal, und das macht sie sicher auch gerne in ihrem Fall, aber es sind Umfeldler, die Figuren, ähm, zu messianischen Figuren machen, weil sie, ja, wie gesagt Wirkung ist ein ganz entscheidendes Ding, weil im Prinzip braucht sich die ja nur irgendwo hinstellen und mit diesem ganzen Hintergrundwissen wofür sie steht, etc. ist das natürlich schon eine Aussage und, ähm, ... naja, ich glaub' dass sie keine selbsternannte messianische Figur ist, aber dass sie sozusagen im Laufe, oder ihre Arbeit hat sie im Laufe der Zeit zu so etwas gemacht.

**Und um nochmal das zu verbinden auch mit dem Mainstream, ähm in einem Interview fragt sie der Interviewer 'Merkst du, dass Lady Gaga zum Beispiel ziemlich viel von dir, also ziemlich viel von ihr abkuppert?' Sie sagt darauf, dass sie das nicht stört. Es sollen mehr Leute so weirde Sachen machen, warum glaubst du aber, dass zum Beispiel Lady Gaga viel, ich mein natürlich ist da die ganze Maschinerie dahinter, warum erreicht sie viel mehr Leute als Peaches? ... Vielleicht ausserhalb dieses Maschinerie-Aspekts? Oder geht das gar nicht?**

Naja, das weiß ich nicht. Also ich glaube, dass 'Lady Gaga' eben genau das ist, was Peaches nicht ist. Bei Peaches ging's um einen Inhalt und sie hat einfach Formen gesucht, diesen Inhalt zu machen. Und ich glaub' bei 'Lady Gaga' gibt's einen Inhalt, die Frau ist ja überhaupt nicht blöd, und irgendwie kann sie ja auch, es mag ja sein, dass sie eine bösertige Konzeptkünstlerin ist, ich beschäftige mich gerade sehr intensiv mit ihr, weil wir vorhaben nächstes Jahr 'Terence Koh' einzuladen zum Festival, der ja mit ihr so als einer der großen Starkünstler jetzt so komische Heiratsperformances und so weiter macht, also die ist da sehr drauf. Eine Performance gibt's zwischen denen, Kurzexkurs, aber ich find's so lustig, die ist so abgefahren: Da sitzen 'Terence Koh' und 'Lady Gaga' vor einer laufenden Kamera und zählen Perlen, die sie in so eine Büchse reinwerfen, mehr ist diese Performance nicht, das ist sowas von verblödet gut, ja? 'One, two' (lacht).

So der totale (Endpunkt?), also ich glaube, dass das bei der einfach so ist, dass es eben sozusagen diese Gemachtheit, die die Peaches nicht hat, dass das bei

der einfach so ist. Die wird sich gedacht haben 'So, ich will jetzt diese ganze Scheiße einmal ordentlich ficken und ich überleg' mir', und die hat ja einfach auch nicht den Anspruch, dass sie irgendwo noch so eine punkige oder dreckigere Aufladung dieser Sounds hat, das ist ja alles nicht mehr da, das ist einfach ein reines gemachtes Produkt, wo man, wo ich nicht mal, ich weiß nicht, ich mein' sie hat ja Musik studiert, vielleicht schreibt sie diese Songs selbst, vielleicht gibt's da ein Designerteam, das irgendwelche Sounds produziert, die halt wahnsinnig erfolgreich sind, ähm, ja.

Klar, und kein Wunder, dass sie Sachen natürlich abkuppert, weil die, das ist ja einfach ein, also, wenn man jetzt sagt, pf, bisschen verwirrend oder verwirrt – ich, wenn man sagt, dass Peaches etwas Organisches ist, das von einer Idee ausging, und dann halt applikativ irgendwelche Dinge entstanden sind, die das dann ausmachen, dann ist es dort eigentlich umgekehrt, dann ist das für mich, dann ist die 'Gaga' so eine Reißbrettfigur, die einfach geschaut hat 'aha ok, das will ich machen, dort will ich hin, dann nehm' ich mir das, dann nehm' ich mir das' und es wurde zusammengebaut, ein bisschen erinnert mich das immer komischerweise an die Monks, die ja damals diese erste Band war, die ja irgendwie vollkommen unorganisch entstanden ist, weil die haben ja irgendwie einen Designberater gehabt und die haben einen Berater gehabt, wie man mit Rhythmen umgehen könnte,. Also da waren viele Künstler und creative industry's Leute herum, die irgendwie gesagt haben, wir erfinden jetzt eine Band, die ganz anders funktioniert. Fast was Neoistisches eigentlich, weil ich glaube nicht, dass sie nicht ihre Geschichte erfunden haben, was mich auch nicht wundern würde, das ist total irre, aber ein bisschen daran erinnert mich das 'Gaga-Phänomen'. Aber vielleicht lieg ich falsch? (lacht).

kurze Unterbrechung auf Grund von lauter werdenden Nebengeräuschen

**Es war ja ursprünglich geplant, dass sie ihre Version von Jesus Christ Superstar, also Peaches Christ Superstar macht! Das wurde dann nicht**

**erlaubt, in Berlin schon, mich würde interessieren, warum es nicht erlaubt wurde. Kannst dazu mir da Informationen geben?**

Ja, kann ich. Das ist eine hochinteressante Geschichte gewesen. Also am Anfang war's ganz klar, dass, hm, sie das mal machen wollte und dann kam irgendjemand von dem Verlag drauf, und das ist ja ursprünglich ein Andrew Lloyd Webber und ich weiß nicht wie der Textschreiber heißt?

### **Tim Rice**

Tim Rice, genau! Und dann hat ganz erbost jemand von Herrn Webber im HAU<sup>24</sup> in Berlin angerufen und hat gesagt: 'Moment mal, so geht das nicht!' Ähm, und dann hat der Agent von dem Rice hat dann gesagt 'ok, also der Verlag, mein Verlag schaut sich das mal an, ihr habt die Möglichkeit mal in Berlin eine Serie zu machen, da geht immer jeden Abend jemand rein, schaut sich das an und dann reden wir weiter!' Dann war er aber selbst scheinbar mal drinnen und hat gemeint 'es sei ja ganz toll' und 'man hätte das gerne', ja? Gut.

Hm, das war aber leider, hm die Geschichte war ja relativ knapp vorm Festival, in Berlin, und sie haben gesagt 'na Österreich, no-way, die dürfen das nicht machen, die dürfen das auch nicht ankündigen, die haben uns gezwungen dazu, dass wir's nicht ankündigen, ähm, weil die Rechtssituation nicht geklärt ist und sie wissen ja auch gar nicht was sie dafür verlangen und wie das überhaupt ist, sie müssen's abnehmen und dann müssen wir natürlich auch zahlen dafür.

Das ist mit Musicalproduktionen ganz komisch, da hab' ich mich auch erst schlau gemacht, da werden Rechte verkauft, ähm, das Problem ist immer, wenn es jemanden gibt, der gerade ein Musical, nämlich Jesus Christ Superstar produziert, in Deutschland, und dann noch wie die das so gerne machen, 'ne Tour macht, dann kaufen diese Institutionen Rechte. Das sind ganz, ganz exklusive Rechte. Und da geht's nicht, so wie in anderer Musik, dass man denen ein paar tausend Euro rüberschiebt, sondern da geht's um Millionen, ähm, für diese Rechte, weil diese Musicals, das ist wenn du auf so einer komischen deutschen Musicalbühne in der Pampa da produzierst dann kaufst du dir sozusagen Rechte für Gebiete und das kostet und dann legst du dem eine

---

<sup>24</sup>HAU - Hebbel am Ufer

Million Euro hin, weil du spielst es ja dann 600-700 mal und vielleicht noch mehr, also die Preise kenn' ich nicht, aber es sind sehr hohe Preise. Auf jeden Fall, wir mussten's mal rausnehmen aus dem Programm, ähm, dann war's aber so, dass wir's dann aber wieder machen hätten können, das Problem an der ganzen Geschichte war nur, es war einfach dann nicht mehr, nicht mehr im Festival unterzubringen, weil das Ding zieht so unendlich viele Menschen an und sie will und braucht es mit einem sitzenden Publikum, weil es sind ja doch, es ist ja eigentlich wie Oper, eigentlich du hast 35 oder 45 Minuten, 20 Minute Pause, 35 Minuten. Das ist einfach stehend nicht wirklich nötig, und möglich und du hast dann auch nicht die nötige Aufmerksamkeit. Jetzt haben wir das dann in der Kirche geplant, es war aber dann so, das können wir diesen ganzen Peaches-Fans ja gar nicht antun. 180 Leute kriegen wir rein, ähm, sitzend; Da passen sonst 600 – 800 stehend rein, nur sitzend ist halt irgendwie, du kannst ja auch niemanden hinter die Säulen setzen oder die Sichtlinien bei sowas, das geht nicht. Also, da haben wir dann gesagt, ok wird nix. Und jetzt ist es wieder so, dass es schon wieder Rechtsprobleme gibt, weil wir haben schon überlegt, es dieses Jahr nachzuholen und jetzt ist es so, dass aber die mittlerweile Jesus Christ Superstar verkauft haben an ein Musical-Unternehmen, das für Österreich und Deutschland ziemlich hohe Summen bezahlt hat und die jegliche Exklusivität haben, die sie brauchen. Das heißt die können das jetzt unterbinden. Das heißt, wenn man das jetzt wieder angeht, müsste man wieder durch diese ganzen Verlage gehen und das geht einfach nicht, ja wir müssen irgendwie im Februar langsam mal die ganzen Textsachen vorbereiten, bis dahin muss das klar sein; Weihnachten, das heißt da ist drei Wochen niemand zu erreichen, also wir kriegen das einfach wieder nicht hin.

**Dann wollte ich fragen, wie die Zusammenarbeit mit ihr war? In den ganzen Interviews kam sie mir immer total tough vor, sie weiß was sie will, sie war von anfang an sehr selbstständig, hat eben die Musik selber produziert auf diesen Synthesizer, Sequenzer, ... und ja, wie war die Zusammenarbeit mit ihr, auch jetzt als Kuratorin?**

Hm, alles andere als tough, also ich glaub' das ist das, ... man hat am Anfang immer; genau messianische Figuren da werden Bilder transportiert, das ist 'ne toughe Frau, ähm, da, beim ersten Mal hab' ich mir gedacht, naja ... vorsichtig! Mal auschecken, ja? In Wirklichkeit ist die von einer Liebenswürdigkeit und auch Sensibilität und Zerbrechlichkeit, das ist ganz wunderbar. Ein unglaublich höflicher, freundlicher, vorsichtiger Mensch, so im Umgang mit anderen. Ich kann mich erinnern, so dieses erste Treffen, wo's um dieses Kuratieren ging, da hat sie gesagt 'Ach ja, komm' doch zu mir nach Hause!'. Ich steh' dann davor und klinge, und klinge und es macht niemand auf, dann kam ihre Produktionsleiterin 'ja ist komisch, die ist nicht da'. Dann haben wir mal angerufen: 'Ja, ja, nein ich komm schon, bisschen stressig.' Dann ist sie mit ihrem Freund gekommen und hat unglaublich viel Equipment dabei gehabt, das sie rein geschleppt hat, ja? Also selbst alles gemacht, dann haben wir mit Equipment geschleppt, haben das alles verstaut und dann war das total entzückend. Dann hat sie uns mal irgendwie ins Wohnzimmer gebeten, hat für uns Tee gemacht und Bio-Dickmanns (lacht), es war total lustig, und dann war das irgendwie, man hätte gedacht das ist alles schrill und laut und so ein bisschen auch tough und das und das. Ganz im Gegenteil, sie ist ja wahnsinnig klein und zierlich, also ich glaub 1,60 oder so, oder 1,65 vielleicht, maximal und dabei auch so ein ganz vorsichtiger Mensch, der dann auch irgendwie so herumkramt in den Platten und dann wieder irgendein Buch auspackt. Und, ganz im Gegenteil, gar nicht uns jetzt so gesagt hat, so in der Geste, wie ich sie dann erwartet hätte – tschak, tschak, tschak – ich mein' es kamen viele Ideen, aber das erste Mal war so ein bisschen vorsichtig abtasten. 'Ah was könnten wir da machen und wieviel und wann, und würd' euch das interessieren, würd' euch das interessieren und schaut euch doch mal das an'. Ja und dann hat's begonnen, und das ist einfach, das ist manchmal lustig, weil so Leute, man hat manchmal das Gefühl, Leute, die in so Business tätig sind, hätten irgendwie so, wären so ein bisschen rude. Also hätten so diesen 'Rock'n'Roll-Gestus', ja?

Ähm, sind immer, ähm, total besoffen und ziemlich aggressiv und alles, es stimmt natürlich alles überhaupt nicht, hochgebildet, liebenswürdiger Mensch, mit dem's einfach wahnsinnig angenehm ist zu reden.

**Und hast du einen Unterschied in ihrer Präsenz, ihrem Auftreten gemerkt, zu 2006, weil das war sie ja das ersten mal bei euch. Hast du da einen Unterschied gemerkt? Vielleicht auch in ihrer Erfahrung?**

Enorm, enorm. Also, ähm, was damals noch so irgendwie ein bisschen gewirkt hat, so ein bisschen diesen Do It Yourself Charakter, einer Show, so wie das ganz bewusst ja die 'Chicks on Speed' ja manchmal machen, also mit schlechtem Gesang und so hausgebastelt alles und dann so ein bisschen der Kunstanspruch. Ähm, das war damals so ein bisschen, obwohl's ja damals auch schon sehr groß und bekannt war ein bisschen unsicherer. Ähm, die Geschichte war ja auch, damals ist sie ja nur alleine gekommen, also sie die CDs dabei gehabt mit Videos und Musik und hat quasi eine Alleine-Show auf der Bühne gemacht. Ähm, und ich weiß nicht, das war hundert und eins, weil jetzt war das ja von einer unglaublichen Stärke, und sie hat natürlich auch gewusst was sie alles machen kann, ja. Dieses 'Peaches-walks-on-you' also Jesus ,walks, water Peaches walks-on-you, äh das muss ma ja erstmal, da muss man sich ja einmal ziemlich sicher sein, dass man das a. tun kann, inhaltlich gesehen; zweitens muss man sich sicher sein, dass diese Leute einen halten (lacht) und dass man's dann noch in einer Form rüberbringt, die einfach wirklich, also wirklich mit einer unglaublichen Geste war. Hm das hätte damals nicht passieren können. Das hätt' sie damals auch nicht gemacht, das war schon ganz gut.

**Jetzt bin ich schon bei meiner letzten Frage. Und zwar wir kommen wieder zum Mission Statement und der Titel war ja: Gescheiterte Revolutionen oder Ist das Betäubungsmittel einfach zu stark um die Verdammten dieser Erde aufwecken zu können. Ja, ah und wie siehst du da Peaches' Funktion, also ist sie eine Revolutionärin, auch vielleicht mit dem Hintergrund was davor geschah, zum Beispiel mit der Rrriot Girl Revolution. Oder ist sie eine gescheiterte Revolutionärin? Oder war das davor eine gescheiterte Revolution?**

Naja, das mit dem Scheitern, hm, wie schon mal angesprochen, ich glaube, dass es einfach andere Möglichkeiten gibt, ja? Als, dass sozusagen die Idee, dass sozusagen die, die, das Ende der großen Erzählung gekommen sei, wie in der postmodernen Philosophie ja rauf- und runter schon dekliniert wurde, das ist natürlich schon ein Ding. Ähm, ich glaube, dass es einfach irgendwie nicht mehr; das Scheitern der Revolution lag natürlich auch in dem Anspruch und der Anspruch war letzten Endes war, den wir ganz gerne durch diese christlich-katholizistisch verblödete Denkart in der Gesellschaft haben, das muss immer so ein Wurf sein, ja? Dann musst du erklären, warum der Himmel blau ist, und warum die Bäume grün sind und warum die Menschen Hunger haben und warum sie sich, ähm, prügeln und warum sie sich verlieben, also du musst ein Konzept haben, dass einfach irgendwie etwas will, dass eigentlich fast schon so eine gottartige Ideologie eigentlich ist, und eigentlich vollkommen anmaßend und blöd, ... ich glaube es ist einfach, dass es ganz, ganz wichtige Prozesse im Moment gibt und da gehört Peaches sicherlich, insofern ist sie keine Gescheiterte, auch dazu, ähm in Bereiche der Gesellschaft einzudringen, das ganze nicht mehr linear zu sehen, sondern als kugelartige, amorphe Masse, wo du quasi in mainstreamige Bereiche, in den Bereich von Party, in den Bereich von Elektro, Disco ,Trash und so eindringst, ähm, um dort quasi deine Häufchen fallen zu lassen, deine Inhaltlichen. Und quasi überall deine Marken zu setzen und mit diesem Zusammenhang, ich glaub weder, dass all das was vor ihr geschah und worauf sie aufgebaut hat gescheitert ist, sondern dass, es sozusagen einen ästhetisch-inhaltlichen Umgang mit Revolution gibt, der mich mehr interessiert als der politisch-ideologische, weil nämlich der davon ausgeht, dass es sozusagen keinen Stillstand geben kann. Also im künstlerischen Bereich sag' ich 'ok, ich will dort hin, ich muss das verändern' aber in dem Moment, wo sozusagen die reale, also die reale Politik sagt 'ok, jetzt müssen wir irgendwie diesen Zustand festmeißeln' in dem Moment bist du verloren, weil in dem Moment, wo du dann schon wo anders bist, wo du dann gesagt hast hin zu wollen, musst du dann natürlich sofort wieder irgendwo eine andere Richtung einschlagen. Also es geht darum; für mich irgendwie das Spannende daran ist



eine andere Denkart, wo sie durchaus dazugehört, dass man sich je nach Situation orientiert, seine Botschaften abschießt, eindringt in Bereiche, Bereiche besetzt, ähm, im nächsten Moment, es kann sein, dass es in fünf Jahren ganz anders aussieht, und da wär' glaub ich, sie wiederum eine, die dann auch sagt 'ok, jetzt haben wir mal quasi etwas erreicht, wir wollen überhaupt nicht stehen bleiben, jetzt tschak dort hin' Ähm, und ich glaub, dass das eigentlich das Spannende ist, und das ist ein bisschen wenig rübergekommen bei dem Festival, dass es eigentlich; meine große Hoffnung war, dass es eigentlich immer Impulse gibt, die Veränderungen auslösen, die aber niemals sich selbst anmaßend quasi sagen, wir wollen etwas erreichen und wir wissen wie wir's dann real haben wollen, sondern es ist eigentlich immer ein Reaktionsprozess, es ist ein widerständlicher Prozess, weil sozusagen ein gesamter Mainstream sich ja sowieso verändert und du halt dich immer irgendwie verhalten musst und das wird wahrscheinlich in fünf bis zehn Jahren ganz anders aussehen. Ich glaub aber, dass wir doch, mit ihr, ein paar Leute gehabt haben, die ganz gut in diese Ideologie reinpassen, der Nicht-Ideologie, des permanenten Infrage stellens, oder des letzten Endes permanenten auch moderaten Form des Schockierens und des mal der ganzen Welt die Zunge-Zeigens., ja.

**Würdest du das auch FeministInnen, also so pauschal jetzt, vielleicht sogar akademischen FeministInnen empfehlen, ihre Art zu handeln?**

Ich find's eigentlich ganz allgemein interessant, und ja auch, auch in nicht-künstlerischen Bereichen. Ähm, dass du ja, hm, wir tendieren ja alle, ob wir jetzt FeministInnen sind, oder irgendwelche andere äh gesellschaftlichen, politischen, Ideologien vertreten, ähm, tendieren ja immer dazu, dass wir sehr, sehr schnell festgefahren sind, dass man sehr schnell Feindbilder entwickelt, klarerweise, man muss sich ja abgrenzen. Aber, dass diese Systeme alle von ihrer Denkart nicht wahnsinnig dynamisch sind. Natürlich sind sie leichter, weil wenn ich einmal ein Jahr mit irgendwas beschäftige, dann hab' ich ein Bild und das, da hab' ich jetzt mein Haus gebaut und so sieht das aus und da wird jetzt nicht mehr drangerüttelt, weil ich hab' da jetzt viel gearbeitet und jetzt möcht' ich mir's drin gemütlich machen und so sieht das aus. Ähm, ist natürlich die einfache Art, aber

ich glaub', dass es eigentlich immer um dynamische Prozesse geht. Mir gefallen im denkerischen Bereich und auch im politischen und gesellschaftspolitischen Bereich eigentlich Leute, die mal sagen 'ok, jetzt hab' ich zehn Jahre meines Lebens wahnsinnig dagegen opponiert und plötzlich zieh' ich mir ein anderes Mäntelchen an, aber nicht deshalb ,weil ich ein Opportunist bin, oder Opportunistin bin, sondern weil ich plötzlich sozusagen meine Schlachtfelder ausdehne oder eine andere Strategien entwickle und das ist eigentlich ganz schön, wenn das so ein dynamischer Prozess des Denkens und auch der Positionsverschiebung ist, weil klarerweise kann eine Position, die einem heute Nachmittag wichtig ist, in zehn Jahren in einem gesellschaftlichen Umfeld, ähm, eigentlich nicht mehr wirklich relevant sein, weil's einfach irgendwie, gewisse Dinge gar nicht mehr, mehr berücksichtigt hat, die sich in der Zwischenzeit auch durch letzten Endes den eigenen Widerstand vielleicht verändert hat.

#### **14.2. Weitere Interview-Trankriptionen zu Peaches**

**beat TV: Peaches Interview.** online gestellt am 22.10.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=Foj6xGzUZh0>

(gesehen am Do, 08.12.2010).

Auszüge:

**Interviewer: Now, I guess the immediate public reaction to *I feel cream* more or less has been: Hey, this isnt nearly as sexually provocative as usual. And I also cant help but feel that was the intended reaction of Peaches?**

*PEACHES: (?)... I'm always asking people to push their boundries. So pushing my boundries was more going a vulnerable way and, I am a singer. so I thought I could use my secret weapon (smiles, soft): my voice.*

**Do you sort of crave a future where what you are doing now is actually considered a bit passé?**

*Yeah, that's the point, shouldn't be shocking. Things have been more and more conservative , since the 80ies really. In the 80ies that guys had to look so*

*androgenous or gay, just to be mainstream. People were really dressed up and they expressed themselves and they had fun, it was over the top. The nineties ruined it all.*

**Are you inspired by the lack of inspiration evident in the work of some of your contemporaries?**

*That's how peaches kind of started, as a reaction to what was going on in pop. And I felt like I, there was a missing link and I was gonna fill that – and I did – and I became a pioneer – damn it (schlägt auf den Tisch).*

**ETV – Peaches Interview.** online gestellt am 23.11.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=IhmlksULypE>

(gesehen am Do, 09.12.2010).

**Interviewer: Ok, so I wanna talk about your latest album! I feel cream. One of our writers Kate (Karway?) she a reviewed it, gave it a very good rating**

*PEACHES: What she give it?*

**She give it a 4 to 5.**

*What happened to 5?*

**I don't know, I don't know, Kate? ... Yeah Kate, what's wrong with you?**

**But anyway one of our opening lines was, she said that you created the kingdom of Electro-Sex.**

*hm*

**And what are your thoughts on that, how do you protect the kingdom of Electro-Sex?**

*There's no protecting it*

**No?**

*No, once it's out there... you know... you've seen how it exploded.*

**Your music has been quite out there, this past summer, obviously with the Drew Barrimore Film...**

*Drew Barrimore Film and ahm Southpark and ahm it's on Gossip Girl. what's gonna be on is, that I'll gonna be honored by Harvard. Harvard ?Lamp... is*

*throwing me a bank?? in Cambridge .. ahm to honor my achievements in entertainment.*

...

*I always said, that the Mainstream should come closer to me. So you seeing it now.*

**Lot of people are saying Lady Gaga is gramping on your style ... A lot of artists now ...**

*(Peaches is laughing)*

**Do you remember her..., seeing her the first time, thinking: wait a minute!**

*No, I don't think that she is gramping my ahm, ..I mean, it's cool, I think more people should be weird and freaky and just think their music should be as good as their image, because I've always said, that if your music isn't worth it, you can't make up for it in the image ... you know ... I can rock you in my underwear. MUSIK ... and you'll have a great time. .... you know on stage or you know PRIVILY too, but. Musik/Videoeinspielung*

**You are in Toronto tonight, and I noticed you came in with some ... special guest? Can you please talk about your special guest tonight?**

*My dad, my mum ... yeah*

**Is that something you look forward to when you come to Toronto?**

*Of course, of course*

**What are ... Do you remember the earliest memory of kind of when you were ? In music and they were kind of there to see you ... perform?**

*Ahh it was probably at my cousin's Bar Mitzwa, when I stood up and said: 'I wanna sing with the band' and they were like: 'can you sing?'And I: 'Yeah I think so!'*

**I wanna talk about the subject matter of your songs, cause you know you dealt a lot with like sexuality and those topics. Is it ever hard trying to top that, for your subsequent ... album**

*Well, top that*

**Yeah, yeah**

*sexual references?*

*I think I do, I'm not really worried about that, I mean in this album it's more about variety, I'm singing for the first time. Ahm I even have the word 'feel' in my album title. You know there is ähm more emotion, where I'm just straight up singing, pretty singing, soul singin.*

**Why do you take nine years to finally use the word 'feel' and kinda?**

*Well, because I had a very specific thing I wanted to do and I felt that was missing ähm for women especially in music. And now that I savaged myself three albums later, hardcore everybody knows you know I can bam my secret weapon.*

**FaceCulture: Peaches Interview.** online gestellt am 29.07.2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=uTzXKgs wd2k&feature=related>

(gesehen am Do, 09.12.2010).

PEACHES: *Yeah, I'm a controllfreak.*

**Interviewer: In your new album, you work with producers like Simian Mobile Disco and Soulwax. How do you pick a particular producer, you want to work with?**

*Well, I haven't really worked with producers before, I mean, I'm usually the producer, and making all the music and everything. Ähm Last album I work with Mickey Petralia, but I made all the beats and all the music and he helped fatten up everything. This time I decided to have ... more of a variety on the album, so ähm I thought it would be a good chance to collaborate with people and ähm I picked Simian Mobile Disco, because I noticed also that when I'm a making remixes which I did a lot of, for 'Ladyhug' and, you know, 'Wildthing' by Tone Loc and B52s and things like that, I noticed that I take a different approach and ... things that I don't do in my own music I do in remixes. And I also been djing a lot, so I looked at what Simian Mobile did to my remix of my song 'Downtown' from my last album and I thought it would be a good place to start, 'cause I liked what they did on that song and so I wanted to collaborate with them. Soulwax they're really good friends of mine, have been for a long time, so that was no brainer,*

*With Digitalism there's a specific, bombastic sound, that they're really good at it ... and I thought it would match my hardcore lyrics for 'Mommy complex'.*

**Was it difficult to work with ... other producers, and you're not being the boss anymore?**

*No, I'm the boss, I'm still the boss, yeah, I'm a controllfreak. So I mean ... I was with them, it's not like, they sent me beats and I sent them back, I have to be in the room with everybody, you know, and ähm, yeah CONTROL things. Because ... I wanted it to be a collaboration .. and it's funny when you use the word producer, it's not like 'ok, now you make me a song'. I'm not like, ... you know that kind of person, that just got 'ääähhh how do you do that?, ok I'll sing what you want!'. You know, 'cause I made all the melodies and I have to relate to the beat, relate to what we are collaborating on.*

**And what was their part then, in the music? What was exactly their part in music ...**

*Whose part?*

**of Soulwax, and other producers?**

*Well, oh, ähm ok, certain tracks I produced myself, certain tracks I wrote like ... was Simian Mobile Disco was in their studio for like four weeks, and together we came up with songs and beats, and you know. So that wasn't like giving back and forth we were there in the trenches together. writing and producing. And with Soulwax there was one song, that I had, I had. With Soulwax they had one song ready and I wanted it to be kind of a soul, kind of rock feel without guitars. And I was having a hard time producing it, and, that what I just have them, said 'keep the structure of it and let's see what you come up with' and I really liked what they did and that was actually, then they gave it back to me, and put a little more base into it, to have it fit into my album more and then, yeah.*

*With Digitalism I just went to Hamburg, and we did it.*

**You said, you are a controllfreak. Was it for them difficult to work with you?**

*No, I think they appreciated that I have a strong opinion, and I also it's funny, because ... James Ford is quite a well known producer, he is part of, one half of Simian Mobile Disco and mm, but, as Simian Mobile Disco they've never*

*produced anybody else. And Digitalism has never produced anybody else, you know. And Drums of Death, who just was a friend of mine that I met in a club and asked him to remix, like make a mixtape of all my albums. I liked the way he made 'I feel cream' , the title song of my album sound, so I decided to use that version on the album instead of as a mix.*

**Yes, it was the first time Simian Mobile Disco produced something someone else, what did you learn of it, did you have to teach them some certain things?**

*Ahm, did I have to teach them something? Just to, we just had to come to an agreement of certain sounds that I want them to use, or, you know, things that they thought that they want me to do.*

**ManiaTV.com: Artist of the Day.** online gestellt am 10.10.2006

[http://www.youtube.com/watch?v=8iqt\\_iglO9s&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=8iqt_iglO9s&feature=related)

(gesehen am Fr, 09.12.2010).

*Hello! Guess what! I am artist of the day on ManiaTV. Do you know who I am? Cause I am wearing glasses, you might not know, but I'm not gonna take them off for you, I just let you know it's Peaches, it's Peaches*

*... I never expected to have a career in music. I just was a fan of music and liked to play it and ähm got a ähm you know MC-505 and I was playing in bands, all different kinds whatever 'I heard you in a folk band 'fine, whatever. I learned how to play acoustic guitar, I played folk music, ... then it turned out, that everybody moved away and I needed something to play so I (00:52) learn how to program and actually came up with a really good of sonic field for myself, because it was all in the same world and said a bunch of things that I think needed to be said, that I wasn't really hearing. And it turned out, that it clicked to a lot of people and it gave me a career in music.*

*I'm Peaches, and you are watching ManiaTV*

**Peaches Henry Rollings Interview.** online gestellt am 18.04.2008

<http://www.youtube.com/watch?v=PspqjAr44ZQ&feature=related>

(gesehen am Do, 09.12.2010).

*Henry Rollings show is the only show that has ever let me perform live on american television and I think every other show is afraid that I'm gonna bring out a big fat dildo and hit them over the head with it or something. So I can understand why they are so ridiculously scared but maybe that's just the same thing that's wrong with America in general. So thanks for letting me be on your show. I hope maybe people aren't afraid, they won't be afraid once they (see it?) And maybe they'll be more afraid.*

*I think that people finally getting who I am. That I don't hate men ... that I ähm you know that I'm not an angry person, I'm just trying to have fun ... and ähm make my brand of party music, that includes me and my friends. Yeah, it's satisfying to see, you know, young straight guys, young girls, you know, old rockers, electro disco people what ever. All of them singing along with my lyrics that I think, ah include more people than just a certain demographic that we usually sing along within rap and rock. So. I'm really excited about that"*

**Peaches on Last Call with Carsen Daly Prt.2.** online gestellt am 29.06.2010.

[http://www.youtube.com/watch?v=pau\\_DAskyJs&feature=player\\_embedded#!](http://www.youtube.com/watch?v=pau_DAskyJs&feature=player_embedded#!)

(gesehen am Sa, 11.12.2010).

**Interviewer: Very sexual lyrics. Can talk about the importance of sex in your music? And then after that in your stage act?**

*PEACHES: I feel that popculture misrepresents sex and misrepresents a lot of things. I'm very concerned with questioning authorities and power roles and sex roles, and what the popculture decides for you to be. And I always say think for yourself. And. Ähm. I'm very inspired by hip hop, very dirty hip hop, very male, masculin hip hop, that I feel a woman's voice wasn't really heard in that, you*



*know, aggressive way. You have Lil' Kim. And I'm very inspired by that and also by you know Rrrriot Girl, Rock'n'Roll, Runaways, Wendy O Williams For EVER!*

**That's great!**

**Peaches on Last Call with Carsen Daly Prt.3.** online gestellt am 29.06.2010.

[http://www.youtube.com/watch?v=jNX-gxiRB48&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=jNX-gxiRB48&feature=player_embedded)

(gesehen am Sa, 11.12.2010).

**Interviewer: Who is your music for? Who is your audience? Who loves PEACHES?**

*PEACHES: You loves PEACHES? Everyone loves PEACHES! I mean, that's what great: I love my audience. There's so much fun. They dress up. They're gay, they're straight, they're Punkrockers, they're Dance-Kids, they're like Old Rockers. It's great. I have such a total huge different mix up of people that love me. I'm even, you know, in universities they do papers on me for gender studies. That's amazing. I've been in 'hustler magazines', and then I've been in feminist magazines. I'm loved, I'm hated. It's great. Nobody is in different to what I do, and that's very important to me, because art and music should make you feel.*

**PEACHES vs PRESS.** online gestellt am 10.06.2010.

<http://www.peachesofficialblog.com/site//category/interviews/>

(gesehen am Sa, 11.12.2010).

PEACHES vs. PRESS (feat. Wendy O. Williams)

Shortly before hitting the stage at the 'La Route Du Rock Festival', in St. Malo, France on 16th August 2009, Peaches steps up into the ring with some members of the local Press for a short Q&A battle!

**Interviewer, audience: What is feminism, and what is it to be feminist now?**

*PEACHES: What is it to be a feminist? That, that's a really good point. I really don't feel that anybody but men need to be feminists anymore. So ... , I would like people to be a little more updated on PEACHES, ok? I've answered all these*

questions on provocation and feminism and everything and (then??) . Do you have anything new to ask me? Except for like looking on the Internet and reading about me and looking at my Iggy Pop video. I would like to have some new questions related to something maybe about the new album or we can move beyond, or maybe the question is, is there something to move on from this And the other question is, does anybody have some Marihuana? ... Yes (aus dem Publikum) then can you pass me some?

**'I feel cream' is more electronic than your previous one "Impeach my bush" "so was it important to you to make it more electro than the previous album?**

Yeah I wanted to have no guitars on this album.

**You have guitars on stage? (aus dem Publikum)**

On stage, I have guitars.

**Oh ... that's a contradiction?**

No, ... what? Are we talking about the album or are we talking about the liveshow

what, what is this stupid contradiction about like Indie Rock and Electro, ... (kurze Auseinandersetzung mit Publikum)

You fucking cares, if it's good it's good. Well ... that was my point at the beginning, when I made an electro album then I had no idea I was gonna be electro. I thought I was making a Punk-Rock album. And people called it like 'uuuuhh Electro-Clash' and then all (2:27) of the sudden I was a pioneer and (...? kind of sound. I'm just trying, you know, I'm just trying to give everything, just trying to give everything. That's all I've ever done. And you sir (deutet ins Publikum), should see my hairdresser. He's actually french.

**And there are rumors, that at home, you are listening to country, to live country music music, is that a rumor too?**

Lächelt (leicht genervt) ahhhh, NO! I was listening to the (Miswitz?) today. Is that country?

**That's Punk-Rock.**

*It's a little bit country-sounding now, (lächelt). If you listen now, it sounds a little country.*

...

*The popstar that touched me the most? ... was not actually what she said, but what she did, not really the music, but what she did in performance and that's Wendy O Williams. She had a band called the Plasmatics. And ... she did the most hardcore Performances that you've ever seen. She would climb up a helicopter on two schoolbuses with bombs in her hand, and throw them in the schoolbus and then jump up, and the schoolbus would drive through a bunch of TV sets and blow up. .... So, so, she didn't really need to say anything to me.*

**the creators project: Exclusive video interview with electro-punk pioneer Peaches.** online gestellt am: 26.05.2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=z34Vsv6A8Jc&feature=related>

(gesehen am Fr. 10.12.2010).

*PEACHES: Being Peaches you can do whatever you like, I mean, I'm a musician, I'm a performer, I'm a conceptualist, I'm a digital artist, whatever boundries I wanna push, I can both through lyrics, through music, through technology.*

***Interviewer: In ihrer Wahlheimat Berlin treff' ich gleich die Frontfrau von Elektronischer Musik: PEACHES. Die legendäre Live-Performerin ist schon seit 20 Jahren richtungsweisend in ihrem Genre und erzählt uns wie man sich immer wieder gekonnt neuerfindet und weiterentwickelt.***

*Well we're in what should be my studio, but right now, I'm still on tour, so it's more like a storage space for all my tour supplies. This is the machine I started with, I mean I was a rock musician before this. All my friends moved away and ähm I wanted to continue playing music, so it was, you know 12 years ago, I had something to prove being a woman and doing it, because it seem like there was all the guys geeking out on it and wanted to show that you didn't need to be, you know a technical wizard.*

**What was then the next development, the big change?**

*I made an album, where I had a duett with Iggy Pop and I wanted to perform it ev'ry night, and I didn't have the proper equipment, you know: Iggy Pop, to jump on stage. So, what we did is, we got a certain video projector, and I had a moveable screen and he came on and off stage and he could sing with me every night. What I really wanted is a hologramm of him, I'm hoping that in some years to come, I can develop a hologram of whoever I'm duetting with. I also wanna play a lot with the idea of costume, and help people use costume. So, I come out, on stage, in a towel, and I'm wearing like a naked body suit underneath and I open the towel for the choruses and my back up singers are there on the towel as projections, singing.*

**I remember that you had that kind of a glow in the dark rod?**

*Yeah, yeah that's a ribbon controller, you can see that on some old keyboards, to put different sounds in it, and then it moves up microtonaly instead of du du du du du it goes like (glissando). A friend of mine (Fubbi Karlsson), who also helped with the, you know, development of all these ideas. Ähm put on LED panels on it, so that it could also light up, when I play it, and we also attached those to the keytars, to so that they light up. It's really fun to work with people, when you have a creative idea and they have the technological means to realize it with you. You could also put a laser harp orchestra in an art context. My music is so minimal, that you can actually see how it's made, if you play it on the lasers. I think that, of course the digital revolution made it much easier for everybody to be independent and to make their own music and make their own technology and develop their own styles and put them out there in a second. I get worry that people use technology instead of expressing themselves. And I'm very much of a fan of people using technology to express themselves. And I think that, if you are a musician, it's important for you to make movies, and if you are a filmmaker it's important for you to make a soundsculpture and if you are a soundsculpturist it's important for you to create a new dance move, you know, and people shouldn't see it as a limitation. I always say, when I'm in a club, like: 'Ok, imagine it's 1950 and someone just got dropped down into this club', they would not recognize it*

*even as music. They would just be like: 'What is this, what is going on?' I can even imagine, the sounds, that will be coming out. I didn't expect to be part of this technological revolution, but I am very much part of it.*

## 15. Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name Helene Griesslehner

Geboren 19.04.1986 in Tulln an der Donau

Staatsbürgerschaft Österreich

### Ausbildung

ab März 2010	Instrumental- und Gesangspädagogik Jazzgesang am Anton-Bruckner-Konservatorium in Linz
WS 2008/2009	Auslandssemester an der Universität Nancy II
2007-2010	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
2005-2011	Studium der Musikwissenschaften Studienschwerpunkte in Kombination: Populärmusik, Gender Studies, Öffentlichkeitsarbeit.
2000-2005	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Tulln
1996-2000	Musikhauptschule Tulln
1992-1996	Volksschule in Langenlebarn

### Relevante Berufliche Tätigkeiten

Sep 2009-Jun 2010	Presseassistentin im DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum, 1070 Wien
Okt 2009-Jän 2010	Leiterin des Tutoriums für Erstsemestrige der Publizistik und Kommunikationswissenschaften, zur Vorlesung STEP 1 – Einführung in die Kommunikationswissenschaften mit dem Titel „Antifeministische Tendenzen in der Öffentlichkeit“
Februar 2008	Praktikum an der New Design University im Bereich Marketing / Öffentlichkeitsarbeit
Jän 2007-Mär 2007	Praktikum bei UE Universal Edition im Bereich Verlagswesen
Aug 2006	Praktikum bei Musikschulmanagement NÖ – Volkskultur NÖ im Bereich Administration

### **Musikpraktische Ausbildung**

- 2007-2009: Klavier Popular Walter Chmela, Musikschule Tulln  
WS 2008/09: Klavier Klassik Jeffrey Nau, Frankreich Auslandssemester  
2005-2007: Klavier Klassik Kathrin Kyrer-Flick, Musikschule Tulln
- 2007-2010: Jazzgesang Dominika Zach  
2005-2007: Jazzgesang Isabella Kargl  
2000-2007: Gesang (Stimmbildung) Birgit Kurz, Musikschule Tulln
- 2000-2006: Querflöte Cordula Bösze, Musikschule Tulln  
1996-2000: Querflöte Peter Höckner, Musikhauptschule Tulln
- 2010: selbständige Songwriterin  
2005-2010: Vocals bei Electro-Pop/Jazz Projekten: u.a. mit Cidequa  
2004-2008: Sängerin in Popular- und Jazzbands, Big Band der Musikschule Tulln

### **Sprachkenntnisse**

Deutsch als Muttersprache, Englisch ausgezeichnet, Französisch sehr gut