



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„(Re-)Produktion konservativer Frauenbilder durch weibliche Popstars in der Adult Contemporary Music der 1970er und -80er Jahre“

verfasst von / submitted by

Roxane Juliana Lindlacher BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Danksagung

An erster Stelle bedanke ich mich bei Ass.-Prof. Dr. Michael Weber, der meine Masterarbeit betreut hat und mir immer mit Ratschlägen und Anregungen, fachlichem Wissen und konstruktiver Kritik helfen konnte.

Mein Dank geht auch an Thomas Hassan, mit dem ich eine Lehrveranstaltung zu Adult Contemporary Music besucht habe und der sämtliche Chart-Daten erfasst hat und für alle Teilnehmer*innen zur Verfügung gestellt hat.

Für bereichernden Austausch, Feedback und die Korrektur meines Textes bedanke ich mich bei: Dr. Ulrike Dannhorn, Mag. Sabine Dönz, Univ.-Prof. Dr. Nils Grosch, Sophie Haberpeuntner, Alexandra Jira, Anna Menslin, Mag. Eva Neumayer-Steiof, Tobias Posawetz und Mag. Victoria Steiof. Sie alle haben einen wichtigen Beitrag geleistet.

Außerdem möchte ich meiner Familie, insbesondere meiner Mutter, danken, die mich immer unterstützt, motiviert und mir ermöglicht, das tun zu können, was mich glücklich macht. Sabine danke ich für ihre emotionale Unterstützung, ihre Geduld, Einfühlsamkeit und Liebe.

Zuletzt will ich mich bei all meinen lieben Freund*innen in Wien, Salzburg und Bayern bedanken. Durch die gemeinsame Zeit mit euch, innerhalb oder außerhalb des Hörsaals, kann ich mit Freude und Dankbarkeit auf meine Studienzeit zurückblicken.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Theoretische Überlegungen zu Pop-Musik, Gesellschaft und Stars.....	7
2	Historische Hintergründe und aktuelle Genderperspektiven auf Pop-Musik.....	16
2.1	Konservatismus als ein politisches und gesellschaftliches Phänomen der 1970er und -80er Jahre in den USA	16
2.2	Adult Contemporary Music und ihre weiblichen Protagonistinnen – Überlegungen zu Genre, Radio-Format und Gender	22
3	Karen Carpenter – Frauenbild im Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Konservatismus	28
3.1	Karen Carpenter und die »Carpenters«	28
3.2	„Superstars“: Image der »Carpenters« und Karen Carpenters	29
3.3	Contralto-Stimme, Schlagzeug, Look – Karens Emanzipation als AC-Sängerin	33
3.4	Karen und Richard Carpenter: Pop-Duo, Frontfrau und kleine Schwester	39
3.5	Anorexia nervosa-Erkrankung Karen Carpenters.....	44
3.6	Karen Carpenter – das Soloalbum	47
4	Diana Ross – Pop-Star für die afro-amerikanische Mittelschicht	50
4.1	Diana Ross – von den »Supremes« zum Solo-Artist.....	50
4.2	Crossover-Strategien des Labels Motown	51
4.3	Exkurs: Das Women’s Rights Movement – Emanzipationsbestrebungen in den USA in den 1960er Jahren.....	55
4.4	Songanalyse von „Touch Me In The Morning“	59
4.5	Betrachtung weiterer Songs	66
4.6	Rezeption Diana Ross’ in der afro-amerikanischen Mittelschicht	69
5	Barbra Streisand – Cross-Marketing von Film und Pop-Musik.....	75
5.1	Barbra Streisand – Top-selling Female Artist	75
5.2	Jüdische Identität, Feminismus und die Demokratische Partei – Gegenpositionen zum Konservatismus	77
5.3	Dynamiken der Vermarktung in Wechselwirkung mit Filmproduktionen am Beispiel von A Star Is Born.....	84

5.4 Das romantische Duett als heteronormativer Raum.....	91
6 Linda Ronstadt – Country und der amerikanische Traum	97
6.1 Linda Ronstadt – Erfolg durch Cover-Hits	97
6.2 Country als bodenständiges Genre	99
6.3 Folk, Country und Immigration – Verkörperung amerikanischer Werte.....	103
6.4 Trio mit Emmylou Harris und Dolly Parton als Darstellung eines spezifischen Frauenbildes	107
6.5 Politische Positionierung gegen die Republikanische Partei	117
7 Conclusio: zur Anpassungsfähigkeit von Adult Contemporary Music.....	119
8. Quellenverzeichnis	127
8.1 Literaturverzeichnis.....	127
8.1.1 Gedruckte Literatur.....	127
8.1.2 Online verfügbare Literatur	131
8.2 Journalistische Texte und Interviews	134
8.2.1 Gedruckte Texte.....	134
8.2.2 Online verfügbare Texte	134
8.3 Audioquellen und audiovisuelle Quellen	134
8.3 Online-Quellen	136
9. Anhang	138
9.1 Abstract in deutscher Sprache	138
9.2 Abstract in englischer Sprache	139

1 Einleitung: Theoretische Überlegungen zu Pop-Musik, Gesellschaft und Stars

„Touch me in the morning, then just close the door; leave me as you found me, empty like before...“, singt Diana Ross im Jahr 1973 in ihrem Song „Touch Me In The Morning“. In einer solchen, für die Pop-Musik der 1970er und -80er Jahre typischen Textzeile verbirgt sich mehr als nur die Sehnsucht eines Menschen nach Nähe, Liebe und Bindung und die letztendliche Enttäuschung – es zeigen sich vielmehr gesellschaftliche Werte, soziale Normen und Geschlechterrollenbilder, und das häufig ohne eine direkte Intention der Interpret*innen. In einem solchen Liebeslied, wie es viele gab und geben wird, verbirgt sich unterschwellig eine weitere Message, in der kommuniziert wird, wie eine ideale Gesellschaft mit ihrer sozialen Ordnung aussehen soll. Und so verbirgt sich auch eine politische Dimension, da die vermittelten Werte, Normen, Rollenbilder und Narrative häufig einer oder mehreren Ideologien und politischen Positionen entsprechen, die um ihre eigene Vorherrschaft bemüht sind.

Zur Frage, inwiefern Musik als politisch zu sehen sei, stellt die Musiksoziologin Tia DeNora fest, dass Musik mehr als eine bloße dekorative Kunst sei; sie sei vielmehr ein mächtiges Medium der sozialen Ordnung (2000: 163). So aufgefasst zeigt sich, dass Musik als dezidiert politisch zu betrachten ist, da sie dazu benutzt werden kann, in diese soziale Ordnung einzugreifen, sie zu festigen oder zu hinterfragen. Nach Simon Frith hat Musik die Kapazität, eine „ideal order“ zu schaffen, indem „communal values“ als „musical aesthetics in action“ gesehen werden können (1996: 275). Dabei soll betont werden, dass Musik nicht nur eine passive Funktion einnimmt und Werte widerspiegelt, sondern als aktives Werkzeug durch Performance diese auch produziert (ebd.: 270). Mit der politischen Dimension von Musik gehen komplexe Machtverhältnisse einher (vgl. Foucault 1995; Butler 1990), was vor allem bei der Betrachtung von populärer Musik, die in großer Dimension produziert und rezipiert wird, von Bedeutung ist. Während die Verhandlung von Macht zwar ein wichtiger Aspekt ist, ist es ebenso relevant, den letztendlichen Zweck dieser Macht zu identifizieren – wie John Street feststellt, sei dies, wie wir, die Adressat*innen der Musik in einer Gesellschaft, handeln und denken sollten (1986: 8). Allerdings kann Musik nicht nur als Mittel der Unterdrückung und Kontrolle dienen, sondern auch zur Konstitution von Identitäten beitragen, helfen, Emotionen zu artikulieren und als Mittel des Empowerments fungieren.

Neben diversen Institutionen spielen auch kulturelle Produkte eine wichtige Rolle dabei, Werte und Normen, darunter auch Geschlechterrollenbilder, zu vermitteln (Krook/Childs 2010: 11). So argumentiert Street: „Music *embodies* political values and experiences, and *organizes* our response to society as political thought and action. Music does not just provide a vehicle of political expression, it *is* that expression” (2012: 1). Schließlich kann gefolgert werden, dass Musik eine bedeutende Rolle bei der Schaffung, Aufrechterhaltung und Anfechtung von sozialer Ordnung innehat und somit als relevanter Gegenstand der soziologischen und politologischen Forschung, die sich mit gesellschaftlichen Werten, Normen und Rollenbildern beschäftigt, gesehen werden sollte.

Aufgrund der bedeutsamen Rolle, die (vor allem populäre) Musik bei der Vermittlung von Werten, Normen, Rollenbildern, Narrativen und Ideologien einnimmt, kann eine komplexe Wechselwirkung zwischen soziopolitischem Geschehen und der gegenwärtigen Musik mit ihren Protagonist*innen erkannt werden. So steht die Vernetzung von Pop-Stars mit der gesellschaftlichen Situation ihrer Zeit im Zentrum und es wird dargelegt, welche Werte dabei von ihnen (re-)produziert werden. Die 1970er und -80er Jahre stellen in den USA eine Zeit dar, die stark vom politischen Konservatismus wie auch von konservativen Wertvorstellungen geprägt ist. Dem stehen zahlreiche Protestbewegungen, die sich für pazifistische, antirassistische und emanzipatorische Themen einsetzen, gegenüber. Die Pop-Musik der Zeit steht dabei in Wechselwirkung und Austausch mit diesen gesellschaftlichen und politischen Tendenzen und kann als Indikator für diverse Entwicklungen gesehen werden. Ein beachtenswertes Zeugnis dafür ist die Rolle des weiblichen Pop-Stars in der Adult Contemporary Music. Während sich die Sängerinnen selbst vorwiegend unpolitisch oder politisch liberal positionieren und in ihrer Musik überwiegend Themen wie Liebe, Freundschaft und diverse Gefühle behandeln, zeigt sich bei genauerer Betrachtung eine konservative Prägung. Durch das mehr oder weniger bewusste Ausklammern gesellschaftlicher Probleme und die Darstellung ihrer eigenen Rolle als Frau in der Gesellschaft und in Paarbeziehungen kommen konservative Ideen und Einstellungen zum Vorschein. Das zeigt sich wiederum in der Rezeption von Adult Contemporary Music.

Ausgehend von diesen Betrachtungen wird untersucht, wie bzw. inwiefern ein vom Konservatismus geprägtes Frauenbild in der Adult Contemporary Music der 1970er und 1980er Jahre in den USA durch weibliche Pop-Stars der Zeit produziert und reproduziert wird. Dieser Forschungsfrage gehen Überlegungen zum US-amerikanischen Konservatismus des genannten Zeitraums, politisch wie gesellschaftlich, und zu einem daraus abzuleitenden Frauenbild und ebensolchen Werten voraus. Ebenso stellt sich die

Frage, wie durch Populärmusik Rollenbilder und Werte produziert, widergespiegelt, gefestigt und hinterfragt werden; wie geschieht dies im Fall von Adult Contemporary Music und ihren weiblichen Protagonistinnen? Zur Behandlung dieser Fragen betrachte ich vier Pop-Sängerinnen, die jeweils in der Adult Contemporary Music der 1970er und/oder -80er Jahre Erfolg hatten. Jede der Frauen wird mit einem anderen Fokus auf das Thema beleuchtet, was eine umfangreiche und vielschichtige Herangehensweise an die Fragestellung ermöglicht. Die vielfältige Untersuchung der einzelnen Sängerinnen zielt auf eine umfassende Darstellung der Pop-Persona sowie ihrer gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung in der Pop-Kultur ihrer Zeit ab.

Die Arbeit beginnt mit zwei einführenden Kapiteln, in denen auf historische Hintergründe rund um den Konservatismus, Adult Contemporary Music und Grundlagen der Gender Studies eingegangen wird. Zunächst wird der politische und gesellschaftliche Konservatismus der 1970er und -80er Jahre sowie das historische Phänomen des *conservative turn* vorgestellt, wobei vor allem konservative Werte im Zentrum stehen. Darauf folgt ein Unterkapitel, in dem Adult Contemporary Music als Genre wie auch als Radioformat in seiner Entstehung und mit seinen Charakteristika –wieder mit einem Fokus auf die in der Musik häufig vermittelten Inhalte, Werte und Rollenbilder –dargestellt wird. Ebenfalls wird an dieser Stelle eine kurze Einführung in theoretische Grundlagen hinsichtlich der Performativität und Konstruiertheit von Geschlechteridentitäten und Rollenbildern gegeben.

Anschließend wird in einem ersten Fallbeispiel Karen Carpenter hinsichtlich ihres konservativen Images als Front-Frau des Duos »Carpenters« herangezogen, dazu jedoch auch ihre ambivalente politische Positionierung und persönlichen Emanzipationstendenzen dargestellt. Wie zeigen sich diese gegensätzlichen Rollenbilder, und welche Elemente in ihrem Auftreten, ihrer Performance und ihren Songs lassen sich ihnen zuordnen bzw. stellen sich diesen entgegen? Ziel des Kapitels ist, die Performerin Karen Carpenter im Spannungsfeld zwischen alternativem Frauenbild im Genre AC und Idealfigur des politischen Konservatismus zu verorten. Ebenso werden persönliche Emanzipationsbestrebungen Karen Carpenters erkannt und eingeordnet. So wird sowohl das konservative Image der »Carpenters« dargelegt, Karen Carpenters Rolle als Schlagzeugerin hervorgehoben, ihr Verhältnis zu ihrem Bruder und Duo-Partner Richard untersucht sowie ihre *Anorexia nervosa*-Erkrankung als Verkörperung von Erwartungshaltungen von Femininität und Konformität, aber auch als Revolte, gedeutet. Das Soloalbum Carpenters soll als Zeugnis ihrer beginnenden Emanzipation gelesen werden.

Diana Ross untersuche ich anhand eines intersektionalen Ansatzes, der ihre Rolle als Schwarzer Popstar in der Adult Contemporary Music berücksichtigt. Im Fokus steht ihre Rezeption in der afro-amerikanischen Mittelschicht sowie bei einem *weißen*¹ Publikum. Es wird zunächst das Phänomen des Crossovers durch das Label Motown vorgestellt, was eine Möglichkeit für Schwarze Künstler*innen und ihre Labels darstellt, auch eine *weiße* Zielgruppe zu erreichen. Ein Exkurs soll zudem auf das Women's Rights Movement verweisen, das in den 1960er Jahren, vor dem *conservative turn*, zu einem Wandel im Frauenbild geführt hat und dessen Nachwirkungen auch in der Pop-Musik der nachfolgenden Jahrzehnte deutlich werden. Das dritte Unterkapitel kommt wieder auf Diana Ross zurück und behandelt sowohl den Aspekt des musikalischen Crossovers und die damit verbundene Anpassung an *weiße*, teils konservative Musikpräferenzen sowie die Werte eines *weißen* Publikums als auch den Übergang in der Pop-Musik vom Ideal der romantischen Liebe zur zunehmenden sexuellen Befreiung der Frau, was unter anderem als Folge des Women's Rights Movement gedeutet werden kann. Die Kategorisierung von Ross' Musik als Adult Contemporary Music sowie die Dichotomie der Behandlung von romantischer Liebe und befreiter Sexualität zugleich wird dann anhand des Songs „Touch Me In The Morning“ dargestellt. Eine Höranalyse soll dies zeigen; am Song werden die theoretisch vorgestellten Beobachtungen deutlich. Zudem werden weitere Songs von Ross hinsichtlich ähnlicher Tendenzen betrachtet. Abschließend wird dargestellt, wie Ross als Pop-Star in der afro-amerikanischen Bevölkerung rezipiert wird, wie auch hier konservative Werte deutlich werden und wie das Verhältnis von AC zur Schwarzen Bevölkerung der Mittelschicht zu beschreiben ist.

Eine transmediale Perspektive auf die Reproduktion konservativer Werte und Frauenbilder durch weibliche Pop-Stars ermöglicht die Betrachtung von Barbra Streisand und ihrem Erfolg als Adult Contemporary-Sängerin und Filmstar. Hier stehen Wechselwirkungen zwischen Film- und Musikindustrie hinsichtlich Cross-Marketing im Vordergrund. Dazu werden Streisands Rolle in dem Film *A Star Is Born* sowie ihr dazu erschienenenes Soundtrackalbum vorgestellt. Es wird deutlich gemacht, wie diese beiden medialen Sphären voneinander profitieren können. Die Vermittlung konservativer Werte

¹ Nach dem von Amnesty International vorgeschlagenen Glossar für diskriminierungssensible Sprache (Amnesty International 2023, Zugriff: 17.11.2023), der sich auf den Glossar der Neuen deutschen Medienmacher*innen (NdM) bezieht. Hier wird vorgeschlagen, den Begriff *weiß*, bei dem es sich nicht um eine Bezeichnung für die Hautfarbe von Personen handelt, sondern der eine gesellschaftspolitische Norm und Machtposition meint, klein und kursiv zu schreiben. Als politische Selbstbezeichnung afrodiasporischer Menschen wird Schwarz großgeschrieben und soll auf anhaltende Rassismuserfahrungen hinweisen.

wird im Anschluss anhand des Songs „Evergreen“ dargelegt, der heteronormative Ideale im Rahmen des romantischen Duetts reproduziert. In dem Kapitel zu Streisand werden jedoch ebenso Argumente berücksichtigt, die als Gegenpositionen zum Konservativismus gesehen werden können: So verkörpert Streisand offen eine jüdische Identität, die nicht mit der *weißen*, christlichen Mehrheit in den USA übereinstimmt, spricht sich als Aktivistin auch für emanzipatorische Belange aus und unterstützt wiederholt die Demokratische Partei. Es soll deutlich gemacht werden, wie konservative Werte und Frauenbilder neben liberalen Selbst-Zeugnissen von Künstler*innen stehen können, ohne sich gegenseitig zu entkräften.

Abschließend wird Linda Ronstadt als vierte AC-Protagonistin erörtert, da sie durch ihre Verbindung zum Country-Genre eine weitere Betrachtungsebene ermöglicht. Das in den USA entstandene Genre der Country Music wird präsentiert, wobei auf die darin verankerte Vermittlung von traditionellen Werten eingegangen wird. Durch Ronstadts Verbindung zum Country-Genre wird ein konservativer Bezug deutlich, was jedoch im Gegensatz zu ihrer Selbstpositionierung steht. Zudem wird Ronstadt als einzigartige, stilistisch vielfältige Interpretin vorgestellt, die in ihrem Image stets typisch amerikanische Werte rund um Topoi wie Folk und Country Music sowie Immigration verkörpert. Außerdem fügt sie sich so in das Country-Genre, aber auch gesellschaftliche Strömungen wie den Konservativismus, die sich auf patriotische Narrative berufen, ein. Als Zeugnis eines gewissen Frauenbildes, das mit den Werten von Country und Konservativismus resoniert, wird der Song „To Know Him Is To Love Him“, eine Kollaboration Ronstadts mit Dolly Parton und Emmylou Harris aus dem gemeinsamen Album *Trio*, mit dem dazugehörigen Musikvideo vorgestellt. Auch Ronstadt spricht sich offen für liberale Politik und progressive Werte und Rollenbilder aus, womit hier, wie zuvor bei Streisand, deutlich wird, wie sich diese persönlichen Ansichten nicht in Opposition zu konservativen Werten in ihrer Musik stellen.

Drei Aspekte sind bei der Behandlung der Fragestellung wesentlich: Es wird der Selbstverwirklichungsanspruch der jeweiligen Künstlerin betrachtet, in Wechselwirkung dazu der Konservativismus der Zeit, und meine eigene, aktuelle Perspektive auf das Thema. So soll eine historische Deutung mit einer heutigen Lesart in Verbindung gebracht werden. Ziel ist es, darzustellen, wie ausgewählte Pop-Stars der Adult Contemporary Music mit konservativen Rollenbildern ihrer Zeit übereinstimmen, sie reproduzieren, oder ihnen entgegenwirken. Ebenso soll dargestellt werden, wie dies aus heutiger Sicht, mit Berücksichtigung der seitdem erschienenen Beiträge der Gender-Forschung hinsichtlich Emanzipation, Geschlechterrollen und Heteronormativität, gedeutet werden kann. Zudem werden Schlüsse über das Potential von Adult Contemporary Music, Genre und Radio-

Format, als konservative Werte stiftendes oder widerspiegelndes Tool gezogen und eventuelle emanzipatorische Tendenzen, die in den 1970er und -80er Jahren stattfanden, darin erkannt. So zielen ich auf eine Möglichkeit der Verknüpfung von Pop-Musik, Gender und Politik in der Populärmusikforschung ab.

Im Zentrum stehen vier Sängerinnen, die allesamt in den USA und darüber hinaus zu weitbekannten Stars avanciert sind. Der Status des berühmten Stars wird nach Silke Borgstedt durch die Verkettung spezifischer Variablen seitens der Star-Persona erreicht (2007: 327ff.): Darunter fallen: die Prämierung von Leistungen, dazu zählen quantitative Angaben wie Verkäufe wie auch Prestige und Ansehen; ihre Bekanntheit und Beliebtheit in einer bemessenen sozialen Gruppe; die Verbindung von Gewöhnlichkeit und Besonderheit; die Erzeugung eines öffentlichen Eindrucks, von der Autorin, angelehnt an Erving Goffman, als ‚Impression Management‘ bezeichnet, darunter fallen auch subtile Aspekte non-verbaler Ausdrucksverhaltens wie Mimik und Körperhaltung zu einer vorteilhaften Selbstdarstellung; die mediale Vermittlung; und ihre Wiedererkennbarkeit. Ich will weniger auf die Bedeutung der Starrolle für die Stars selbst eingehen, sondern der Fokus liegt darauf, welche Rolle die Stars in einer Gesellschaft einnehmen und welche Wirkung sie auf die darin agierenden Individuen haben. So sieht Karen Sternheimer Stars als mögliche Vorbilder (2014: 1), die unerreichbar sind, gleichzeitig selbst das Unerreichbare, Ruhm und sozialen Aufstieg erreicht haben und gewisse Elemente verkörpern, die als begehrenswert erscheinen (ebd.: 4). Stars können für Richard Schickel zudem als Hauptantriebsquelle für die Verbreitung von Ideen sozialer, politischer, ästhetischer oder moralischer Art gesehen werden, als Symbole für solche Ideen benutzt werden oder durch die Verkörperung solcher Ideen berühmt werden (1985: x–xi). Schließlich seien Stars und die Narrative, die sie darstellen, für viele Menschen hilfreich, ihre Identität zu finden – und das nicht einfach, indem sie ihnen sagen, wie sie auszusehen haben, sich fühlen sollen, was sie denken sollen oder wie sie handeln sollen, sondern durch einen sozialen Aushandlungsprozess (Sternheimer 2014: 5). So könne der Prozess der Identitätskonstruktion sowohl als eine individuelle Erfahrung betrachtet werden, wie auch als eine, die auf der Interaktion mit anderen beruht. Sternheimer argumentiert weiter, dass das Sprechen über Stars, ob als Ausdruck von Bewunderung, Sympathie oder Verurteilung, einen Rahmen bietet, durch den das eigene Selbst konstruiert werden könne (ebd.).

Stars können nicht nur bei der Ausbildung und Verhandlung der Identitäten vieler Menschen eine Rolle spielen, sie sind selbst in einem Prozess der Konstruktion entstanden, weshalb die Unterscheidung der Star-Persona und der tatsächlichen Person, dem

vermeintlich wahren Selbst des Stars, relevant ist. Star-Identität sei als performativ anzusehen in dem Sinne, dass sie nicht einfach eine Eigenschaft einer Person ist, sondern vielmehr eine Reihe von angenommenen Verhaltensweisen, durch die eine Person eine Identität verkörpert (Auslander 2021: 146). Sie sei dabei auch eine interaktive Leistung, die von Musiker*innen und ihrem Publikum gemeinsam erbracht und verwirklicht wird (ebd.). Aus dieser häufig in den Medien behandelten Aushandlung von Star-Identität und der eigenen, persönlichen Identität, ergeben sich komplexe Dynamiken. So müssen Starmusiker*innen vermitteln, dass ihre Handlungen und Einstellungen – zumindest weitestgehend – auf eigenen Entscheidungen und Ideen basieren, damit diese von den Rezipient*innen entsprechend in das Image der Star-Persona integriert werden (Borgstedt 2007: 333). Es solle verhindert werden, dass die Stars lediglich als Marionetten wirtschaftlicher Prozesse wahrgenommen werden, womit sie unglaublich und irrelevant für ihr Publikum wären und der Identifikationsprozess mit den Stars erschwert bzw. verhindert würde (ebd.). Die Betrachtung von Stars und Star-Personas und den damit verbundenen Identifikationsprozessen ist somit insofern aufschlussreich, als dass die Stars die Fähigkeit haben, die Kultur tiefgreifend zu beeinflussen – für David E. Kaufman nicht so sehr durch ihre tatsächliche Person, sondern vielmehr durch die Wahrnehmung, die ihr Publikum von ihnen hat; je größer der Ruhm des Stars, desto tiefergehender seine Einflussmöglichkeiten (2012: 8).

In seinem Konzept der Analyse von Performances in der populären Musik geht Philip Auslander (2021: 32ff.) auf diesen Unterschied ein. Ausgehend von den Performer*innen, im Sinne ihrer ‚Real Person‘ mit sozialen Botschaften und individuellen Ausdrucksformen, werde dann bzw. müsse, um die kommerzielle musikalische Sphäre zu betreten, eine Performance-Persona werden – der sogenannte ‚Fictional Body‘ der performenden Personen. Diese Performance-Persona basiere auf bereits bestehenden Modellen und Konventionen, werde beeinflusst durch den Input der Musikindustrie, beispielsweise Manager*innen und Produzent*innen, und verwende Songs zur Schaffung von Narrativen. Innerhalb von Song-Narrativen können weitere, verschiedene Charaktere gespielt werden, dabei bleibe die Performance-Persona jedoch gleich. Sie werde durch verschiedene Ausdrucksmittel geschaffen, gefestigt und kommuniziert, darunter Stimme, Bewegung, Gestik, Tanz, Mimik und Kostüme. Dabei sei die Kreation und Aufrechterhaltung einer fixen Performance-Persona stets in Wechselwirkung mit dem Publikum, das den Performenden Feedback gibt. Auslander argumentiert so, dass das Publikum, wenn es Musiker*innen performen sieht, nicht die ‚echte Person‘ sieht, sondern eine Instanz, die zwischen den

Musiker*innen und dem Akt der Performance vermittele: „When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances“ (ebd.: 88).

Der Soziologe Erving Goffman hat sein Konzept der Selbstdarstellung entwickelt, bei dem er argumentiert, dass Menschen bestimmte Fronten zeigen würden, um sich selbst mit ihrer Identität darzustellen (1959). Dabei gäbe es sowohl relativ fixe Elemente, von Goffman als Zeichen betrachtet, wie beispielsweise das Geschlecht und die Rasse, was nach heutigem Standpunkt zu hinterfragen ist, und vergleichbar wandelbare Elemente wie die Mimik, wobei die Bedeutung dieser Zeichen immer sozial konstruiert sei. Im komplexen Prozess von Produktion und Rezeption dieser Zeichen zeige sich, dass Identitäten, in diesem Fall von Musiker*innen, nicht bloß von diesen geschaffen und vom Publikum rezipiert werden, sondern in Verhandlung mit dem Publikum entstehen, welches somit als Mitgestalter der Star-Persona zu betrachten sei.

Auslander baut auf dieser soziologischen Grundlage seine Ausführungen hinsichtlich der Schaffung eines ‚Fictional Body‘ bei Performer*innen auf. Er argumentiert weiter, dass musikalische Produkte wie Songs und der Performance-Stil, neben weiteren Faktoren wie dem Setting, dem Aussehen und dem Verhalten, Teil der erfolgreichen Präsentation ihrer konstruierten Identität, der Star-Persona, seien und mit dem Identitätsanspruch der Performenden übereinstimmen müssten (2021: 127f.). Ich stütze mich auf Auslanders Konzept, indem ich die Star-Persona, den von verschiedenen Seiten kreierten ‚Fictional Body‘ der jeweiligen Sängerinnen, untersuche. Diese Star-Persona soll als eine Performance gelesen werden, die sich an sie gestellte Anforderungen und Erwartungen anpasst und in Wechselwirkung mit dem Publikum entsteht und aufrechterhalten wird.

Wie dabei deutlich wird, steht die theoretische Fundierung meiner Betrachtungen in enger Verbindung mit den Performance Studies, die sich mit einem Konzept der Performance befassen, in dem sowohl sprachliche Performativa als auch Inszenierung und theatrale Performance enthalten sind (Wirth 2002: 39f.). Die hier vertretene Auffassung von Performance stützt sich dabei auf die folgende Betrachtung von Uwe Wirth: „Die kulturwissenschaftliche ‚Entdeckung des Performativen‘ liegt [...] darin, daß sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, das heißt *als Performances* betrachten lassen“ (ebd.: 39), genauer: Performance als ein Akt der Selbstinszenierung verstanden wird (ebd.: 41). Erika Fischer-Lichte beobachtet in ihrem theatralem Performance-Konzept dabei das Zusammenspiel der Inszenierung als „spezifischen Modus der Zeichenverwendung“, der Korporalität als einen Aspekt, „der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials

ergibt“, sowie der Wahrnehmung als einen weiteren Aspekt, „der sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive bezieht“ (2002: 299). So wird in der nachfolgenden Betrachtung Performance allgemein als sozialer Prozess gesehen, an dem nicht nur die Aus- oder Aufführenden beteiligt sind, sondern die Ko-Präsenz des Publikums essenziell ist (Chatterjee/Präger 2023: 132).

Meine Betrachtung stützt sich auf Biografie, textliche und musikalische Elemente, Selbst- und Fremd-Inszenierung sowie Rezeption. Sowohl damalige Lesarten als auch ihr heutiges feministisches, emanzipatorisches oder subversives Potential sollen von Bedeutung sein, wobei der eigene historische Standpunkt berücksichtigt werden muss. Es dienen vor allem Primärquellen wie Songs, Musikvideos, Filme, TV-Auftritte und Interviews, Presseberichte und (Auto-)Biografien als Ausgangspunkt der Analyse, die eine interdisziplinäre und transmediale Betrachtung nach sich ziehen. Ebenso werden einzelne Artikel und individuelle Studien zu den jeweiligen Sängerinnen herangezogen, die einen ergänzenden Einblick in Rezeption und wissenschaftliche Relevanz der vier Pop-Stars geben, wobei sowohl wissenschaftliche als auch journalistische und biografische Stimmen in die Betrachtung einfließen. Der Kontext der jeweiligen Quelle wird berücksichtigt und gegebenenfalls auch kritisch hinterfragt. Meine Argumentation stützt sich dabei auf wissenschaftliche Beiträge diverser Forscher*innen hinsichtlich der jeweils behandelten Schwerpunkte.

Bei der Betrachtung der vier Sängerinnen werden auch jeweils unterschiedliche Methoden der Analyse angewendet. Das Kapitel zu Karen Carpenter konzentriert sich durch die Auseinandersetzung mit biografischen sowie musikalischen und textlichen Elemente auf die Selbst- bzw. Fremdsinszenierung der Sängerin. Im Kapitel zu Diana Ross wird unter anderem der Song „Touch Me In The Morning“ mittels Höranalyse auf musikalische Strukturen untersucht. Darauf aufbauend wird versucht, einen intersektionalen Transfer auf ihre Rolle als Schwarze Frau in der Adult Contemporary Music herzustellen. Anschließend folgt das Kapitel zu Barbara Streisand, zu dem eine interdisziplinäre, transmediale Herangehensweise gewählt wird, die gleichsam auf Film, Musik und ihre gegenseitige Wechselwirkung eingeht. Das Kapitel zu Linda Ronstadt legt den Fokus besonders auf den Gegensatz zwischen Rezeption und Selbst-Positionierung in Musik und Auftreten. Durch diesen vielschichtigen Zugang in der Methodik mit unterschiedlichen Fallbeispielen wird eine umfassende Gender-Betrachtung aus heutiger Perspektive auf ein historisches Phänomen möglich und der vorliegende Forschungsstand zu weiblichen Pop-Stars aus der Gender-Perspektive erweitert.

2 Historische Hintergründe und aktuelle Genderperspektiven auf Pop-Musik

2.1 Konservatismus als ein politisches und gesellschaftliches Phänomen der 1970er und -80er Jahre in den USA

Dieses erste Unterkapitel konzentriert sich auf das Phänomen des Konservatismus hinsichtlich zweier Aspekte: Zum einen wird ein historischer Überblick zur konservativen Politik der 1970er und -80er Jahre in den USA präsentiert, der sich an den amtierenden Präsidenten dieser Jahrzehnte und ihren politischen Programmen orientiert. Zum anderen steht der gesellschaftliche Konservatismus, zu verstehen als gewisse Werte, Normen und Rollenbilder, die von einem großen Teil der Bevölkerung zu dieser Zeit vertreten werden, im Fokus. Dabei wird deutlich gemacht, wie sich die vorherrschend konservative Politik und der in breiten Teilen der Bevölkerung stark werdende gesellschaftliche Konservatismus gegenseitig beeinflussen und in Wechselwirkung zueinanderstehen, ob es Überschneidungen und Unterschiede gibt. So wird schließlich dargestellt, was unter dem, sowohl politische als auch gesellschaftliche Belange betreffenden, *conservative turn* dieser zwei Jahrzehnte zu verstehen ist. Im weiteren Verlauf wird vor allem der gesellschaftliche Konservatismus betrachtet – spezifisch, wie sich dieser in Verbindung mit Pop-Musik und Adult Contemporary Music verhält.

Zunächst werden knapp die Umstände dargestellt, wie es zu einer Vorherrschaft konservativer Amtsinhaber ab dem Jahr 1969 kam. Als möglicher Ausgangspunkt sind die 1950er Jahre zu betrachten: Nach dem Sieg der Alliierten im Zweiten Weltkrieg folgt in den USA ein Jahrzehnt des Wohlstands, des Fortschritts und der globalen Dominanz. Gesellschaftlich ist die Zeit von festen moralischen Strukturen dominiert, die Kernfamilie, bestehend aus einem Ehepaar und Kindern, häufig in neu entstandenen Vorort-Siedlungen, setzt sich als Ideal durch. Frauen sind zumeist auf die Rolle der Hausfrau und Mutter beschränkt. Wenn sie selbst arbeiten und eine Karriere verfolgen, haben sie in der Arbeitswelt nicht die gleichen Chancen wie Männer. Für einen großen Teil der US-amerikanischen Bevölkerung, überwiegend privilegierte *Weißer* der Mittelschicht, stellen die 1950er Jahre mit ihrem Wohlstand und ihren sozialen Strukturen ein Idyll dar, das vor allem Sicherheit präsentiert.

Von vielen nicht-privilegierten Menschen, beispielsweise People of Colour, Frauen, queere Personen oder sozial und wirtschaftlich schlecht gestellten Personen, werden die Strukturen jedoch als einengend und diskriminierend empfunden. So stellen die 1960er Jahre

eine Zeit der zunehmenden Unzufriedenheit dar, die sich in diversen Protestbewegungen und einer verbreiteten Anti-Establishment-Haltung widerspiegelt. Politiker*innen der Demokratischen Partei wie John F. Kennedy versprechen gesellschaftliche Umstrukturierungen, um benachteiligte Personengruppen in ihren Rechten zu stärken, was sie zum Teil auch umsetzen können. Von dieser neuen Politik für Minderheiten und Benachteiligte kann jedoch der große Teil der *weißen* Mehrheitsgesellschaft, der sich das Idyll der 50er Jahre idealisiert, nicht profitieren und positioniert sich dazu entweder neutral oder, eingeschüchtert vom möglichen Verlust des eigenen Privilegs, dagegen. Dazu kommt eine zunehmende Unzufriedenheit mit der Politik der Demokratischen Partei in den späten 1960er Jahren, anhaltende gesellschaftliche und nun auftretende wirtschaftliche Probleme sowie der steigende Missmut gegenüber dem andauernden Vietnam-Krieg. So wird am Ende des Jahrzehnts die Republikanische Partei, die Lösungen für diverse Problematiken verspricht, als günstige Alternative angesehen – der Konservatismus wird so die US-amerikanische Politik wie auch Gesellschaft der Jahre 1969–1989 dominieren. Die nachfolgende Vorstellung der Präsidenten dieser Zeit und ihrer politischen Ausrichtungen basiert auf der historischen Darstellung von Karl Drechsler in seiner Veröffentlichung *Von Franklin D. Roosevelt bis Donald J. Trump. 1932–2017: Präsidenten, Demokraten und Republikaner, Liberale und Konservative*. Wie jede historische Darstellung sollte auch diese in Hinblick auf die ausgewählten Fakten, ihre Auslegung und die Positionierung des Autors kritisch gelesen werden.

Die 1970er Jahre sind in den USA von wirtschaftlichen Krisen und einer Rezession geprägt, Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit und soziale Ungleichheit nehmen zu, die Kluft zwischen Arm und Reich wächst. Mit dem Republikaner Richard Nixon wählen die USA, dabei vor allem die *weiße* Mittelschicht, nach jahrelangen Präsidentschaftskandidaten der Demokratischen Partei im Jahr 1968 eine Wende zum Konservatismus. Der Wunsch nach dem imaginierten Vorstadt-Idyll der 50er Jahre mit traditioneller Familie, Easy Listening-Unterhaltungskultur und vor allem Ruhe, Ordnung und Stabilität lässt den Republikaner auch in der Präsidentschaftswahl von 1972 als Sieger hervorgehen: „Vor allem in den Mittelschichten ging eine Welle der Nostalgie über das Land. In verklärender Weise besann man sich wieder auf die 1950er Jahre, liebte gepflegte Freundschaften, Romantik und Sentimentalitäten. Man wünschte sich Stabilität in der Politik, der Wirtschaft und den persönlichen Lebensverhältnissen, Ruhe und Ordnung im Land“ (Drechsler 2018: 117). Nixon ist vor allem bei der *weißen* Mittelschicht, häufig Bewohner*innen der Vorstädte, und Teilen der Arbeiterklasse beliebt, die sich solche Ideale zurückwünschen und zudem von

Antikriegsdemonstrationen, Rassenunruhen und steigender Kriminalität verunsichert sind. Die Zielgruppe der Republikanischen Partei wandelt sich weg von den ausschließlich urbanen Eliten, hin zur breiten Bevölkerung, die sich nun von der Republikanischen Partei besser vertreten fühlen. Mit Nixon als Präsident setzt somit in den späten 1960er Jahren ein deutlicher Rechtstrend in großen Teilen der Bevölkerung ein, wodurch seine Präsidentschaft als Beginn des (politisch definierten) *conservative turn* zu sehen ist. Dieser Wandel zeigt sich nicht ausschließlich in der Wahl des Republikaners und der Vorherrschaft Republikanischer Präsidenten in den folgenden 20 Jahren, sondern ist ebenso von einem dezidierten Konservativismus in den gesellschaftlichen Werten der breiten Bevölkerung geprägt.

In seinem Profil als moderner Konservativer nimmt er anti-kommunistische, traditionsbewusste Positionen ein. Er will dabei Tradition mit einem Wandel zu besseren sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen verbinden. In der Innen- und Sozialpolitik ist Nixon eher rechtspopulistisch zu verorten: Die Erweiterung der Polizeibefugnisse („law and order“), eine Stärkung der Macht des Präsidenten im Sinne einer ‚Imperial Presidency‘, während der Kongress geschwächt wird, sowie eine ablehnende Einstellung zu Drogen, Pazifismus und Frauenrechten, wie dem Recht auf Abtreibung, charakterisieren seine Zeit als Staatsoberhaupt. Das traditionelle Familienbild wird in seiner Regierungszeit glorifiziert, im Umgang mit Andersdenkenden zeigt Nixon einen „konservativen Radikalismus“ (ebd.: 120). Seine Außenpolitik ist gekennzeichnet von internationaler Entspannung gegenüber der UdSSR mit der Bemühung, die Bedrohung eines Krieges zu reduzieren. In der Zeit nach Nixons Wiederwahl gerät der Präsident wegen der Weiterführung des Vietnamkriegs bis ins Jahr 1973 zunehmend unter Druck. Trotz des Wahlkampfversprechens zur Beendigung des Krieges geht Nixon massiv gegen Protestbewegungen und Kritiker*innen vor, da er eine Niederlage in Vietnam nicht akzeptieren möchte.

Nach Bekanntwerden der Watergate-Affäre tritt er im Jahr 1974 zurück, ihm folgt sein Stellvertreter Gerald Ford bis zur nächsten Wahl 1976, der jedoch nicht wiedergewählt wird. Ford begeht den Fehler, Nixon Straffreiheit für die Watergate-Affäre zu gewähren, was zu einer großen Ablehnung der Republikanischen Partei im nächsten Präsidentschaftswahlkampf führt. In den drei Jahren seiner Regierung muss der Republikaner einen strikten Sparkurs einhalten, da sich die Wirtschaft in den USA in den Jahren 1974 und 1975 in einer Krise befindet. Zudem werden diverse soziale Errungenschaften, die in den 1960er Jahren eingeführt wurden, in seiner Regierungszeit

zurückgenommen. Solche innenpolitischen Entscheidungen sowie die wirtschaftlichen Probleme tragen weiter dazu bei, dass sich im Jahr 1977 erneut ein Demokrat als Präsident durchsetzt.

Der Demokrat Jimmy Carter führt in seiner Amtszeit als Präsident die bereits unter Nixon stattfindende außenpolitische Öffnung zur UdSSR und der Volksrepublik China fort und fokussiert sich innenpolitisch auf Umwelt- und Bildungspolitik. Im Wahlkampf zeigt er sich weder besonders liberal noch konservativ, gibt sich aber volksnah und inszeniert sich als gläubiger Christ. Carter verspricht Maßnahmen gegen Arbeitslosigkeit und wirtschaftliche Probleme, stellt neue Sozialprogramme und die Senkung von Rüstungskosten in Aussicht – alles Punkte in seinem Wahlprogramm, die er dann in seiner Amtszeit nicht oder nur zu geringem Teil umsetzen konnte. Der Demokrat setzt sich zudem gegen Rassendiskriminierung und für die soziale und wirtschaftliche Gleichstellung von Afroamerikaner*innen ein. Mit Carters vierjähriger Amtszeit wird, so argumentiert Drechsler, zwar die Präsidentschaft von Kandidaten der Republikanischen Partei unterbrochen, die konservative Wende jedoch lediglich verlangsamt und nicht aufgehalten (ebd.: 133). So zeigt sich bereits in Carters Amtszeit die Praxis der Deregulierung, was als eine geringere Einmischung des Staates in die Wirtschaft zu verstehen ist und zum wichtigen Thema der konservativen Politik der 1970er und -80er Jahre wurde. Als die USA zu Beginn der 1980er Jahre von einer erneuten Wirtschaftskrise erschüttert wird, kann Carter nicht die notwendigen Maßnahmen präsentieren, sodass er im Jahr 1980 nicht wiedergewählt wird.

Bis zum Jahr 1989 ist der Republikanische Präsident Ronald Reagan im Amt. Während er sich im Wahlkampf noch als moderat positioniert, zeigt er als Präsident überwiegend rechtskonservative Positionen. Er wirbt in seinem Wahlprogramm mit Steuersenkungen, will dabei jedoch auch Sozialausgaben kürzen und Verteidigungsausgaben erhöhen. Zudem setzt er sich, wie Carter vor ihm, für Deregulierung ein und ist der Ansicht, dass der Markt sich stärker selbst kontrollieren solle. In der Zeit der Wirtschaftskrise von 1980–82 greift der Staat dafür regulierend ein und erzielt so eine wirtschaftliche Erholung. Reagan schlägt Carter in der Präsidentschaftswahl mit einem Vorsprung von 8 Millionen Stimmen. Unter seiner Regierung erstarkt die Wende zum Konservatismus weiter (nur unter den afro-amerikanischen Wähler*innen wählen etwa 90 Prozent weiterhin Demokratische Kandidaten). Während in einer Umfrage im Jahr 1978 sich nur etwa 37 Prozent der US-Amerikaner*innen selbst als konservativ bezeichnen, sind es im Jahr 1980, im Wahlkampfsjahr Reagans bereits 44 Prozent (ebd.: 143). Reagans Popularität bleibt groß, er wird im Jahr 1984 mit einem Vorsprung von 17 Millionen Wählerstimmen

im Wahlkampf gegen Walter Mondale wiedergewählt. Der *conservative turn*, der unter Nixon seinen Anfang fand, erreicht so unter Reagans Präsidentschaft seinen Höhepunkt.

In den Inhalten, die Reagans politische Ausrichtung prägen, zeigt sich, wie eng sich die sozialmoralische Agenda der Präsidenten der Republikanischen Partei seit Nixon an dem Ideal der 1950er Jahre orientiert. So ist die konservative Politik bemüht, die traditionelle amerikanische Familie mit ihren Rollenbildern wiederzubeleben; gleichzeitig werden Rechte für queere Personen abgelehnt, genauso eine freizügige Sexualmoral und Pornographie sowie Schwangerschaftsabbrüche. Die Republikanische Partei macht sich zudem stark für die Wiedereinführung des morgendlichen Gebets in Schulen und die gleiche Behandlung der biblischen Schöpfungsgeschichte neben der Evolutionslehre im Schulunterricht (ebd.: 146), wodurch die gestiegene Relevanz von christlicher Religion und den damit verbundenen Werten und Inhalten deutlich wird. Hier zeigt sich, wie der politische Konservatismus mit seinem Kurs in den 1970er und -80er Jahren in Wechselwirkung mit den Werten des gesellschaftlichen Konservatismus steht, dessen Werte-Haltung durch einen großen Teil der überwiegend *weißen* Bevölkerung vertreten wird. Gleichwohl kann das Erstarken der Republikanischen Partei im Jahr 1969, und damit verbunden des politischen Konservatismus mit seiner Werte-Politik, als Folge konservativer Werte in der Gesellschaft gesehen werden, und diese Werte wiederum als Folge der Dominanz des politischen Konservatismus – wobei die Frage offenbleibt, welches Ausmaß diese jeweilige Wechselwirkung annimmt. David Farber vertritt die Position, dass der politische Konservatismus mit seinen Protagonisten einen hohen Einfluss auf die Gesellschaft ausübe: „heroes of the conservative order have done their best to convince Americans that conservatism provides the American people with a just and tested way to keep their families safe, their dreams alive, and their nation strong” (2012: 4). So kommt es, zeitgleich zur politischen Wende, auch zu einem *conservative turn* in den Werten, die in der Gesellschaft vorherrschen.

Wenn von der US-amerikanischen Gesellschaft ausgegangen wird, soll deutlich werden, dass diese zwar eine räumliche Begrenzung hat und sich als Nation identifizieren kann, jedoch nicht als fixe Einheit gesehen werden sollte, in der alle Individuen sich in einer gemeinsamen Haltung und in ihren Werten gleichen. Nicole Fleetwood stellt sie deshalb dar als „fraught concept, a necessary fiction of how various constituents, populations, and individuals make sense of the nation as a collective body” (2015: 3). Innerhalb der Gesellschaft sollte der Konservatismus somit als eine von vielen Strömungen betrachtet werden, mit der sich in den 1970er und -80er Jahren eine Mehrheit der Bevölkerung

identifiziert. Als wichtiger Aspekt des gesellschaftlichen Konservatismus kann das Festhalten an traditionellen Werten betrachtet werden. Dazu gehören das Ideal der Familie, heteronormative Beziehungsstrukturen und patriarchale Rollenbilder innerhalb der Geschlechterbinarität. Alternativen wie Homosexualität, queere Beziehungsstrukturen und Identitäten oder die durch beispielsweise den Feminismus geforderte Emanzipation von Frauen werden kritisch gesehen. Zudem wird die Gemeinschaft gleichdenkender Personen, oft mit räumlicher Begrenzung, als sicherer Ort empfunden, weshalb etwa Patriotismus und eine große Bedeutung der Kirche als weitere Charakteristika zu nennen sind. Street sieht in dieser Ausrichtung die Ablehnung von Veränderung als wichtigen Faktor:

Conservatives are disposed – rather than being ideologically committed – to resist change (and to be suspicious of innovation, experimentation etc.) But this disposition is not mindless, not simply the product of a knee-jerk prejudice. It is instead, a response to a distinct world view, one in which the tensions between individual and community, between good and evil, are an ineliminable aspect of social existence (2012: 158).

Der Konservatismus, der sich in einer breiten Gesellschaftsschicht in den 1970er Jahren festigt, hat seinen wachsenden Zulauf, neben der Attraktivität der Parteiprogramme der Republikanischen Partei, in der Ablehnung von Neuerungen und im Bedürfnis nach Kontinuität, was durch die liberale Politik und Protestbewegungen der 1960er Jahre in Frage gestellt wurde. Dazu kommt der nostalgische Wunsch, die komfortable Zeit der 1950er Jahre wiederzubekommen. Somit sind vor allem das Bedürfnis nach Sicherheit, die Kontinuität bekannter Strukturen und das Beibehalten einer privilegierten, Macht ausübenden Position wichtige Faktoren. Wie Farber argumentiert, ist eine konservativ eingestellten Bevölkerung jedoch nicht nur aus sich selbst erwachsen und für sich selbst profitabel – während gewisse nicht-konforme Individuen in ihr unterdrückt werden – sondern wird durch Machtstrukturen in politischen Systemen weiter gefördert, da auch diese davon profitieren. Darin sieht Farber den ausschlaggebenden Unterschied zwischen Liberalismus und Konservatismus:

While liberals have insisted on the primacy of equality in the pursuit of justice and continue to argue that economic liberty and the free market must be restrained in order to assure that equality, conservatives have argued that a disciplined, well-ordered society can and must be built on the proven economic power of the free market, a firmly resolved patriotism, traditional religious faith, and long-standing cultural precepts. To repeat, in stark terms, what I have argued above: liberals believe in disciplining the free market; conservatives believe in disciplining the individual (2012: 7).

Schließlich hält der Konservatismus das Individuum in den von ihm gesetzten Grenzen fest und verhindert ein Ausbrechen aus diesen, indem die vorherrschenden Werte, Normen, Rollenbilder und allgemeinen Strukturen (re-)produziert und glorifiziert werden – wobei Pop-Musik ein wirksames Mittel ist, um das zu bewirken.

2.2 Adult Contemporary Music und ihre weiblichen Protagonistinnen – Überlegungen zu Genre, Radio-Format und Gender

Adult Contemporary Music (in der Folge häufig abgekürzt mit AC) kann allgemein als ‚softere‘ Pop-Musik mit einem Fokus auf Lyrics und ihre Sänger*innen definiert werden (Baade 2012: 9). AC kann sowohl als Genre als auch als Radio-Format ab den 1970er Jahren in den USA betrachtet werden, eine Grenzziehung der beiden Aspekte ist nicht möglich. Vielmehr kann AC als komplexer Vorgang gesehen werden, bei dem die Musikindustrie, Radioprogramme und Rezipient*innen im Austausch zueinanderstehen und so hinsichtlich gezielter Nachfrage Musik produziert wird. Gewünschte Eigenschaften der Musik sind die „comforting quality“ und „familiarity to its target audience“ (ebd.). Mainstream-Stars wie Barbra Streisand, Neil Diamond, Elton John oder Céline Dion zählen zu bekannten Vertreter*innen des Genres.

Als Erfolgsgeheimnis von AC-Radio kann die Kombination aus sanften, zeitgenössischen Hits (beispielsweise kein Hardrock, wenig Dance- und Funk-Musik) und etablierten Oldies von populären Rock-Künstler*innen gesehen werden; durch die Inklusion von Singer-Songwriter-Pop in der weiteren Entwicklung wurde das Format zugleich attraktiv für ein jüngeres Publikum und nicht anstößig für die ältere Generation (Barnes 1990: 18). So kann eine ideale Zielgruppe erreicht werden, ein (überwiegend weibliches) Radio-Publikum zwischen 24 und 54 Jahren, in der weiteren Entwicklung auch allgemein Personen, die ihren Tag zuhause oder in der Arbeit Radio-hörend verbringen und die für die Werbebranche die beliebteste und zugänglichste Zielgruppe ausmachen. Ken Barnes grenzt diese Zielgruppe innerhalb der Radio-Hörer*innen weiter ab: „This audience was more settled and prosperous than the younger, rowdier AOR [Adult Oriented Rock] fans. The AC audience didn’t include the proportionately decreasing teens who still made up much of Top 40’s listenership“ (ebd.).

Als Vorläufer kann das Format Easy Listening/Middle-of-the-Road (MOR) gesehen werden, zu dessen bekanntesten Vertreter*innen Frank Sinatra und die »Carpenters« zählen. Das Format setzt dabei einen Kontrast zu Rock: Es ist orientiert an Erwachsenen als Zielgruppe, eindeutig kommerziell sowie melodisch einprägsam mit romantisch-nostalgischen Texten (Keightly 2008; Baade 2012). Im April 1979 ändert *Billboard* den Namen der Easy Listening-Charts zu Adult Contemporary. Zu dieser Zeit ist Adult Contemporary zum beliebtesten Radioformat des Landes geworden (Barnes 1990: 19), im Jahr 1989 zählt AC/MOR zu den erfolgreichsten Formaten, gefolgt von Country, AOR und Contemporary Hit Radio (Berland 1993: 110). AC passt sich der Zeit und dem

Musikgeschmack an. In der weiteren Entwicklung werden ebenso Elemente aus Rock, Country und Alternative wie auch aus R'n'B und Hip-Hop eingeschlossen. Dadurch ergeben sich als neuere Entwicklungen eine stärkere Formatierung im Radio, das Ideal eines ‚zeitlosen‘ Musikgeschmacks, welcher aktuelle und ältere Musik nebeneinanderstellt, und ein ethnisch diverseres Publikum.

Von seiner Entstehung aus MOR und Easy-Listening bis in die Gegenwart hat sich das Adult Contemporary-Format in weitere Unterkategorien gespalten, die sich zum Teil überschneiden und vermischen und noch gezielter ein spezifisches Publikum ansprechen können (Barnes 1990: 22f.). Im Jahr 1990 stellt Ken Barnes die folgenden Unterformate vor (ebd.: 26ff.): Die Full-Service-Sender entwickelten sich aus MOR-Sendern und spielen zeitgenössische Pop-Hits, neben Nachrichten, Talk-Shows, interaktiven Elementen, Informationen und Sport-Sendungen. Sie bieten ein umfangreiches Angebot, was neben bekannter und beliebter Musik auch als Informationsmedium fungiert. Das Gold-Intensive-Radio spielt zu 80–90 Prozent ältere Hit-Songs, die sich als bewährt im Genre und Format AC herausstellen konnten. Aktuelle Hits werden erst spät, nachdem sie sich lange in den Charts platzieren konnten, aufgegriffen. Dieses Format bietet vor allem Komfort und Sicherheit durch Bekanntes für seine Zielgruppe. Lite-AC richtet sich mit seinem Fokus auf Easy-Listening-Musik und Songs mit romantischen Inhalten und wenig Rock-Musik an ein älteres Publikum. Ein weiteres AC-Format, das sich nahe am Hit-Radio bewegt, ist das Music-intensive-Format. Hier ist die Quantität der gespielten Musik, häufig neue Songs und Crossover, aber weniger Oldies und Lovesongs, größer als bei Full-Service-Sendern. Eine weitere Unterkategorie bildet das Adult Alternative-Format: Hier bildet AC die Basis, es wird jedoch auch Musik aus anderen Genres, beispielsweise Jazz, Rock, Country, New Age oder Rhythm and Blues integriert.

Bei der Betrachtung von AC als Format mit verschiedenen Unterkategorien sind an dieser Stelle auch Überlegungen zum Radio als Medium und der Praxis der Formatierung notwendig. Wie bereits vorweggenommen, dient die Fragmentierung im Radio in verschiedene Formate dazu, eine spezifische Zielgruppe zu erreichen. Jody Berland argumentiert, Format-Radio als Organisation von Musik in Programme vermitteln und differenzieren die Identitäten des Senders, aber auch der Hörer*innen (1993: 107f.). So entsteht eine starke Bindung zwischen dem Sender und seiner Zielgruppe. Barnes betrachtet Format-Radio aus einer weiteren Perspektive, die sich auf marktwirtschaftliche Faktoren stützt und die Relevanz von Musik-Labels betont: „Labels want to sell records. Radio stations want to sell commercial time. Ideally, labels get free exposure for their records on

radio stations, who score good ratings by playing the hits and are thus able to sell more advertising” (1990: 39). So sieht er als Hintergrund von Format-Radio das Ziel, eine kaufkräftige Zielgruppe an sich zu binden, damit hohe Werbeeinnahmen erzielt werden, was hingegen nur möglich ist, wenn Werbeanzeigen geschaltet werden. Diese werden allerdings nur dann geschaltet, wenn die Hörer*innenzahlen konstant hoch sind (ebd.: 44).

Ein weiterer Aspekt, der die ökonomischen Faktoren von Radio-Formaten darstellt, ist die Entstehung von differenzierten Format-Charts. Diese seien vor allem für die Label profitabel, denn je mehr Charts es gibt, desto mehr Chancen hat das Label, eine Erfolgsgeschichte für einen Song oder ein Album zu schreiben (ebd.: 41). Die Wechselwirkung zwischen Charts, hohen Einschaltquoten für die Sender und hohen Verkaufszahlen für die Label stellt Street als komplex dar, da Radio-Sender nicht nur die Charts widerspiegeln können, sonst würden diese sich nie ändern:

[...] to stagnate chart changes (airplay being crucial to maintaining chart success), [radio] has to acknowledge the fact that there are new releases to be considered and that not all the records in the charts can receive equal attention. A selection has to be made, and in this there is the second face of radio's conservatism. Records are chosen on the basis of technical quality, inoffensiveness, previous success and so on, all of which serve to maintain the status quo. It is noticeable that though in both respects radio is conservative, precisely the same kind of conservatism is not involved in each case. Reliance on the charts demonstrates a form of liberal conservatism: giving people what they want, letting them stand on their own two feet, and so forth. Whereas the criteria for musical selection are conservative in a more traditional [...] way: giving people what they *ought* to want, protecting them from their own mistakes etc. (1986: 124).

In seiner Darstellung dieser komplexen Mechanismen weist der Autor bereits auf eine Praxis hin, die er als konservativ betitelt. Die Verwendung eines Begriffs im Bereich der Musikforschung, der sonst überwiegend mit Politik und Ideologie in Verbindung gebracht wird, zeigt die politische wie auch ideologische Relevanz, die Radio-Sender mit ihren Formaten und Charts innehaben. So kann Radio, wie andere Medien, als wichtige Instanz in der Schaffung und Kontrolle von populärer Musik identifiziert werden (ebd.: 125), wodurch eine Machtposition eingenommen wird. Beispielsweise sind die Radiosender selbst dafür zuständig und verantwortlich, zu entscheiden, welche Songs gespielt werden. Street argumentiert, dass sie darüber jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht lange nachdenken, sondern der Prozess der Kontrolle und Auswahl in einer ganzen Reihe von Konventionen und Regeln darüber verankert sei, was ‚gutes‘ Radio ausmache (ebd.: 7).

Schließlich kann in diesen Auswahlprozessen der Konservatismus des Radios entdeckt werden. Wie Street feststellt, wird im Radio der allgemeine Publikumsgeschmack (ungenau) widergespiegelt, was zu der Form von Konservatismus führe, den Leuten das zu geben, was sie scheinbar wollen. Der Sender erbringe somit nicht nur eine Dienstleistung,

sondern gäbe auch eine Reihe von Urteilen, sogar eine Ideologie vor (ebd.: 124). Auch Barnes nimmt eine ähnliche Position ein und erkennt konservative Tendenzen: „Radio programming is largely conservative because years of meticulous research reveals that people like familiar music. In fact, research tells radio today that most people like familiar *older* music better than familiar-sounding new music” (1990: 45).

Pop-Musik, zu der Adult Contemporary Music gezählt werden kann, stellt eine Form von populärer Kommunikation dar, die ebenfalls konservative Tendenzen in sich trägt, da sie gewisse Inhalte kommuniziert. So kann als konservatives Element erkannt werden, dass sie Menschen und das Leben in einer Art und Weise darstellt, wie sie auf den ersten Blick als typisch erscheinen (Street 1986: 201). Die Einstellung, die ein Song zu den Alternativen von Freiheit und Kontinuität, Unabhängigkeit oder Sicherheit, Individualität oder Gemeinschaft einnehme, würde zeigen, ob er als liberal oder konservativ positioniert gesehen werden kann (ebd.: 185). Street stellt außerdem fest: „The urge to remain, to let things be, is a conservative response, so too, though in a different way, is the pretence that there is an escape from reality or that the world is a matter of what you make it” (ebd.). In Musik, die eine solche Sicht der Dinge vermittelt, kann somit eine konservative Prägung deutlich erkannt werden. Zudem werde Pop-Musik dafür benutzt, die Vorurteile und Erwartungen des Publikums zu verstärken; manchmal werde sie auch dazu benutzt, die Spannungen und Zweifel innerhalb dieser Vorurteile zu erforschen (ebd.: 202). Die Künstler*innen der Pop-Musik haben somit verschiedene Möglichkeiten, sich entweder in die Produktion von konservativem Pop zu integrieren oder, durchaus riskant, neue Wege zu finden (ebd.).

Bevor auf die Verbindung von Adult Contemporary Music im breiteren Sinne und gewissen (konservativen) Werten und vor allem Frauenbilder eingegangen wird, wird zunächst eine theoretische Einführung in die im Rahmen der Gender Studies vorgestellten Konzepte von Geschlecht, Gender, Geschlechteridentität und Rollenbild, d.h. welche Rollen in einer Gesellschaft für Personen eines Geschlechts als akzeptabel gelten, gegeben. Diese Konzepte werden die theoretische Grundlage für weitere Ausführungen, Analysen und Interpretationen bilden. Judith Butler, als zentrale Figur der Gender Studies, argumentiert in der eigenen Arbeit, dass Gender als soziales Geschlecht performativ sei und erst durch die Wiederholung von Gender-konstituierenden Akten gefestigt werden würde (vgl. 1990). Anders als das biologische Geschlecht sei diese Geschlechterrolle nicht genetisch vorherbestimmt, sondern vielmehr ein Konstrukt, das vom Individuum und der Gesellschaft geschaffen werde. Das eigene Handeln des Subjekts, die stilisierte Wiederholung von Akten,

schaffe die Geschlechteridentität stets neu, sie ist also individuell, instabil, dynamisch und performativ:

Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (Butler 1988: 519).

Durch gesellschaftliche und kulturelle Konventionen, Sanktionen und Tabus wird dem Individuum dabei eine gewisse Rollenzuweisung aufgezwungen, die historisch gewachsen ist, ständig im Wandel ist und den Körper durch kulturelle Diskurse geprägt hat. Somit ist mit Gender auch keinesfalls eine stabile Identität oder der Locus des Handelns gemeint, von dem ausgehend verschiedene Handlungen vorgenommen werden (ebd.). Simone de Beauvoir sieht den Körper als Träger kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten, niemals nur als Körper, und deutet die Geschlechterrolle eher als eine geschichtliche Situation als ein natürliches Faktum. Die gesellschaftliche Erwartung beeinflusse die eigenen Akte und somit die eigene Geschlechteridentität (1949). Dadurch, dass die Gesellschaft und das Subjekt an die Geschlechterrolle glauben, gibt es sie, sie ist konstruiert. Da sie jedoch auch eine performative Handlung ist, ist eine Loslösung möglich. Als mehrfach relationale Kategorie ist die Geschlechteridentität zwangsläufig immer auch in Wechselwirkung mit anderen Differenz-Kategorien (beispielsweise Rasse, Sexualität, Klasse etc.) (Griesebner 2005: 155). Sie kann deshalb nicht isoliert betrachtet werden und ist immer im Wandel.

In der folgenden Arbeit werden verschiedene Perspektiven auf das konstruierte Konzept der Weiblichkeit gegeben. Eine genaue Definition dieses Begriffs ist aufgrund der Pluralität von Weiblichkeit sowie der unscharfen Abgrenzung nicht möglich. Dabei gilt das weibliche Geschlecht von der konstruierten Geschlechterrolle der „Frau“ zu unterscheiden, was zum einen als Anpassung an die historische Konzeption von Weiblichkeit betrachtet werden kann und gleichzeitig als von gesellschaftlichen und kulturellen Erwartungen geprägter performativer Akt.

Da Musik als Sound (im Sinne einer Wahrnehmungsqualität, die sowohl auf der Ebene seiner Produktion als auch auf der Ebene seiner Rezeption empirisch fassbar ist) als emotionale Aufladung von medial vermittelten Geschlechteridentitäten Teil der Konstitution von Geschlechteridentitäten durch das Wiederholen performativer Akte sei (Flath 2015: 42), ist die Betrachtung von Musik im Kontext der Gender Studies angemessen. Beate Flath argumentiert, dass die Images von Pop-Stars auch mit (stereotypen) medial vermittelten Geschlechteridentitäten in Zusammenhang stehen, „welche sowohl auf einer individuellen

als auch auf einer kulturell kollektiven Ebene verhandelt werden und zur Ausbildung von Geschlechteridentitäten beitragen (können)“ (ebd.: 39).

In seiner populärmusikalischen Ausrichtung spiegelt Adult Contemporary Music gesellschaftliche Rollenbilder wider – ebenso werden durch die Musik, Lyrics, Videos, Performance der Sänger*innen und Vermarktung wiederum Rollenbilder produziert. Stars können als „embodiment of cultural ideals“ gesehen werden, dabei verkörpern sie in ihrer Performance eine von Kapitalismus und patriarchaler Kultur geprägte Identität (Desjardins 2004: 26). AC bekräftigt meist traditionelle Geschlechterrollen und stimmt mit der dominanten Ideologie zum Großteil überein (Click/Kramer 2007: 257). Frauen nehmen häufig eine passive Rolle in romantischen Konstellationen ein und beziehen einen Teil ihrer eigenen Identität darauf, wie sehr sie jemanden lieben (ebd.). Songs wie „Hopelessly Devoted to You“ von Olivia Newton-John (1978), „You Light Up My Life“ von Debby Boone (1977) oder „I’ll Never Love This Way Again“ von Dionne Warwick (1979) bestätigen diese Ausrichtung. Der Fokus auf Romantik und unschuldige Liebe wird in den späten 1970er und 80er Jahren erweitert, um eine zunehmend sexuelle Agency der Sängerinnen zu repräsentieren. Freizügiger und Sexualität andeutend zeigen sich Hits wie Olivia Newton-Johns „Physical“ (2021 [1981]) und Barbra Streisands „Guilty“ (1980). Es ergibt sich die Dichotomie der unschuldigen, unterwürfigen und treuen Frau und der verruchten *femme fatale*, zwei konventionell Frauen zugeteilte Geschlechterbilder. Die zunehmende Sexualisierung der AC-Sängerinnen zeigt die Fixierung auf Weiblichkeit, die auch durch feminines Auftreten und die Inszenierung sowie das Singen in hohen Stimmlagen deutlich wird. Im emotionalen, teils sogar theatralischen Gesang wird ebenfalls das Ideal der Emotionen zeigenden, durch Liebe leidenden Frau verkörpert, welches im Gegensatz zu einem starken, Verantwortung tragenden Ideal von Männlichkeit steht. Indem die AC-Sängerinnen als idealisierte Form von Weiblichkeit inszeniert werden, wird das traditionelle Frauenbild gefestigt, das auch im Konservatismus das vorherrschende Rollenbild für Frauen ist. Im Genre AC treten Sängerinnen vorrangig solistisch oder im Duett mit bekannten männlichen Sängern auf, so wird eine wiedererkennbare Star-Persona geschaffen bzw. diese mit einem männlichen Star als ideales Paar inszeniert. Durch Rollen in Kinofilmen kommt es zu gezieltem Cross-Marketing der AC-Sängerinnen, wobei der Film und die Musik einander bewerben. Die Zielgruppe der Vermarktung des weiblichen Pop-Stars besteht überwiegend aus *weißen* Frauen der Mittelschicht. Der Pop-Star kann dabei als Identifikationsfigur, ebenso als Idol und – im erotischen oder sexuell andeutenden Fall – als Wunschdenken konservativer Frauen gesehen werden.

3 Karen Carpenter – Frauenbild im Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Konservativismus

3.1 Karen Carpenter und die »Carpenters«

Mit über 46 Millionen zertifizierten und geschätzt 90 Millionen tatsächlichen Plattenverkäufen zählen die »Carpenters«, deren Karriere vom Jahr 1969 bis 1983 andauerte, zu einer der erfolgreichsten Pop-Gruppen weltweit („List of best-selling music artists“, *Wikipedia*, Zugriff: 28.04.2023). Beinahe jede »Carpenters«-Single aus den Jahren 1970 bis 1976 konnte den ersten oder zweiten Platz der AC-Charts erreichen; in den Pop-Charts erreichen 16 Singles in Folge die Top-20-Plätze. In dieser Zeit gewinnt das Geschwister-Duo außerdem drei *Grammy Awards* und einen *American Music Award*, bis ihre Verkaufszahlen zurückgingen. Bestehend aus Richard, geboren am 15. Oktober 1946 in New Haven, Connecticut, und Karen Anne, geboren am 2. März 1950 ebenda, lässt sich der Beginn der gemeinsamen Karriere des Duos anhand einiger Stationen ablesen: Mitte der 1960er Jahre gründet Richard gemeinsam mit seiner Schwester und einem Schulkollegen, Wes Jacobs, das »Carpenter Trio«. Nach gewonnenen Bandwettbewerben und Talentshows sowie ersten Plattenverträgen reduzieren sie ihre Besetzung auf Karen als Sängerin und Schlagzeugin, Richard als Arrangeur, Komponist und Pianist und erzielen als »Carpenters« ab dem Jahr 1968 erste Erfolge.

Karen Carpenter stellt in der Welt der US-amerikanischen Pop-Sängerinnen der 1970er- und -80er-Jahre ein einzigartiges Frauenbild dar: Mit ihrer sanften, außergewöhnlich tiefen Contralto-Stimme singt sie in naiv-verspielter, gleichzeitig auch melancholischer Weise Songs über Liebe, Freundschaft und Herzschmerz. Hinzu kommt ihr kindlich-burschikoses Auftreten. Ebenso einzigartig ist ihre Rolle als Schlagzeugin der »Carpenters«, wodurch sie eine der ersten weiblichen Drummerinnen des Pops war. In der Frauen zunehmend sexualisierenden Pop-Landschaft der 1970er Jahre nimmt sie somit eine Außenseiterposition ein. Die »Carpenters« werden durch ihre Inszenierung einem konservativen Lager zugeordnet. Sie stellen durch bewusst entsexualisierte Performances und Lieder über die Liebe eine ‚heile Welt‘ und einen Optimismus dar, der in Opposition zu wegweisenden gesellschaftlichen Prozessen wie beispielsweise Emanzipations- und Befreiungsbewegungen (von Frauen, Schwarzen und anderen unterdrückten Gruppen) und dem zunehmenden Widerstand gegen den Vietnamkrieg steht. Ausgehend von diesen Beobachtungen stellt sich die Frage, inwiefern Karen Carpenter einerseits als gegensätzliche, womöglich emanzipatorische Figur zu den an Frauen gestellten Erwartungen

und Rollenbildern in der Adult Contemporary Music, andererseits als dem konservativen Frauenbild der Nixon-Ära mit ihren Wertvorstellungen entsprechend gesehen werden kann.

3.2 ‚Superstars‘: *Image der »Carpenters« und Karen Carpenters*

Im folgenden Kapitel wird der Fokus zunächst auf das Image der »Carpenters« gelegt, was Aufschluss darüber geben soll, welche Werte die Gruppe nach außen hin repräsentiert. Street bemerkt zur Imagekonstruktion von Pop-Stars: „in choosing suitable songs, it is not just a matter of going for the right demographic [...] it is also about branding“ (2003: 114). Das Schaffen einer eigenen Marke, einer *corporate identity*, ist zum einen ein Anliegen des Labels, um ein Produkt für einen spezifischen Markt anzupassen, zum anderen verkörpern dadurch die Künstler*innen selbst, was sie besonders macht und für was sie stehen. Dazu kommt der Faktor der medialen Wahrnehmung, die mit der Selbst-Inszenierung der Musikgruppe in Wechselwirkung steht. Die komplexen Machtdynamiken, die dabei zustande kommen, sollen unbedingt beachtet und hinterfragt werden, was jedoch den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde. Erwähnt werden soll, dass mit Hinblick auf die von den »Carpenters« selbst gesteuerte Imageschaffung vor allem Richard Carpenter als kontrollierende Instanz in Erscheinung tritt und sich häufig gegen Label, Presse und Öffentlichkeit – ebenso aber auch gegen seine Schwester Karen – stellt (McKay 2018: 2).

Die Beliebtheit der »Carpenters«, vor allem im Genre Adult Contemporary, kann auf verschiedene Faktoren zurückgeführt werden. Musikalisch vertreten sie einen ‚easy-listening sound‘, ihre Songs sind nach simpler Pop-Form aufgebaut und durch die Arrangements von Richard Carpenter mit dem charakteristischen ‚overdubbing‘ der Stimmen meist ähnlich klingend. Nicht nur durch das Covern von älteren Pop-Songs, auch durch ihren Retro-Sound mit Anklang an Pop-Musik der 1950er und -60er Jahre wird der Anschein von Nostalgie erweckt. Mitchell Morris beschreibt den Sound der »Carpenters« als „glossy sentimentality“ (2013: 118), eine perfektionierte, fast künstlich wirkende Gefühlswelt, die durch ihre Songs zugänglich gemacht werde. Die Themen ihrer Texte, die meist leicht einprägsam und angenehm mitzusingen sind, handeln zum Großteil von Gefühlen wie Freude, Traurigkeit, Einsamkeit, Liebe, Schmerz, Sehnsucht und dem Gedanken an eine heile Welt. Beispiele hierfür sind ihre Hits ‚(They Long To Be) Close To You‘, ‚Yesterday Once More‘, ‚Rainy Days And Mondays‘ oder ‚We’ve Only Just Begun‘ (Carpenters 2002). Sie sind stets ohne sexuelle oder politische Implikationen, erwecken keinerlei Kontroversen und sind vor allem allgemeine Erfahrungen, mit denen sich ein

durchschnittliches Publikum der *weißen* Mittelschicht identifizieren kann. Die emotionale Involvierung ihres Publikums werde für Morris durch Karen Carpenters sanfte Stimme, die bewusst nah aufgenommen wurde, um Intimität entstehen zu lassen, garantiert (2013: 136).

Durch die dargestellten Charakteristika ihrer Musik, sowie weitere Faktoren wie ihr Auftreten, ihr familiärer Hintergrund und ihre Präsentation in den Medien, welche in den nachfolgenden Kapiteln näher betrachtet werden, hat sich das ‚clean cut‘-Image der »Carpenters« in den 1970er Jahren etabliert. Ein Bericht von *Stereo Review* betitelt sie als „Real nice American kids – in 1971!“ und beschreibt sie als „friendly people, outgoing, well-mannered, casually but tidily dressed, hard-working – and talented“; als lobenswerte Qualitäten werden ihr Verzicht auf Protest, Pornographie, Blasphemie und Drogenkonsum genannt (zit. n. Schmidt 2010: 106). Sie repräsentieren Werte wie Optimismus, Nostalgie, Wohlstand, Familienidylle und ziviler Gehorsam, die allesamt einem konservativen Ideal der *weißen* Mittelschicht entsprechen. Diese charakterisiert Mitchell Morris in der Folge so: „This audience was imagined to be orderly, conformist, and conventional, willing to invest itself in the images of stylized prosperity that had become central to ideal America as represented in the post-World War II mass media“ (2013: 122). Dagegen werden sie aufgrund ihres zu ‚cleanen‘ Images von der Rockpresse und dem links-liberalerem Publikum nicht ernstgenommen. Lester Bangs bezeichnet sie im Jahr 1971 im *Rolling Stone* als „better-scrubbed reincarnation of Sonny & Cher“ (zit. n. Schmidt 2012: 18) und ihre Musik als „ice-cream music“ (ebd.: 20).

Hinsichtlich der politischen Verortung der »Carpenters« ist ein offizieller Auftritt des Duos im Weißen Haus bei Präsident Richard Nixon ausschlaggebend: Als im Jahr 1973 der Bundeskanzler der BRD, Willy Brandt, zu Besuch bei Nixon ist, werden die »Carpenters« von Nixon als „young America at its very best“ (CrescentNoon 2008, *YouTube*, Zugriff: 24.08.2022) vorgestellt. Daraufhin bedankt sich Richard Carpenter bei Nixon für die Einladung zum Staatsbesuch. Allerdings haben weder Richard noch Karen politische Äußerungen verlauten lassen, die auf eine Sympathie mit der Republikanischen Partei hinweisen würden. Die Geschwister verbringen ihre Kindheit in den 1950er Jahren in New Haven, Connecticut, in konservativen Verhältnissen, seit dem Jahr 1963 leben sie mit ihren Eltern in Downey, einem Vorort von Los Angeles, der vor allem von Familien der *weißen* Mittelschicht bewohnt wird. Das Leben dort ist von Unbeschwertheit und Nostalgie für das Vorstadtidyll der 1950er Jahre ausgezeichnet; Rassenfragen, Protestbewegungen und liberale und linke Ideen spielen dort keine bedeutende Rolle. Dieses Bild ist für Richard und

Karen Carpenter ihr Leben lang prägend gewesen, auch wenn sie sich selbst als unpolitisch sehen.

Im einem solchen konservativen Klima, das Eric Lott als „turn-of-the-seventies Southern California unfreedom“ (2008: 224) bezeichnet, dienen die »Carpenters« als Ideal des Vorstadt-Idylls und Mittel der Ablenkung von innen- wie außenpolitischen und gesellschaftlichen Problemen im Land. Bereits in einem Beitrag über die »Carpenters« im *A&M Compendium* im Jahr 1975 wird kritisch darüber spekuliert, was die Popgruppe repräsentieren würde. Der Autor nennt dabei die Schlagwörter „domesticity“, „nuclear family“ und „capitalism“ (zit. n. Schmidt 2012: 132), Werte, die einem konservativem Publikum entsprechen, die »Carpenters« jedoch auch zum ‚Feind‘ liberalerer Strömungen auserkoren haben (ebd.: 133). In einem Artikel der *Saturday Evening Post* ein Jahr zuvor ordnet der Autor das Duo dem Establishment zu, er beobachtet: „Their lifestyle as well as their music reflects traditional middle-class American values“ (zit. n. ebd.: 74). Die mediale Wahrnehmung der Geschwister ist somit klar auf ihr Image und ihre Repräsentation konservativer Werte bedacht.

Eine mögliche Deutung der Rolle der »Carpenters« als politisches Instrument der Republikanischen Partei zeigt Todd Haynes Film *Superstar* (1988), der Karen Carpenters Leben experimentell durch Barbie-Puppen darstellt und der nach einem Rechtsstreit mit Richard Carpenter am Vertrieb gehindert wurde. Mary Desjardins schreibt hierzu: „[T]he Carpenters‘ music is depicted in the film as a sociocultural fantasy mechanism of repression that keeps more troubling realities from surfacing to consciousness“ (2004: 47). Weiter schreibt dazu Astrid Deuber-Mankowsky:

Für Todd Haynes verkörpert die Geschichte von Karen Carpenter die Allgegenwart von Gewalt und Tod im Alltag der US-amerikanischen Gesellschaft, deren Verdrängung in den 70er Jahren noch möglich war, weil Vietnam weit weg zu sein schien, mit Reagans Aidspolitik in den 80er Jahren jedoch im Mutterland selbst angekommen und nicht mehr zu übersehen war (2019: 237).

Tatsächlich ist die politische Positionierung der Carpenter-Geschwister nicht so konservativ wie angenommen. Das Bild, das von ihnen in der Presse gezeichnet wird, sowie die Vermarktung durch ihr Label, angepasst an ein *weißes*, konservatives Mittelschicht-Publikum, stehen eigenen persönlichen, politischen wie ideologischen Einstellungen der Geschwister entgegen. Beide äußern sich gegen den Vietnamkrieg, beide sprechen sich gegen organisierte Formen von Religion aus, Karen kritisiert die Zensur-Praxis der USA und Richard positioniert sich für die Legalisierung von Marihuana und die Akzeptanz des Geschlechtsverkehrs vor der Eheschließung (Schmidt 2010: 104f.). Das ‚cleane‘

Mittelklasse-Amerika-Image, das den »Carpenters« vorausseilt, wird von Richard Carpenter in mehreren Interviews kritisiert und als falsche Darstellung bezeichnet (vgl. Nolan 1975; Schmidt 2012). Er meint, dies sei durch das Marketing ihres Labels zustande gekommen und sowohl er als auch Karen würden sich selbst nicht so sehen. Zudem betont er dabei, dass sie nur im Vergleich zur Hippie-Bewegung und Musikstilen wie dem Acid-Rock als unrebellig und konservativ wahrgenommen werden würden und hofft, durch größeren Fokus auf ihre Musik anders gesehen zu werden (Schmidt 2012: 155f.). Doch auch durch betont lockere Interviews und derartige Äußerungen gelingt es den »Carpenters« nicht, sich als Gesamtprodukt aus Inszenierung, Musik und Vermarktung von ihrem konservativen Image zu lösen und sich jenseits des Pop- und Adult Contemporary-Formats als Musiker*innen zu profilieren.

Die Betrachtung des Images von Karen Carpenter als einzelne Person ist hier insofern essenziell, als dass es Aufschluss über ihr Frauenbild gibt. Damit gemeint ist zum einen, was sie als Frau verkörpert, welche Werte sie widerspiegelt aber auch ebenso produziert. Wie sich Karen Carpenter im Amerika der 1970er und -80er Jahre selbst inszeniert und wahrgenommen wird ist von verschiedenen Dynamiken abhängig, die teils von ihr selbst und teils durch Fremdzuschreibungen von Label, Medien und Publikum ausgehen und miteinander wechselwirken.

Immer wieder werde sie mit Attributen wie „wholesome, innocent and virginal“ (Binder 2020: 19) betitelt. Sie beschränkt ihre Rolle im Duo auf Singen und Schlagzeugspielen, überlässt ihrem Bruder Ansprachen bei Auftritten und den überwiegenden Sprechanteil in Interviews und zeigt sich so häufig als kleine Schwester. Durch ihre Leidenschaft für Disneyland und das Sammeln von Mickey-Mouse-Memorabilia wird das Bild eines unschuldigen, kleinen Mädchens der *weißen* Mittelschicht geschaffen. Ihre Interessen, ihr Benehmen und ihr Auftreten haben zur Folge, dass sie häufig mit ihrer medialen Wahrnehmung zu kämpfen hat. Ihre enge Freundin Olivia Newton-John äußert sich zu geteilten Image-Problemen: „That ‚white bread‘ image was something else Karen and I had in common. [...] We never felt we were taken seriously as singers“ (zit. n. Schmidt 2010: 171). Diese Aussage impliziert, dass Newton-John und Carpenter das Gefühl hatten, für ihre Leistungen als Sängerinnen nicht gewürdigt zu werden. Ebenso zeigt sie, wie Frauen in der Gesellschaft nicht ernstgenommen und auf passives Verhalten und eine dekorative Rolle reduziert werden.

Ein wichtiges Mittel zur Imagekonstruktion von Sänger*innen sind die Texte, die sie in ihren Songs wiedergeben. Im Fall von Karen Carpenter ergibt sich hier eine einzigartige

Dynamik: die Lyrics der von Richard Carpenter komponierten Songs wurden nie von Karen selbst, sondern in den meisten Fällen durch den Texter John Bettis geschrieben. Bei der Entstehung der Songs kann eine enge Zusammenarbeit zwischen den dreien beobachtet werden, „[John’s] lyrics [are] about emotions and experiences the three of them shared: his words, about their lives, scored by Richard, sung by [Karen]“ (McKay 2018: 13). Die Erfahrungen, die in den »Carpenters«-Songs verarbeitet werden, werden durch Karen und ihre charismatische Stimme als ihre eigenen Erfahrungen dargestellt. Sie repräsentiert die Gefühle und Erlebnisse, die sie als Frau hat, obwohl sie sie so selbst nicht erlebt oder niedergeschrieben hat. McKay bemerkt dazu: „Once more we see a problematic gender politics in operation, as the words to Karen’s ‘inner woman’s mood’ are written by a man“ (ebd.: 13). Dadurch wird durch Bettis’ Lyrics ein Narrativ um sie geschaffen, an dessen Entstehen sie nicht aktiv teilhat, ebenso produzieren die Texte ein Frauenbild, das sie durch ihre Interpretation zu verkörpern scheint.

Durch ihren frühen Tod und das Bekanntwerden ihrer *Anorexia nervosa*-Erkrankung entstand in den Jahren nach ihrem Tod ein Mythos um Karen Carpenter, sie wurde zu einer Ikone der Pop-Kultur der 1970er Jahre. Filme und Songs stellen sie als tragische Figur dar, die sich selbst, ihrer Zeit und ihrem Umfeld ausgeliefert war und schließlich daran zerbrach. Eine kontroverse Diskussion der Mythos-Bildung sowie ein Hinterfragen dieser Lesart finden nicht statt. Ebenso versucht Richard Carpenter, das Image seiner Schwester zu kontrollieren und wehrt sich gegen Kritik und Nachforschungen zu ihrer und seiner eigenen Person. Ziel dieser Betrachtung soll es nicht sein, eine wertende Position in dieser Debatte einzunehmen, sondern vielmehr die komplexen Dynamiken um die Figur Karen Carpenter darzustellen und hinsichtlich einer möglichen emanzipatorischen wie auch konservativen Perspektive zu deuten.

3.3 Contralto-Stimme, Schlagzeug, Look – Karens Emanzipation als AC-Sängerin

Im folgenden Unterkapitel werden drei Elemente, die Karen Carpenter von anderen AC-Sängerinnen, aber auch als Frau im Amerika der 1970er Jahre, abheben, analysiert. Ihre tiefe Singstimme, ihre Passion als Schlagzeugin und ihr äußerliches Auftreten schaffen komplexe Dynamiken, die ihr – je nach Deutung – sowohl feministisches oder emanzipatorisches Potential geben, dabei aber ebenfalls eine Zuordnung hinsichtlich konservativer Werte ermöglichen.

Als charakteristischstes Merkmal der Sängerin Karen Carpenter zählt wohl ihre einzigartige Stimme mit großem Wiedererkennungswert. In sanfter Contralto-Lage werden Gefühle wie Verlust und Einsamkeit, Nostalgie und Melancholie evoziert (Morris 2013: 124), ebenso kommen eine verspielte Ironie und ein zynischer Optimismus zu Tage. Tom Smucker ordnet ihre Stimme im Jahr 1975 in *Village Voice* in die Tradition von Judy Collins, Joan Baez und anderen (*weißen*) Mittelschicht-Frauen ein: „Somehow expressive and full of allusions in its basic mournful/depressed impressiveness. Both presenting the surface of middle-class life and suggesting its deepest hidden feelings“ (zit. n. Schmidt 2012: 86). Karen Carpenters Stimme zeigt sich so klar mit ihrer Zeit, dem politischen Klima und der sozio-kulturellen Lebensrealität der *weißen* Mittelschicht der 1970er Jahre verbunden. In Hinsicht auf den Aspekt der Weiblichkeit Karen Carpenters stellt ihre Stimme ein Novum dar: Sie wird klar als weiblich gelesen, obwohl sie von offensichtlichen Markern wie stereotypisch hoher Tonlage losgelöst ist. Ihre Weiblichkeit wird vielmehr durch starke Emotionalität in ihrer Stimme vermittelt, laut Tom Nolan „a womanliness she does not always allow herself to express. It comes out when she sings – in the emotion that makes her voice intriguing and beguiling“ (1974). Durch Eigenschaften wie Emotionalität, Verwundbarkeit und das Geheimnisvolle wird das traditionelle Ideal von Weiblichkeit erfüllt.

Im Vergleich zu anderen AC-Sängerinnen sticht ihre Stimme hervor: die Norm der solistischen Mezzosopran-Lage wird durch die immer wieder durch ‚overdubbing‘ und Chorgesang multiplizierte Contralto-Stimme gebrochen, ebenso zeigt sich die Stimme hier nicht stark in dramatischen Power-Balladen, sondern ist in ihrer sanften, melancholischen-ironischen Singweise ideal mitzusingen. So stellt Carpenter ein neues Modell der AC-Stimme vor, das sich von den großen Stimmen einer Barbra Streisand oder Dionne Warwick in seiner zurückhaltenderen und intimeren Art unterscheidet. Auch wird bei den »Carpenters« mehr der Fokus auf Karens stimmliche Qualität und Perfektion gelegt, als dass die tatsächliche Performance und Bühnenpräsenz der Sängerin ausschlaggebend für ihren Erfolg ist. In einer Kritik aus dem Jahr 1973 wird ihr Herausstechen aus der Masse an „flaming creatures and wildly mannered femme singers“ (zit. n. Schmidt 2012: 69) besonders gewürdigt.

Stimme wie Körper sind wichtige Faktoren für die Imagebildung von Sänger*innen. Christa Brüstle erkennt in der Pop-Musik ihre Einbindung in einen Komplex von Inszenierungsstrategien und unterschiedlichen Konzepten von Performance, „in dem zumeist eine künstlerische Identität, die auf das musikalische Genre bezogen ist, und die

individuelle Persönlichkeit eines Musikers oder einer Musikerin zusammengeführt werden, um eine spezifische Imagebildung zu begründen und auszuprägen“ (2015: 7). Zu berücksichtigen ist hierbei die Frage, inwieweit diese Imagebildung durch Fremdeinwirkung wie eine spezifische Marktstrategie eines Labels oder durch eigene Steuerung der Performenden zustande kommt. Auch stehen Stimme und Körper in ständiger Relation zu stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Für die Bildung von Karen Carpenters Image spielt ihre Stimme eine große Rolle, da sie durch ihre Einzigartigkeit ein besonderes Wiedererkennungsmerkmal für die »Carpenters« ist (was auch für ihre Vermarktung hilfreich ist) und durch ihre tiefe Lage Hörgewohnheiten des AC-Publikums anfechtet.

Aufgrund der heute größeren Bekanntheit von Karen Carpenter als Schlagzeugin wird sie häufig als feministische Vorreiterin diskutiert, die Gendernormen von sich weist. Tatsächlich zeigt sich in ihren Aussagen, dass sie sich von einschränkenden Normen für Mädchen nicht abschrecken lässt und diese hinterfragt. Ihr Auftritt als Drummerin im ersten Television Special der »Carpenters« im Jahr 1976 beginnt mit folgendem Dialog: „Richard: ‚People always ask why Karen plays the drums.‘ Karen: ‚I can answer that in two words: Why not?‘“ (CrescentNoon 2007, *YouTube*, Zugriff: 24.04.2022). In der Folge wird Karen der Raum gegeben, ihr Können als Schlagzeugin darzustellen. In schnellen Wechseln spielt sie auf unterschiedlichen Drum-Sets verschiedene Stile, ihre ausgezeichnete Technik und die Passion für ihr Spiel stehen im Vordergrund. Bezeichnend ist in dieser Sequenz, dass sie ohne Karens Gesang auskommt, stattdessen wird hier ein völlig neues Bild von ihr geschaffen. Sie bricht aus der Zuschreibung der Sängerin aus und wird zur virtuosen Instrumentalistin. Ebenso präsentiert sie ein neues Frauenbild: aktiv, unaufhaltsam, dynamisch – und das an einem Instrument, das überwiegend als von Männern gespielt bekannt ist. Für die 1970er Jahre überschreitet sie hier spielerisch Grenzen und präsentiert ihrer konservativen Zielgruppe ein alternatives Bild von sich selbst, aber auch von Frauen und ihren Fähigkeiten.

Im Alter von 14 Jahren beginnt Carpenter in ihrer High-School-Band Glockenspiel und Trommel, kurz darauf Schlagzeug, zu lernen. Das stößt zunächst auf Ablehnung, sie erinnert sich dazu: „All I ever heard was ‚girls don’t play drums‘ [...] That is such an overused line, but I started anyway. I picked up a pair of sticks, and it was the most natural-feeling thing I’ve ever done“ (zit. n. Schmidt 2010: 25). Indem sie sich gegen geltende Zuschreibungen wehrt und sich dazu entschließt, trotz des Widerstands Schlagzeug zu lernen, zeigt sie Selbstbewusstsein, Selbstbestimmung und Agency. Auch definiert sie sich

überwiegend durch ihre Identität als Drummerin und bezeichnet sich auch später, als sie viel mehr als Sängerin der »Carpenters« auftrat und bekannt war, an erster Stelle als „drummer, who just happened to sing“ (ebd.: 31). Ihre Errungenschaften als Schlagzeugin blieben nicht unbemerkt: im Jahr 1975 krönten sie die Leser*innen des *Playboy*-Magazins zur „Best Rock Drummer of the Year“ (Smith 2014: 121). Inwiefern hier ihre Rolle als Frau und ihre Bekanntheit als »Carpenters«-Sängerin berücksichtigt werden müssen, kann nur gemutmaßt werden. Dennoch zeigt sich, dass sie schon zeitlebens in ihrer dualen Rolle anerkannt wurde. Hinsichtlich ihrer einzigartigen Stellung und Bedeutung für die Pop-Welt und das Frauenbild schreibt George McKay:

Her striking early innovation as a successful female drummer-lead singer has rarely if ever been repeated in pop. What we can think of as her new way of combining playing and singing offered a different look on stage, which could of course be exploited as a sort of pop gimmick but was also an inspiring example for especially young female viewers (2018: 11).

In den ersten Jahren der »Carpenters« kann Karen Carpenter die Auftritte der Gruppe als singende Drummerin absolvieren, mit zunehmendem Erfolg wächst jedoch der Druck auf sie, ausschließlich als singende Frontfrau aufzutreten. Sowohl ihr Bruder Richard als auch das Label, bei dem die »Carpenters« unter Vertrag standen, drängen sie, das Schlagzeugspiel aufzugeben. Ihr Manager Ed Leffler ist der Meinung, sie könne nicht so ausgezeichnet singen und sich dabei hinter ihrem Schlagzeug verstecken (Schmidt 2010: 84), was ihre Rolle klar vorne auf der Bühne und ausschließlich aufs Singen beschränkt. Karen stellt sich zunächst vehement gegen solches Drängen: „A lot of people think that since I’m the lead singer I should be fronting the group. [...] I disagree because I think we’ve got enough chick singers fronting groups. I think that as long as I can play, I want to play“ (zit. n. ebd.: 84). In ihrer Aussage grenzt sie sich von anderen Frontfrauen ab und stellt ihre alternative Sichtweise dazu dar. Ihr Wunsch, Schlagzeug zu spielen, wird hier stark deutlich, ebenso in der folgenden Aussage, in der sie ihre Rolle als Sängerin klar hinter die als Drummerin stellt: „It hurt me that I had to get up and be up front. I didn’t want to give up my playing. So singing was an accident. Singing seriously came long after the drums“ (zit. n. ebd.: 86).

Dass ihr eigener, starker Wunsch letzten Endes nicht berücksichtigt wurde, wird durch ihre zunehmende Präsenz als Frontfrau und die weniger werdenden Auftritte als Schlagzeugin deutlich. In einem Interview aus dem Jahr 1975 äußert Karen Carpenter sich so:

But I shall not play drums quite so much on stage in [the] future. When we were on this past summer tour, Richard decided he wanted me up front the whole time, just to get a different look. I do want to play, but we're going to treat my playing as something special, rather than just having me ending up as the drummer that's backing up the group. There's a way to do it properly and that's what we're going to do. Because I do want to play, absolutely (zit. n. Schmidt 2012: 151).

Der Unterschied zwischen ihrem eigenen Wunsch (den sie durch Wiederholung und die Verwendung des Ich-Pronomens betont) und Richards Entscheidung („he wanted me up front“) wird hier besonders deutlich. Indem sie seinen Beschluss im weiteren als gemeinsam getroffenen Konsens darstellt (Wir-Pronomen), stellt sie ihren Wunsch hinten an und ordnet sich ihrem Bruder unter. Durch den Druck auf sie, ihre Passion als Schlagzeugin aufzugeben, zeigt sich mit am stärksten, in welcher Form sie der Fremdbestimmung anderer ausgesetzt war und sich einem Ideal, das an weibliche Pop-Stars gestellt war, angleichen musste – ohne Rücksicht auf ihre eigenen Wünsche. McKay bemerkt dazu:

Karen recognised and revelled in her dual musical role, which was removed from her against her will by the men around her (brother, management). Arguably, she did become a bigger star with more hit songs and greater record sales, but her musical innovation, creativity, expression, and contribution were diminished (2018: 11).

Dennoch darf ihre Bedeutung als erste singende Schlagzeugin/Schlagzeug-spielende Sängerin der Pop-Geschichte nicht geringgeschätzt werden. Lange war die Rolle von Frauen in der Pop-Musik auf die des Fans und der Sängerin beschränkt, selten konnten sie als Instrumentalistinnen Erfolge feiern. Das Aufbrechen alter Muster und Hinterfragen von gesellschaftlichen Gendernormen kann als Ziel des Feminismus gedeutet werden (Bayton 1993: 177f.). Ohne Karen Carpenter eine solche Motivation nachzuweisen, kann doch festgestellt werden, dass in ihrer Motivation, das Schlagzeugspiel zu erlernen, emanzipatorische Forderungen nach mehr Selbstbestimmung für Frauen und dem Ausbruch aus Gendernormen resonieren.

Ein weiterer Aspekt, der durch emanzipatorisches Bestreben in den 1970er und -80er Jahren in den Fokus der US-amerikanischen Gesellschaft tritt, ist Mode und das äußere Auftreten der Frau. Aktivistinnen und immer mehr Frauen lehnen Mini-Röcke, tiefe Ausschnitte, High Heels und Kosmetik strikt ab (ebd.: 181), die durch Sexismus und Patriarchat, aber auch durch die sexuelle Befreiung der Frau, normalisiert wurden. Stattdessen wird ein möglichst ‚natürliches‘ Auftreten, das sich gegen Sexualisierung und Fetischisierung des weiblichen Körpers stellt, angestrebt. Neben ‚Natürlichkeit‘ als Ideal analysiert Mavis Bayton weitere Aspekte, die in den 1970er Jahren aus emanzipatorischen Kreisen in Bezug auf Musikerinnen und die Musik-Industrie gefordert wurden (1993: 177ff.). Die weibliche Gemeinschaft sollte gestärkt werden, Themen, die Frauen

betreffen, sollte mehr Raum gegeben und der Konkurrenzkampf untereinander abgelehnt werden. Auch das Auftreten von Musikerinnen mit ‚normalem‘ Look, d.h. in alltäglicher Kleidung, sollte eine engere Gemeinschaft unter Frauen stärken und die Performerinnen als eine Frau mit den gleichen Bestrebungen wie die Frauen im Publikum darstellen; Bayton schreibt: „The idea of wearing ‚normal‘ clothes on stage is another attempt to break down the performer/audience divide, to demystify and deromanticize the performance“ (ebd.: 182). Auch wenn das Ideal des ‚natürlichen‘ Pop-Stars von nebenan ebenso ein kulturelles Konstrukt ist wie das der unerreichbaren Diva, solle es vor allem als Statement und Positionierung gegen dominante Gender-Ideologien gesehen werden (ebd.: 183). Neben dem Gedanken der ‚sisterhood‘ unter Frauen werden von Bayton noch weitere feministische Gründe genannt, sich gegen den vorherrschenden ‚Look‘ in der Pop-Welt zu stellen: „the refusal to ‚dress up‘ for men; the wish to avoid conforming to sexist stereotypes; the need to avoid sexual approaches from men; and safety“ (ebd.).

Im Fall von Karen Carpenter ergeben sich widersprüchliche Dynamiken: zum einen distanziert sie sich durch kindlich-burschikoses Auftreten vom dominanten Frauenbild und präsentiert eine alternative Version. Sie entzieht sich der Gefahr der Sexualisierung des weiblichen Pop-Stars durch zu gewagte Outfits und entscheidet sich für ‚Natürlichkeit‘ und das Image des braven Mädchens aus der Vorstadt. Vor allem zu Beginn ihrer Karriere präsentiert sie sich in kindlichem Look, ein Beispiel dafür ist ihr puderrosa Ensemble mit passendem Haarband, das sie bei einem Auftritt der »Carpenters« in der All American College Show 1968 trägt (Andy Lee, *YouTube*, Zugriff: 24.02.2022). Trotz ihrer erwachsenen Stimme inszeniert sie sich bzw. wird sie inszeniert als jung, mädchenhaft und naiv. In einem Artikel aus der *Saturday Evening Post* im Jahr 1974 schreibt der Autor über ihre Wirkung auf Männer: „The males I checked with felt Karen was ‚a cute cookie who needed a new hairstyle and some different clothes““ (zit. n. Schmidt 2012: 74).

Ebenso hinterfragt Karen Carpenter das Ideal der Weiblichkeit, indem sie ein Narrativ von sich selbst als Tomboy produziert, das sportliche und wilde Kind, das bis ins Erwachsenenalter ein leidenschaftlicher Baseball-Fan geblieben ist. Durch das Annehmen dieser Ästhetik, wie auch durch ihre öffentliche Passion für das Schlagzeugspiel, wirft sie Normen von Weiblichkeit und der Rolle der Frau um. Durch ihre Neudeutung des Auftretens als Pop-Sängerin im kindlichen Look und ihrer Inszenierung als Tomboy begeht Carpenter eine Gratwanderung zwischen emanzipatorischem Aufbrechen des gängigen Frauenbilds und dem Entsprechen konservativer Normen als asexuelles, braves, *weißes* Mädchen. Entgegen dieser Dynamik stellt sich ihr eigener Wunsch nach einem weiblicheren Auftreten

und somit einer Anpassung an das Weiblichkeits-Ideal, das von AC-Sängerinnen in den meisten Fällen dargestellt und produziert wird. Bezeichnend ist in ihrem Fall der Druck von außen, der sie dazu drängt, einerseits durch asexuelles, kindliches Auftreten im konservativen Raster zu bleiben, und andererseits ein Entsprechen des dominanten Schönheits- und Weiblichkeitsideals fordert. Als Carpenter in einer frühen Kritik als Richards „chubby sister“ (zit. n. ebd.: 259) bezeichnet wird, beginnt sie mit restriktiven Diäten, die schließlich in das obsessive Ablehnen jeglicher Nahrung übergehen und zur Entstehung ihrer *Anorexia nervosa*-Erkrankung mit tödlichem Ausgang führen.

Wie die verschiedenen Faktoren von Carpenters ‚Emanzipation‘ als AC-Sängerin und Frau in den Vereinigten Staaten der 1970er Jahre zeigen, ist keine klare feministische Tendenz erkennbar. Ebenso ordnet sie sich einem konservativen Frauenbild zu, wie ihre Aktionen und ihr Auftreten auch dominante Gender-Ideologien hinterfragen. Von Karen Carpenter selbst gibt es keine öffentliche Stellungnahme zur Unterstützung oder Ablehnung feministischer Bewegungen, dennoch gibt sie durch ihre einzigartige, tiefe Stimme, ihr Auftreten als Schlagzeugin und ihren kindlichen Look eine neue Perspektive auf das dominante Frauenbild der US-amerikanischen Gesellschaft und öffnet die eng definierte Nische der AC-Sängerinnen für Alternativen.

3.4 Karen und Richard Carpenter: Pop-Duo, Frontfrau und kleine Schwester

In diesem Kapitel wird ein Fokus auf Karen Carpenters Verhältnis zu ihrem Bruder Richard – sowohl privat als auch professionell – gelegt. Ebenso werden ihre Rolle in der Familie und ihre Beziehungen zu Männern kurz dargestellt. So sollen Aspekte zu ihrer Selbstbestimmung als Frau, dem Entsprechen familiärer, konservativer und heteronormativer Rollenbilder und möglicher Emanzipationsbestrebungen veranschaulicht werden.

In einem Interview aus dem Jahr 1974 wird ein besonders deutliches Bild der Dynamik zwischen den Carpenter-Geschwistern geschaffen. Es zeigt sich außerdem, wie sie sich für die Öffentlichkeit inszenieren wollen. Der Autor bemerkt: „Richard never stops working. It is he who is the driving force behind the Carpenters. It is he who selects the material, arranges it, makes most important decisions and in general keeps the ball in the air“ (Nolan 1974). Richard wird als hart arbeitender junger Mann und eigentlicher Kopf und Hauptakteur des Duos dargestellt. Er übernimmt den aktiven Teil und nimmt somit eine spezifisch männlich konnotierte Eigenschaft an. Währenddessen wird Karens Anteil am Erfolg der »Carpenters« als Teil des Duos, als Frontfrau und als einzigartige Stimme mit

enormen Wiedererkennungswert nicht erwähnt. Sie selbst sieht sich ebenso als unbeteiligt und passiv und preist ihren Bruder an. Als die Geschwister am Flughafen ein kurzes Interview geben antwortet sie auf die Frage, worauf der Erfolg der »Carpenters« beruhe, zögerlich: „Timing, material, his arrangements“ (Richard Carpenter, *YouTube*, Zugriff: 24.02.2022).

In TV-Interviews wie der *Jerry Dunphy Show* im Jahr 1971 zeigt sich Karen Carpenter in einer stark passiven Rolle, sie wirkt unsicher, während Richard spricht (Karen Carpenter Fans, *YouTube*, Zugriff: 24.02.2022). Im Interview mit Frank H. Lieberman für die *Saturday Evening Post* im Jahr 1974 wird das ebenfalls deutlich: Richard redet sehr viel, er berichtet über alles, was mit ihrer Karriere und mit ihrem Label zu tun hat, außerdem ist er es, der über ihre Musik und was diese besonders macht, Antwort gibt. Karens Rolle beschränkt sich zum Großteil auf Kommentare und kleine Anmerkungen, sie berichtet außerdem über das Tourneeleben und die Bedeutung der Fans für sie (Schmidt 2012: 71ff.). Im Interview mit *A&M Compendium* im darauffolgenden Jahr wiederholt sich dieses Bild. Richard beantwortet alle Fragen zur Musik und dem Prozess dahinter sowie zu Image, Label und Marketing, Karen wirft kurze Kommentare ein. Sein Sprechanteil beträgt geschätzt mehr als 95 Prozent, Karen wird nur einmal gefragt, welche Sängerinnen und Sänger sie gerne mag (ebd.: 113ff.). Inwiefern diese zurückhaltende Position in Interviews von Karen selbst, von Richards dominanten Auftreten oder von den Medien, die die Interviews ausführen – am Rande soll erwähnt werden, dass ausschließlich Männer die Funktion der Interviewenden ausüben – ausgeht, kann nicht genau gesagt werden. In der Folge wird sie jedoch als unselbstständige, kleine Schwester, ohne eigene Meinung und in der passiven Rolle der Frau, die den Mann entscheiden lässt und bloß nett anzusehen ist und singt, inszeniert, was einem heteronormativen und konservativen Werten nachkommenden Bild der Frau entspricht.

Immer wieder werden die starke Verbundenheit und Ähnlichkeit der Carpenter-Geschwister deutlich. Besonders Karens enge Bindung an Richard, ihr Vertrauen in ihn und seine Vorbildfunktion sind hinsichtlich des Verhältnisses von Karen zu Richard zu nennen. Die vier Jahre jüngere Karen übernahm bereits als Kind viele von Richards Interessen: „I did everything that Richard did [...]. If he listened to music, I listened to music. It was unconscious, but because I idolized him so much ... every record that we've ever listened to is embedded in my mind“ (zit. n. Schmidt 2010: 16). Die Aussage macht deutlich, wie sehr sie ihren Bruder seit jeher als Vorbild wahrnimmt und sich ihm und seinen Wünschen anpasst. Im *Rolling Stone*-Interview wird ein Bild der Geschwister gezeichnet, das diese Dynamik mokiert, jedoch auch eine kritische Haltung einnimmt:

So long has she deferred to her brother, it seems, she cannot express a distinct personality of her own. The two of them are like a couple married too long, in whom passion has been replaced by accommodation. When agreed-upon patterns are deviated from, the transgressor (usually Karen) is quickly slapped down. Then again, Richard can be stronger only because Karen lets him (Nolan 1974).

Abgesehen von der abwertenden Haltung des Autors Karen gegenüber, der sexistische Klischees über Frauen reproduziert, werden hier auch gewisse Machtdynamiken zwischen den Geschwistern beobachtet und von den Medien verbreitet. Karen wird somit in der Öffentlichkeit als Unterlegene dargestellt, was ihr Image als gehorsames ‚good girl‘ weiter festigt.

Ab dem Jahr 1968 bis zu Karen Carpenters Tod 1983 treten die Geschwister im Pop-Duo »Carpenters« als fixe Einheit auf. Die familiäre Verbindung wird immer wieder betont, wobei meist „handsome Richard“ zuerst genannt wird und Karen ihm als „his pretty brown-eyed sister“ angehängt wird (Schmidt 2012: 3). Nicht nur durch ihre optische Ähnlichkeit, sondern auch musikalisch wird diese Einheit geschaffen. Immer gleich klingende Arrangements der Songs und vor allem die stimmliche Einheit der Background-Vocals durch ‚overdubbing‘ der Stimmen von Richard und Karen lässt die »Carpenters« als ein Produkt erscheinen, das nur durch das Zusammenwirken der beiden funktioniert. In der ausnahmslosen Verbundenheit der »Carpenters« zeigt sich auch der große Unterschied von Karen Carpenter zu anderen AC-Sängerinnen, die solistische Karrieren verfolgen. Ihre Rolle als Frontfrau des Duos ist jedoch komplex: In der öffentlichen Wahrnehmung gilt eigentlich sie als Aushängeschild der Carpenters, bedingt durch ihre stimmliche Präsenz, ihren Wiedererkennungswert und ihre Rolle als zentrale Figur auf der Bühne. Gleichzeitig treten die »Carpenters« immer nur als Einheit auf und wenn es um mediale Repräsentation geht, nimmt Karen die passive Rolle ein, während Richard die Rolle des Frontmans übernimmt. Die sonst allen AC-Sängerinnen eigene Position als Star-Persona, die etwas repräsentiert, bewirkt und aussagt, wird so immer wieder kleingehalten durch die Einbindung in das Duo und Richards dominantes Auftreten.

Die beschriebenen Dynamiken spiegeln sich auch im Musikvideo der »Carpenters« zu dem Song „Please Mr. Postman“ (My favorite world POPs, *YouTube*, Zugriff: 16.11.2023) aus dem Jahr 1974 wider. Es handelt sich dabei um ein Cover eines Hits der Girlgroup »Marvelettes« aus dem Jahr 1961, die bei dem Label Motown unter Vertrag waren. Bereits in dieser Version erreichte der Song die Spitze der *Billboard Hot 100*-Charts, so dann auch später durch die »Carpenters«. Die »Beatles« coverten den Song ebenfalls in den 1960er Jahren. Durch die dem Song vorausgehende Erfolgsgeschichte und jahrelange

Bekanntheit entstehen für die Zuhörer*innen Konnotationen mit einer vergangenen Zeit, die für die USA, noch vor weitreichenden Protestbewegungen, eine Zeit des Wohlstands repräsentiert, geprägt von konservativen Werten. Für einen Großteil der älteren AC-Hörer*innen stellt der Song somit eine Form von Nostalgie dar, indem sie sich durch die Musik in die Zeit ihrer Jugend zurückversetzt fühlen können. In der Version der »Carpenters« wird dies noch verstärkt durch das Arrangement, das an Rock'n'Roll-Songs der 1950er Jahre erinnert. Dabei werden ebenso Konventionen der AC-Musik der 1970er Jahre deutlich: ein Saxofon-Solo, Streichinstrumente, die Steigerung bis zum Halteton am Ende und ein ausklingendes E-Gitarren-Solo. Auch der typische »Carpenters«-Sound bleibt erhalten, was sich im ‚overdubbing‘ der Stimmen zeigt und hier zum einen den Background-Gesang des Originals, zum anderen eine prominente Rolle als Chor am Ende darstellt. Auffallend ist, dass der Rhythm and Blues-Stil des Originals in der »Carpenters«-Version, sowohl im Arrangement als auch im Gesang, völlig wegfällt und der Song somit vor allem eine *weiße* Zielgruppe anspricht.

In den Lyrics des Songs wendet sich eine Frau an den Briefträger, der ihr täglich Post zustellt, mit der Bitte, ihr heute einen Brief ihres männlichen Freundes zu überbringen. Es zeigt sich eine Situation, in der die Frau zuhause sitzt und jeden Tag vergeblich auf eine Nachricht ihres Freundes hofft, mit dem sie in einer romantischen Beziehung ist, der jedoch weit weg ist. Ob er aus beruflichen Gründen von ihr getrennt ist oder beispielsweise aufgrund eines Militäreinsatzes bleibt offen, jedenfalls befindet sie sich in der wartenden Position der passiven Frau. Der Song bricht durch das schnelle Tempo, die Dur-Tonart, das 50er Jahre-Arrangement, Karen Carpenters sanft-verspieltem Gesang und den Background-Chor mit der Vorstellung der leidenden, verzweifelten Frau. Stattdessen wird hier ein hohes Maß an Fröhlichkeit und Leichtigkeit vermittelt.

Gedreht in Disneyland wird eine familienfreundliche Atmosphäre geschaffen und das Bild der heilen Welt inszeniert, in der Kinder mit ihren Eltern glückliche Tage verbringen können, zudem wird eine Verbindung zur Marke Disney geschaffen, die Assoziationen von Kindlichkeit und Märchen hervorrufen – politische Geschehnisse wie der Vietnamkrieg oder hohe Arbeitslosigkeit bleiben jedoch vollkommen außenvor. Die Geschwister spazieren durch den Freizeitpark und fahren gemeinsam in Fahrgeschäften. Karen Carpenter steht meist leicht im Vordergrund zu ihrem Bruder und singt, er ist aber dennoch viel im Bild zu sehen, was die Einheit als Duo verdeutlicht. Während Richard sich eher verschlossen und ernst zeigt, nimmt er doch in der Rolle des ‚pater familias‘ eine beschützende Position zu ihr ein, manchmal wirkt es, als würde er sie dem Publikum

präsentieren. Durch das Tragen von Verantwortung und die Ernsthaftigkeit, die er ausstrahlt, kann Richard als dezidiert männlich gelesen werden, wobei dem seine passive Rolle im Hintergrund entgegensteht. Karen zeigt mehr Emotionen, sie kann hier aus sich herausgehen, ohne Verantwortung zu haben, sie adressiert das Publikum und übernimmt als Frontfrau hier den aktiven Part. Während sie also weibliche Attribute wie Emotionalität und Sorglosigkeit verkörpert, ist sie ebenso aktiv als Frontfrau, wenn auch mit ständiger Präsenz ihres Bruders. Traditionelle Geschlechterrollen werden hier ebenso sichtbar wie das komplexe Zusammenwirken der Carpenter-Geschwister.

Im Weiteren ist auch die familiäre Situation Karen Carpenters zu nennen. Insbesondere das Verhältnis mit ihrer Mutter war eng, jedoch von deren ständiger Kontrolle überschattet. Diese war sehr fokussiert auf die Karriere des Duos, wobei Richards Erfolg Vorrang hatte und Karen sich den Wünschen Richards und seiner Karriereplanung anpassen musste. Außerdem wollte sie beide Kinder in ihrer Nähe behalten und managte sie zeitweise auch finanziell, indem sie ihnen von ihrem selbst verdienten Geld nur eine monatliche ‚allowance‘ auszahlte. Karen wie Richard waren so von ihr abhängig und beschlossen, sich von der Mutter durch den Umzug in ein eigenes Haus, ebenfalls in Downey, loszulösen. Da sie jedoch auch im erwachsenen Alter als Geschwister zusammenlebten und sich gegenseitig kontrollierten – auch auf romantische Weise, da die jeweiligen Partner*innen von beiden akzeptiert werden mussten – kann die fehlende Selbstständigkeit Karen Carpenters und ihre Abhängigkeit von ihrem Bruder als Folge ihrer Wohnsituation und ihrer familiären Verhältnisse gedeutet werden. Auch in den Medien wird ihr Verhalten als unerwachsen und unselbstständig dargestellt, provokativ schreibt Nolan: „Karen is in some ways like a child, which is not surprising. [...] She has been sheltered and pampered and behaves accordingly“ (1974).

Das enge Verhältnis zu ihrem Bruder, ihre Wohnsituation, ihr Erfolg und ihre ständigen Tourneen erschwerten es Karen Carpenter, längere und ernsthafte Beziehungen zu Männern einzugehen. Sie sieht sich selbst als familienorientiert, sieht die Ehe ihrer Eltern als Vorbild und hat den Wunsch nach Ehe und Kindern, stellt Richards und ihre Karriere zunächst jedoch vor (Schmidt 2010: 176). Im Jahr 1980 heiratet sie nach einigen Monaten Beziehung den Immobilienmakler Tom Burris, einen Unterstützer Ronald Reagans im Wahlkampf. Die Ehe kann einerseits als Versuch der Loslösung von ihrem Bruder und als emanzipatorischer Schritt hin zu einem selbstbestimmten Leben als erwachsene, Verantwortung tragende Frau gesehen werden. Gleichzeitig positioniert sie sich dabei als einem konservativen Frauenbild der Haus- und Ehefrau entsprechend. Kurz vor ihrer

Hochzeit will Karen Carpenter diese absagen, da Burris ihr seine Vasektomie und somit die Unfähigkeit, Kinder zu zeugen, verschwiegen hatte, sie wurde dann jedoch von ihrer Mutter zur Hochzeit gedrängt. Ihre eigenen Wünsche werden nicht berücksichtigt, sie kann sich nicht gegen den Druck der Mutter und die öffentliche Aufmerksamkeit auf sie wehren. Bereits nach 14 Monaten endet die Ehe von Carpenter und Burris. In ihren letzten Lebensjahren kann dann eine gewisse Tendenz an Emanzipation bemerkt werden: Sie beschließt selbst, ihre Ehe zu beenden und dem bürgerlichen Ideal der Familie entgegenzuwirken, erkennt ihre Erkrankung und beginnt eine Therapie, für die sie für einige Monate allein nach New York City zieht.

3.5 Anorexia nervosa-Erkrankung Karen Carpenters

Der Film *Superstar* über das Leben von Karen Carpenter nimmt eine kritische Position zur Rolle der Gesellschaft und ihren Anforderungen in Verbindung zum weiblichen Körperbild ein. Zu Beginn des Films erscheinen warnende Worte, die auf die bildliche Darstellung der Anorexie durch immer dünner werdende Puppen hinweisen: „We are presented with an extremely graphic picture of the internal experience of contemporary femininity“; kurz darauf wird betont: „Karen’s visibility as a popular singer only intensified certain difficulties many women experience in relation to their bodies“ (Haynes 1988: 6:22). Im Film wird eine feministische Deutung der Anorexie als ein spezifisch Frauen betreffendes Phänomen, als gegenderte Krankheit, gezeigt. Tatsächlich sind 90% der Anorexie-Betroffenen Frauen (Desjardins 2004: 36). Diese Auslegung der Krankheit wird in Deuber-Mankowskys Interpretation des Films um die Beobachtung ergänzt, „welche die Verweigerung des Essens als Weigerung der Anorektikerinnen [auslegt], sich mit dem normativen Ideal der Weiblichkeit zu identifizieren“ (2019: 239). Die Autorin ergänzt dies mit der Theorie von Christa von Braun, Anorexie sei eine (Auto-)Immunreaktion auf die Heteronormativität, die die Frau in das Ideal der bürgerlichen Familie einschließt (ebd.: 240). Carpenters persönliche und professionelle Konflikte mit ihrem Bruder, der Familie und gescheiterte Beziehungen, können als Faktoren zur Ausprägung der Krankheit bei ihr vermutet werden.

Am Beispiel von Karen Carpenter wird diese feministische Deutung um den Aspekt der öffentlichen Sichtbarkeit und um ihre Verortung in der Pop-Industrie ergänzt. Bereits mit 17 Jahren, als sie erste öffentliche Auftritte wahrnahm, beginnt Carpenter mit ihrer ersten Diät, bis zum Jahr 1973 gilt sie noch nicht als untergewichtig, hält jedoch immer wieder strikte Diäten ein. Mit zunehmendem Erfolg der »Carpenters« wird auch der Druck auf sie,

einem möglichst schlanken Körperbild zu entsprechen, immer größer. McKay identifiziert „popular music industry’s capacity for carelessness, its schedule of pressure and practice of destruction on its own stars, particularly in this instance its female artists” (2018: 2) als ausschlaggebende Faktoren zur Intensivierung von Carpenters Anorexie. Die Fokussierung auf den weiblichen Körper, die Anforderungen an diesen, perfekt und dünn zu sein, und die Reduzierung von Frauen auf ihren Körper können als strukturelle Probleme der westlichen Gesellschaft gesehen werden, die durch die extreme Sichtbarkeit des Pop-Stars auf diesen projiziert werden. Der Star ist dabei nicht nur Spiegel gesellschaftlicher Normen, sondern konstruiert diese auch selbst. Desjardins bemerkt dazu: „Stars perform identity through corporeal signs that constitute idealized embodiments of cultural values and norms“ (2004: 27). Die Wechselwirkung von passivem Entsprechen von Normen und gleichzeitig aktiver Schaffung dieser ist für in der Öffentlichkeit stehende Personen einzigartig.

Als kurzen Einschub wird an dieser Stelle auf zwei kulturtheoretische Überlegungen zur Unterdrückung von (weiblichen) Körpern eingegangen. Dazu werden die Konzepte des Panoptikums und der „docile bodies“ des Kulturwissenschaftlers Michel Foucault (vgl. 1976; 1995) angeführt. Mit der Theorie des Panoptikums beschreibt Foucault im Allgemeinen ein Überwachungs- und Unterdrückungssystem, das charakteristisch für die westlich-liberale Gesellschaft sei. Das Panoptikum setze jedes Subjekt dem (imaginierten) Blick der anderen aus und stellt wiederum im Beobachten von anderen und sich selbst einen Mechanismus der Selbststeuerung und -kontrolle fest. In der Folge zeige das Individuum in einer öffentlichen Manifestation dessen, was es beobachtet hat, sich selbst dem kontrollierenden Blick der anderen, was der Selbstkontrolle und Normalisierungsprozessen diene. Somit kommt es zur Verschiebung der Disziplinarmacht in das Innere/auf das Individuum (Bublitz 2006: 348). Sandra Lee Bartky erkennt diese Strukturen als Unterdrückungsinstrument der Frau im Patriarchat: „In contemporary patriarchal culture, a panoptical male connoisseur resides within the consciousness of most women: they stand perpetually before his gaze and under his judgement. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other” (2003: 34). Foucault betont vor allem die körperlichen Unterdrückungsvorgänge und spricht von der Entstehung von „docile bodies“, gehorsamer Körper, die durch diese disziplinierenden Praktiken geschaffen werden (1995). Bartky argumentiert dazu, dass die Erfahrungen von Männern und Frauen als „docile bodies“ unterschiedlich seien und kritisiert Foucaults Theorie als Reproduktion von Sexismus: „To overlook the forms of subjection that engender the feminine body is to perpetuate the silence and powerlessness of those upon whom these disciplines have been imposed“ (2003: 27).

Verschiedene Formen, wie sich die Disziplinierung des weiblichen Körpers zeigen, seien etwa der Fokus auf das äußere Erscheinungsbild und damit verbundene Praktiken wie Diäten und Make-up. Diese Disziplinierungspraktiken seien Teil des Prozesses, in dem das Ideal von Weiblichkeit konstruiert werde. Frauen seien somit einem allgegenwärtigen Gefühl der körperlichen Unzulänglichkeit ausgesetzt, welches es zu überwinden gilt (ebd.: 33).

Im Fall von Karen Carpenter sollte ebenfalls der Aspekt der Selbstbestimmung als möglicher Faktor bei der Ausprägung ihrer Krankheit betrachtet werden. Privat ist sie der Kontrolle des Bruders und der Mutter ausgesetzt, beruflich hat sie nur wenige Entscheidungen selbst zu treffen. Die Kontrolle über ihren Körper ist ihr einziges Werkzeug der Selbstbestimmung. Während die Verweigerung von Essen zunächst noch als solche wahrgenommen wird, wird sie irgendwann zum Zwang und selbst diese Form der Kontrolle geht verloren. Anorexie ist somit nur zu Beginn eine eigene Entscheidung und könnte als Emanzipationsversuch Carpenters interpretiert werden.

Weitere Deutungen zur Ausprägung von *Anorexia nervosa* bei Frauen beziehen sich spezifisch auf den Umgang von Frauen mit ihrem Körper in der heteronormativen und patriarchalen Struktur der westlichen Gesellschaft. Karen Tongson stellt in ihrer Arbeit zu Karen Carpenter die Frage, ob Anorexie eher Angst vor Gewichtszunahme oder Angst vor Weiblichkeit sei (2019: 84). So ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen der Anpassung an Normen an den weiblichen Körper und einer radikalen Ablehnung dieser, was sich in der Pathologie der Krankheit widerspiegelt. Detaillierter zeigt sich die These der Ablehnung von weiblichen Normen bereits bei Paula Saukko, sie deutet das extreme Bedürfnis, dünn zu sein als „contradictory desire to be both ultra-feminine and masculine“ (2006: 154). Die Selbstdisziplin, die durch den dünnen Körper nach außen projiziert wird, stehe für Stärke und Willenskraft, was als typisch männliche Attribute gelesen werden. Saukko argumentiert dabei für eine Loslösung von der weiblichen Geschlechterrolle durch die Verweigerung von Essen, sie sieht Anorexie als „new spin to old associations between femininity and flesh or the body, promising women that they can transcend their feminine bodies, reproduction, and objecthood and attain a mastery of mind over body, a presumably masculine trait“ (ebd.: 154). Gleichzeitig passt sich die Frau jedoch dem Ideal der dünnen *femme fragile* an, was wiederum eine untergeordnete Rolle und der gesellschaftlichen Norm entsprechender Ausdruck von Weiblichkeit ist. Die anorektische Frau positioniert sich einerseits als aktives Subjekt, das männliche Attribute wie Willenskraft zeigt, ebenso wird sie durch den zunehmenden Gewichtsverlust immer mehr zum idealen Abbild des passiven Objekts. Männliche und weibliche Geschlechterrollen prallen dabei aufeinander.

Nach Carpenters Tod durch Herzversagen im Jahr 1983 bestreitet Richard Carpenter die Vorwürfe, ihre Anorexie-Erkrankung habe etwas mit ihren Erlebnissen und dem Druck auf sie in ihrer Rolle als weiblicher Pop-Star zu tun gehabt. Er kenne keine Antworten und bezeichnet die Erkrankung als genetisch, außerdem weist er jede Mitverantwortung zurück (Schmidt 2010: 7f.). Durch diese Uneinsichtigkeit ignoriert er die gesellschaftlichen und persönlichen Prozesse, die auf Karen Carpenters Psyche einwirkten und spricht ihr so ihre eigene emotionale Subjektivität ab. Gleichzeitig wurde Karen Carpenter nach ihrem Tod vor allem medial als eine Art ‚Märtyrerin‘, die viel zu früh gestorben ist, dargestellt, die mit den Anforderungen an sie nicht umgehen konnte. Heute noch hänge das Bild, das von Karen Carpenter durch Medien und Fans reproduziert wird, eng mit ihrer Erkrankung zusammen (Desjardins 2004: 35). Es wird ein Narrativ geschaffen von Carpenters *Anorexia nervosa* als Reaktion auf ihre eigene Unsicherheit und Unfreiheit, „bereft of any control of her own life, ultimately succumbing to the premier feminine pathology that would claim the lives of so many like her” (Bowers/Grey 2005: 99). Über den Zusammenhang zwischen Karen Carpenters Erkrankung und ihrer Position als Frau – sowohl privat als auch als Pop-Star der Öffentlichkeit – können nur Vermutungen gemacht werden. Wie in den unterschiedlichen Deutungen, die in diesem Kapitel angeführt wurden, jedoch sichtbar wird, wird in dieser Arbeit dafür argumentiert, dass ihre Anorexie nicht unabhängig von ihrer persönlichen und professionellen Unterdrückung als Frau gesehen werden sollte.

3.6 Karen Carpenter – das Soloalbum

Als ein Aspekt, der über Carpenters Frauenbild sowohl hinsichtlich AC-Sängerin als auch konservativer Werte Aufschluss geben kann, wird ihr Soloalbum *Karen Carpenter* gesehen. Die in den vorangehenden Kapiteln behandelten Aspekte können anhand des Entstehungsprozesses und der Konzeption des Soloalbums exemplarisch dargestellt werden. In den Jahren 1979 und 1980 ohne Mitwirken Richard Carpenters aufgenommen, geht sie mit diesem Projekt in eine neue Richtung – musikalisch und ihr Image betreffend. Bereits schwer an *Anorexia nervosa* erkrankt beschließt sie, während ihr Bruder wegen seiner Medikamentensucht in Behandlung ist, erstmals als Solokünstlerin unter ihrem Namen Karen Carpenter in Erscheinung zu treten. Carpenter löst sich von der Verbindung mit ihrem Bruder los, um ihre eigenen musikalischen Visionen umzusetzen.

Als musikalische Vorbilder zählt Karen Carpenter AC-Stars wie Olivia Newton-John, auch privat eine enge Freundin, und Barbra Streisand auf. Zu Streisand meinte sie im

Jahr 1976, kurz vor der Veröffentlichung von Streisands Film *A Star Is Born*: „She’s so good. I would like to do something like that” (zit. n. Schmidt 2010: 179). Sie äußert damit möglicherweise auch den Wunsch, als AC-Solokünstlerin in Erscheinung zu treten. Sie würde sich vom Image des nur im Geschwister-Duo auftretenden ‚good girl‘ loslösen, hin zu einer erwachseneren, weiblicheren Version ihrer selbst. Damit einher geht die Schaffung einer eigenen Star-Persona mit einer durch ihre Stimme, ihr Auftreten und ihre Performance einzigartiger Trade-Mark. Auch Disco-Musik von Donna Summer und Aretha Franklins Soul werden von Karen Carpenter als Inspiration genannt (ebd.: 197), was stark im Kontrast zur musikalischen Ausrichtung, dem Image und der Zielgruppe der »Carpenters« steht. Ihre Wünsche unterscheiden sich hier stark von denen ihres Bruders. Durch das Soloprojekt hätte sie die Chance, sich in ihren eigenen Interessen und Vorstellungen zu versuchen.

Auch in der Präsentation des Albums kann Karen Carpenters Bestrebung nach einem erwachseneren, weiblicheren Image analysiert werden. Das Cover-Foto zeigt die Sängerin wie sie sich provokativ lächelnd nach vorne lehnt – was bei ihr zu Überraschung und Zufriedenheit über ihren Imagewandel führte (Schmidt 2010: 212). Die Lyrics der Songs in ihrem Soloprojekt gehen in eine ähnliche Richtung, indem sie immer wieder auf ihr Leben als erwachsene, selbstständige Frau und ihre Sexualität hinweisen und unschuldig-melancholische Träumereien der „Carpenters“-Songs weitgehend außenvor bleiben.

Anhand des Songs „If I had you“ (Carpenter 1996) können gewisse Dynamiken herausgearbeitet werden. Seinen AC-Charakter bekommt er durch Elemente wie das mäßige Tempo, die intimen Strophen und das Saxofon-Solo. Durch den rhythmischen Funk-Chorus wird ein energischer Gegensatz zur sanften Strophe geschaffen, hier unterscheidet sich der Song stark vom Sound der »Carpenters«. Karen Carpenters Stimme bleibt jedoch auch im Chorus weich und hauchend, was dem Song einen leichten Pop-Charakter, aber auch ein hohes Maß an Intimität gibt, und nicht genug Energie für eine wirkliche Disco-Nummer beinhaltet. Die Lyrics zeichnen das Bild einer erwachsenen, alleinstehenden Frau, die ihrer alltäglichen Tristesse mit einem Mann in ihrem Leben entfliehen könnte und unterscheiden sich so von den unschuldig-melancholischen Texten der »Carpenters«-Songs. Als Zielgruppe ergibt sich somit ein weibliches, erwachsenes Publikum, was eine Einordnung in das Genre/Format Adult Contemporary Music bestätigt. In diesem Versuch eines funkigen AC-Solosongs nähert sich Karen Carpenter ihren Vorbildern aus dem Bereich AC an, es wird allerdings auch deutlich, dass sie stimmlich wie ihr Temperament und ihre Dynamik betreffend am besten für sanft-melancholische Songs ausgelegt ist. Dieser Schritt aus ihrer

Komfortzone heraus lässt jedoch erkennen, dass sie selbst bereit ist, musikalisch wie in Bezug auf ihr Image neue Wege zu gehen.

Die Arbeit an einem Soloprojekt ist für Karen Carpenter eine völlig neue Erfahrung: Hier kann sie eigenständig entscheiden, arbeitet eng mit einem neuen Produzenten zusammen und lebt in einer anderen Stadt, weit weg von Downey und dem Einfluss ihres Bruders. In ihrem Versuch, erwachsenere und gewagtere Songs solistisch aufzunehmen und zu veröffentlichen, kann somit ihr Wunsch nach Selbstständigkeit und Ausbrechen aus familiärer und professioneller Unterdrückung erkannt werden (Saukko 2006: 161). Es erinnert sich auch Olivia Newton-John: „She wanted to break out as a human being and as a woman and live an independent life“ (zit. n. Schmidt 2010: 202). Tatsächlich blüht Carpenter bei den Aufnahmen auf: Während sich ihr Produzent Phil Ramone zu Beginn der Aufnahmen noch skeptisch äußert – „Karen was twenty-nine, but she couldn’t be a woman who could think like a woman and express herself“ (zit. n. ebd.: 202) – zeigt sich in der Auswahl der Songs und in der eigenständigen Umsetzung ihrer Vision eine bemerkenswerte Entwicklung.

Als Karen Carpenter das Album nach der Fertigstellung ihrem Bruder und ihrer Mutter vorspielte, sind beide über ihren Imagewandel nicht begeistert. Für Karen ist jedoch seine Meinung essenziell, sodass sie wegen seines Vetos und der Kritik der »Carpenters«-Produzenten eine Veröffentlichung freiwillig zurückzieht. Richard Carpenter lässt das Album erst im Jahr 1996, 13 Jahre nach Karens Tod, erscheinen – was demnach keine eigene Entscheidung Karens mehr ist. Der Song „If I had You“ wird bereits im Jahr 1989 in einem Remix von Richard Carpenter veröffentlicht und kann bis auf Platz 18 der AC-Charts aufsteigen. Hinsichtlich des Scheiterns ihres Soloprojekts zeigt sich Karen Carpenter schwer enttäuscht. Ramone erinnert sich: „It was like somebody just stepped on her and just erased everything she’d worked for“ (zit. n. ebd.: 213). Die Entstehung des Albums kann somit als gescheiterter Versuch eines Emanzipationsprozesses gesehen werden. In ihrem Bestreben nach Unabhängigkeit – sowohl als Künstlerin von den »Carpenters« als auch persönlich vom Einfluss ihres Bruders – ist es heute ein wichtiges Dokument, das sich für mich als wegweisend für die Forschung zu weiblichen Pop-Stars erweist.

4 Diana Ross – Pop-Star für die afro-amerikanische Mittelschicht

4.1 Diana Ross – von den »Supremes« zum Solo-Artist

Diana Ernestine Earle Ross wurde am 26. März 1944 in Detroit, Michigan, in eine afro-amerikanische Großfamilie geboren. Im Jahr 1959, im Alter von 15 Jahren, wird sie Mitglied und Lead-Sängerin der Gruppe »Primettes«. 1961 wird die Gruppe bei Motown von Berry Gordy unter Vertrag genommen, kurz darauf folgt die Umbenennung in »The Supremes«. Die aus Ross, Mary Wilson und Florence Ballard bestehende Soul-Gruppe erlangt im Jahr 1964 mit ihrem ersten Nummer-1-Hit „Where Did Our Love Go?“ den Durchbruch. Darauf folgen Konzerte in den USA, viele weitere Nummer-1-Hits und Alben. Auftritte in TV-Shows wie der *Ed Sullivan Show*, der *Today Show* und der *Tonight Show* vergrößern ihre Bekanntheit weiter. Nach den *Beatles* gelten die »Supremes« als zweit-erfolgreichste Gruppe der 1960er-Jahre sowie als erfolgreichste Frauen-Gruppe aller Zeiten. Mit den »Supremes« beginnt Ross, die Präsenz von Schwarzen Frauen in der Entertainment-Industrie neu zu definieren, während zeitgleich zu ihren größten Erfolgen die Civil-Rights-Bewegung um Martin Luther King nach enormen Protestwellen die Position von Afro-Amerikaner*innen in der Gesellschaft der USA verändert.

Ross etabliert sich als Lead-Sängerin immer mehr zum Star. Ab 1967 tritt die Musikgruppe dann unter dem Namen »Diana Ross and the Supremes« auf; mit dem Jahr 1970 löst sie sich von der Gruppe und beginnt ihre Solo-Karriere bei Motown. Gemeinsam mit Gordy und seinem Label folgt der Umzug nach Los Angeles, Kalifornien. Ihrer ersten Solosingle „Reach Out and Touch Somebody’s Hand“ folgt im Juni 1970 ein erstes Soloalbum, auf dem auch der *Grammy*-nominierte Hit „Ain’t No Mountain High Enough“ enthalten war. Bereits im darauffolgenden Jahr wird sie vom *Billboard*-Magazin auf den ersten Platz der besten Sängerinnen gewählt und die National Association for the Advancement of Colored People ernennt sie zur Entertainerin des Jahres. Dem eigenen TV-Special „Diana!“ 1971 folgt ein Jahr darauf die erste schauspielerische Rolle als Billie Holiday in dem Motown-Film *Lady Sings the Blues*. Weitere Auftritte als Schauspielerin hat sie 1975 in *Mahogany* und 1978 in *The Wiz*. Einen ersten Schritt hin zur kreativen Loslösung von Motown wagt sie 1976 mit der Gründung einer eigenen Produktionsfirma, 1980 beendet sie vorerst die Zusammenarbeit mit Motown und wechselt zu RCA Records. Erst 1989 kehrt Ross zu Motown zurück.

Ross ist als Schwarze Frau in den USA mehrfach diskriminiert. Neben ihrem Geschlecht (*sex* und *gender*) und *race* kommt *class* als weiterer, sozial konstruierter Diskriminierungs-Faktor hinzu, weshalb in diesem Kapitel besonders der intersektionale Aspekt von Ross' Rolle als weiblicher Pop-Star berücksichtigt wird. Intersektionalität, als Begriff von der Juristin Kimberlé Crenshaw (1991) geprägt, kann beschrieben werden als Forschungsperspektive, die sich mit der Interaktion von sozialen Identitätsstrukturen wie *race*, *class* und *gender* in den alltäglichen Erfahrungen und Erlebnissen von Personen, insbesondere Erfahrungen von Privileg und Unterdrückung, beschäftigt (Gopaldas 2013: 94). Eine intersektionale Betrachtung gibt somit Aufschlüsse über soziale Dynamiken, Identität und individuelle sowie strukturelle und institutionelle Diskriminierungserfahrungen. Während in den Kapiteln zu *weißen* Sängerinnen wie Carpenter, Streisand und Ronstadt vor allem die Position der *weißen* Frau in der US-amerikanischen Gesellschaft und die Rollenbilder und Werte, die sie als *weiße* Pop-Stars für ein überwiegend *weißes* Publikum verkörpern, im Fokus stehen, will ich in diesem Kapitel die Relevanz einer intersektionalen Perspektive bei der Betrachtung von Ross besonders hervorheben.

4.2 Crossover-Strategien des Labels Motown

Bereits in den 1950er Jahren können Schwarze Entertainer*innen wie Nat King Cole, Harry Belafonte, Lena Horne, Dinah Washington und Della Reese auch abseits des Jazz-/Swing-Bereichs und der sogenannten ‚race records‘ im populärmusikalischen Mainstream Erfolge erzielen (Southern 1983: 498f.). Die tatsächliche Realität des Musikmarkts ist jedoch eine andere: Er ist gespalten hinsichtlich seiner *weißen* und afro-amerikanischen Zielgruppe. Das Bestreben, dass Schwarze Musiker*innen auch im *weißen* Mainstream-Musikmarkt Erfolge feiern können, beginnt mit dem Aufkommen von Crossover-Acts. Das Phänomen des Crossovers, des ‚Übertretens‘ einer konstruierten Grenze zwischen getrennten Musikmärkten, hier dem *weißen* und dem afro-amerikanischen, kann am Beispiel des Labels Motown gezeigt werden.

Die Tamla Record Company, später Motown Records, wird im Januar 1959 in Detroit, Michigan, vom Afro-Amerikaner Berry Gordy gegründet. Er produziert in den 1960er Jahren überwiegend Soul-Musik, entwickelt jedoch zugleich einen eigenen Stil, der heute allgemein als Motown bezeichnet wird. Er engagiert die Songwriter und Produzenten Norman Whitfield und das Trio Holland-Dozier-Holland und bildet aus dem Keyboarder

Earl Van Dyke, den Schlagzeugern Benny Benjamin und Uriel Jones und dem Bassisten James Jamerson die »Funk Brothers«, die zur Hausband des Labels werden. Für die Vision Gordys, einen eigenen, wiedererkennbaren Motown-Sound zu haben, sind diese Musiker und Songwriter/Produzenten zentral. Charakteristisch für die Musik des Labels ist das Zusammenbringen von Rhythm and Blues-, Gospel- und Pop-Einflüssen in anspruchsvollen und raffinierten Arrangements und Orchestrationen, so abgemischt, um sowohl im Autoradio gut zu klingen als auch, durch den pochenden Backbeat, ideal tanzbar zu sein (Early 2020). Motown wurde zum „Sound of Young America“ (ebd.), bei *Weiß*en und Schwarzen gleichsam beliebt und vom Label produzierte Schwarze Sängerinnen und Sänger, wie Stevie Wonder, Marvin Gaye, »The Jackson 5«, »The Supremes« und Diana Ross, avancierten zu internationalen Superstars.

Neben dem Aufzeigen der musikalischen Relevanz von Motown sei die Bedeutung des Labels für Schwarze Gemeinschaften hervorzuheben. Suzanne E. Smith bemerkt hierzu:

Motown Records had a distinct role to play in [Detroit's] black community, and that community – as diverse as it was – articulated and promoted its own social, cultural, and political agendas. These local agendas, which reflected the unique concerns of African Americans living in the urban North, both responded to and reconfigured the national civil rights campaign (1999: 8).

Ausgehend von den Dynamiken, die Motown als kultureller Agent in Detroit und später, bedingt durch seinen nationalen und internationalen Erfolg, für die USA darstellt, können aus der Betrachtung des Labels Rückschlüsse über das kulturelle Leben der afro-amerikanischen Bevölkerung, ihre Lebenssituation und politische Realität ermöglicht werden. So argumentiert Smith, dass Motown, u.a. durch seine Schaffung eines eigenen, in den *weißen* Mainstream einfließenden Crossover-Sounds, als Mittel des Ausdrucks und Widerstandes und als unabhängiges und erfolgreiches, von Schwarzen gegründetes und geführtes Unternehmen, wichtig für den Erfolg des Civil Rights Movement und die Belange der Schwarzen Bevölkerung war (ebd.: 8ff.). Auch Mark Anthony Neal argumentiert, dass Gordy mit seinem Label die Vision von Schwarzem Fortschritt im Sinne einer zunehmenden Integration Schwarzer der Mittelschicht in den US-amerikanischen Mainstream und dessen elitäre Organisationen umgesetzt habe (1988: 88).

Ein Mittel zum Erlangen dieses Ziels war die bereits erwähnte Strategie des Crossovers, bei dem Schwarze Künstler*innen auch, aber nicht ausschließlich, an ein *weißes* Publikum vermarktet werden und deren Musik schließlich auch auf Pop-Radiosendern gespielt wird. Dadurch resultieren Erfolge für diese Schwarzen Künstler*innen und ihr Label nicht nur im Rhythm and Blues-Markt, sondern ebenso in den Pop-Charts und zunehmend

in der Adult Contemporary Music, wonach sich in Folge die vormalig getrennten Musikmärkte immer mehr überschneiden. Musik von Schwarzen Künstler*innen und Labels wird zunehmend attraktiv für die gesamte US-amerikanische Bevölkerung. Für Smith steht dieser Prozess in einem positiven Licht für die gesellschaftliche Akzeptanz der afro-amerikanischen Bevölkerung: „Motown’s music symbolized the possibility of amicable integration through popular culture“ (1999: 18). Ambivalent hingegen wird die Crossover-Strategie von Reebee Garofalo beurteilt, da im Crossover zum einen die eigene Kultur und Identität der Schwarzen Künstler*innen verloren gehen und ausgelöscht werden könne, andererseits jedoch auch in der Integration in die *weiße* Mehrheitsgesellschaft ein Schritt in Richtung Gleichberechtigung der afro-amerikanischen Bevölkerung getan werde (1993: 241). Nachdem Motown diese Strategie der Markterschließung erfolgreich umsetzt und gezielt Crossover-Artists vermarktet, folgen weitere Labels mit Marketing-Strategien, die Schwarze Sänger*innen direkt hin zum Mainstream-Markt orientieren, was eine signifikante Änderung der eigenen Konzepte und Strategien für die großen Labels bedeutete.

Einer der ersten Schwarzen Pop-Stars, der von Motown bereits mit den »Supremes« hin zu einem *weißen* Publikum vermarktet wird, ist Diana Ross. Die Strategien, mit denen einem Label ein Crossover-Erfolg ihrer Künstler*innen gelingen kann, sind für die jeweiligen Künstler*innen spezifisch. Die Vermarktung von Ross soll lediglich ein Beispiel unter diversen Crossover-Strategien für andere Künstler*innen darstellen. Ein Schritt in der Vermarktung von Ross‘, die Änderung ihres Vornamens Diane in das gehobenere Diana, ändert für George Nelson ihr Image und das der »Supremes« von einem emsigen, eher jugendlich wirkenden Trio hin zum Inbegriff aufstrebenden, erwachsenen, bürgerlichen Charmes (2003: 99). Nicht die Namensänderung allein hat diesen Imagewandel zur Folge, auch die Rolle des Artist Development-Zweigs bei Motown darf nicht vernachlässigt werden. Dieses Department hat es zum Ziel, das Benehmen und Auftreten der Künstler*innen, die bei Motown unter Vertrag sind, zu schulen (ebd.: 99f.). Eine wichtige Figur, vor allem für weibliche Motown-Artists, ist Maxine Powell, Eigentümerin der Maxine Powell Finishing and Modeling School seit dem Jahr 1951. Ihr Ziel war es, dass die Künstler*innen in ihrem Benehmen und äußeren Auftreten so geschult werden, dass sie in genau zwei speziellen Orten auftreten könnten: dem Buckingham Palace und dem Weißen Haus (ebd.: 100). Auf Tournée trat Powell zudem in der Rolle der Gouvernante auf (ebd.: 102). Gordy begründet die Zusammenarbeit mit Powell mit seiner Überzeugung, dass das Auftreten und die Erscheinung seiner Künstler*innen, neben der Qualität der Songs, perfekt sein müsse, um das Crossover-Publikum zu erreichen (ebd.: 100f.), was sich auch in der

Kontrolle sämtlicher Aspekte ihrer Live-Performances und Interviews widerspiegelt (ebd.: 103). Powell trainiert die Künstler*innen in der Kunst des „inoffensive interview“, das heißt, dass keinerlei öffentliche Kritik an Motown erwünscht war (ebd.: 101). Zur idealen Bühnenperformance der Sängerinnen schreibt Nelson:

She [Powell] cautioned the singers not to protrude their buttocks on stage, feeling that it was like telling the audience to kiss their ass. She was also fanatical about acts not standing with their legs wide open. If you had to do a naughty step (which wasn't really necessary anyway, she felt), it must be done pleasantly and not draw undue attention (ebd.).

Ross erinnert sich in ihren Memoiren an die besondere Beziehung zu Powell, die sie in den Anfangsjahren bei Motown hatte: „Maxine was a very special person, and she greatly contributed to my increased selfconfidence“ (1993: 122). Bereits in ihrer Position als Lead-Sängerin der »Supremes« wird Ross besonders von Powell betreut. Wie Nelson berichtet, ist Powells Philosophie Ross gegenüber nicht, ihr zu lernen, wie auf der Bühne zu performen sei, sondern vorwiegend abseits von dieser: Über viele Stunden wird Ross gezeigt, wie man richtig sitzt, sich unter Menschen bewegt, einen Mantel anzieht und wie sie ihr Kichern unterdrücken könne, das sie immer dann von sich gibt, wenn sie von den Orten, die sie besucht hat, und den berühmten Menschen, die sie getroffen hat, berichtet (2003: 102f.).

Über die Jahre wird Ross nicht nur von Powell betreut, sondern besucht auch die John Roberts Powers School for Social Grace in Downtown Detroit, eine überwiegend *weiße* Institution, die die Reputation hat, qualitative Modelle für die Modewelt zu schaffen (ebd.: 102). Kritik, der Ross dort ausgesetzt ist, betreffe unter anderem ihre zu langen, künstlichen Fingernägel (die sie jedoch beibehält), ihr starkes Parfüm und die falsche Farbwahl bei ihrer Kleidung (ebd.). In dieser Institution und durch Powells Training lernt Ross als Schwarze Frau somit Benehmen und Auftreten, das sie an ein *weißes* Publikum anpasst bzw. sie bei diesem akzeptabel macht.

Ebenfalls erwähnenswert ist die Rolle der Bühnen-Choreografien der Motown-Acts. Hierfür verantwortlich ist der Choreograf Cholly Atkins, der für die »Supremes« besonders feminine, zarte Bewegungen wie das Schwingen der Hände, das verhaltene Schütteln und das Hin- und Herdrehen des Oberkörpers kreiert – für Nelson durchaus auch als eine Karikatur von Weiblichkeit zu lesen, die aber dennoch Standards für nachfolgende, aufstrebende Girlgroups setzt (ebd.: 107).

Neben der Anpassung an *weiße* Benimmvorschriften und Schönheitsideale werden von Ross, vor allem in den 1970er und -80er Jahren, als sie in ihrer Position als internationaler Pop-Star bereits gefestigt ist, auch dezidiert Schwarze Imagestrategien und

kulturelle Praktiken umgesetzt. Eine solche Praktik ist der Fokus auf das Gesicht und dessen Mimik, ‚giving face‘, als Art, wie sich Schwarze Frauen in den Medien, vor allem auf Modedefotografien präsentieren (Fleetwood 2015: 61f.). Nach der Definition, die Fleetwood von dieser Praxis gibt, versteht man darunter eine performative Strategie, die auf Interaktion mit dem Publikum basiert. Fleetwood schreibt: „Giving face, and also serving face, is a dialectic performance in which gestures, signs, poses, and cues respond to other performers and audience” (ebd.: 64). Dabei wird eine Performance von Hyper-Weiblichkeit geschaffen, die auch in der Ballroom-Szene und unter Drag-Queens häufig praktiziert wird. Sie hat ihre Wurzeln in der Adaption von Hollywood-Glamour durch Schwarze Frauen. Fleetwood ergänzt: „Within black vernacular and expressive cultures, to give face is a mimetic engagement with and transformation of the mythos of cinematic glamour and resonates beyond celebrity” (ebd.).

Bei der Betrachtung von Ross‘ zahlreichen Foto-Shootings und LP-Covers könne die Performance von ‚giving face‘ festgestellt werden. So argumentiert Fleetwood, die öffentliche Persona von Ross habe sowohl mit als auch gegen dominante Bilder und Images von Stars gespielt, indem sie den Hollywood-Glamour mit ihrer Ästhetik von einer politischen Vorstellung von Schwarzsein verknüpft (ebd.: 66). Fleetwood kritisiert dabei jedoch einen wichtigen Punkt: Ross verkörpert zum einen den Slogan „Black is beautiful“, und gleichzeitig profitiert sie von ihrem Star-Status und Erfolg, den sie durch die aktive Anpassung an *weiße* Ideale in einer Crossover-Girlgroup erlangte, deren ästhetischer Anspruch es war, zu gefallen und zu verlocken, ihr Publikum dabei jedoch nicht zu beunruhigen (ebd.: 68).

4.3 Exkurs: Das Women’s Rights Movement – Emanzipationsbestrebungen in den USA in den 1960er Jahren

Als soziale Massenbewegung, die vor allem in den 1960er und -70er Jahren in den USA Teil der zweiten Welle der Frauenemanzipation ist, strebt das Women’s Rights Movement für gleiche Rechte und Möglichkeiten sowie größere persönliche Freiheit für Frauen (Burkett 2023). Es bezieht sich allumfassend auf diverse Lebensbereiche von Frauen, darunter Arbeit, Familie, Sexualität und gesellschaftliche Stellung. Zu den Anliegen und Zielen der Frauen gehören genauer die Gleichstellung im Arbeitsmarkt, der Zugang zu Bildung, das Recht über den eigenen Körper (inkl. das Recht auf Abtreibung), die Verschärfung von Strafen für

Vergewaltigung und häusliche Gewalt sowie die Kritik am Rollenbild der Frau in der Gesellschaft, Familie und heteronormativen Beziehungen (Bell 2013: 9).

Der Bewegung geht bereits eine erste Welle der Emanzipationsbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts voraus. Im Zuge dieser wird das Wahlrecht für Frauen im Jahr 1920 als 19. Zusatz in der US-amerikanischen Verfassung ratifiziert. Nach dem Zweiten Weltkrieg ändert sich das Leben von Frauen in westlichen Staaten dramatisch. Elinor Burkett führt dazu aus:

Household technology eased the burdens of homemaking, life expectancies increased dramatically, and the growth of the service sector opened up thousands of jobs not dependent on physical strength. Despite these socioeconomic transformations, cultural attitudes (especially concerning women's work) and legal precedents still reinforced sexual inequalities (2023).

Ausgehend von einer zunehmenden Unzufriedenheit mit der eigenen Situation fällt der Beginn der zweiten feministischen Welle mit dem Women's Rights Movement in die von diversen sozialen und politischen Protesten geprägten 1960er Jahre (beispielsweise ebenso Civil Rights Movement, Anti-Kriegsbewegung, Hippies, Queere Protestbewegungen). Theoretische Grundlagen zur Bewegung geben besonders zwei Personen: In Simone de Beauvoirs Schrift *Le Deuxième Sexe* (1949) wird die Definition von Frausein hinterfragt, die Konstruiertheit von Frausein offengelegt und ihre Rolle als das im Patriarchat untergeordnete ‚Andere‘ zum Mann dargestellt. Die andere wichtige Autorin in den USA ist Betty Friedan mit ihrem Buch *The Feminine Mystique* von 1963, in dem sie sowohl aus eigener Erfahrung als auch in den Erzählungen anderer Frauen aktuelle Probleme anspricht. Kritisiert wird darin die Rolle der Frau in der Gesellschaft allgemein, die Unzufriedenheit der Hausfrauen, der soziale Druck, als Frau Erfüllung in der Rolle als Mutter und Hausfrau zu finden, und die Trennung der Lebensrealitäten in eine „female sphere“ mit Kindern und Haushalt und eine „male sphere“ mit Arbeit, Politik und Machtpositionen. Friedan fordert den Ausbruch aus der eigenen Sphäre, den Kampf gegen die Unterdrückung und hinterfragt die Passivität der Frau in ihrer Rolle als Ehefrau, Mutter oder Sexobjekt. Das Buch wird in den ersten drei Jahren nach seinem Erscheinen mehr als drei Millionen Mal verkauft und Frauen der *weißen* Mittelschicht beginnen daraufhin, sich zu organisieren und sich für die soziale und politische Gleichstellung der (*weißen*) Frau einzusetzen.

Wichtige Erfolge für das Women's Rights Movement sind beispielsweise der von Präsident John F. Kennedy unterzeichnete Equal Pay Act im Jahr 1963, der von einer Gruppe Frauen im Weißen Haus im Women's Bureau im Department of Labor ausging. Ein Jahr später wird der Title VII des Civil Rights Act umgesetzt, der Arbeitgeber*innen von

Diskriminierung gegen Angestellte aufgrund ihrer Hautfarbe, Religion, Herkunft oder ihres Geschlechts abhält. 1965 folgt ein Gerichtsurteil, dass Frauen den Zugang zu Verhütungsmitteln ermöglicht. Das Jahr 1972 gilt als Jahr des Umbruchs für Frauenrechte in den USA: der Title IX schützt Personen vor Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts in staatlich geförderten Bildungsanstalten, 1973 folgt mit dem Urteil zum Gerichtsfall Roe v. Wade die landesweite Legalisierung von Abtreibung (Bell 2013: 8). Im Jahr 1972 wird zudem der National Women's Political Caucus durch Gloria Steinem, Betty Friedan, Bella Abzug und Shirley Chisholm gegründet, der sich für die Repräsentation von Frauen in politischen Ämtern einsetzt.

Die Annahme, dass sich durch das Women's Rights Movement die Lebenssituation aller Frauen in den USA verbessert hat, ist trotz dieser Erfolge nicht zutreffend, da hier vor allem *weiße* Frauen für ihre Anliegen eintraten. Women of Color werden kaum berücksichtigt und sind in der Bewegung unterrepräsentiert, sie kämpfen parallel zum Civil Rights Movement auch für ihre Rechte als Frauen. Auf die Lage der Schwarzen Frau weist im Jahr 1969 Frances M. Beal mit *Double Jeopardy: To Be Black and Female* hin und betont darin die unterschiedlichen Probleme und Ziele von *weißen* und *nicht-weißen* Feminist*innen (Morgan 1970). Wichtige Meilensteine im Black Feminist Movement sind die Gründung der National Black Feminist Organization (NBFO) 1973 und des Combahee River Collective 1974. Schwarze Autor*innen wie Angela Davis und bell hooks kritisieren den Ausschluss der Anliegen von Schwarzen Frauen im Mainstream Feminismus und publizieren Essays und Romane, die *nicht-weiße* Frauen im Zentrum haben.

In den 1960er und -70er Jahren findet parallel zu der feministischen Bewegung auch das Gay Rights Movement statt, angefacht durch die Stonewall-Aufstände. Der Aktivismus der Schwulen-, Lesben- und Transpersonen-Bewegung erstarkt, auch weil hier Lesben, die innerhalb der frauenemanzipatorischen Bewegung oftmals nicht berücksichtigt oder sogar ausgeschlossen wurden, ihre Belange äußern können. Diverse Strömungen kämpfen somit in dieser Zeit für Gleichberechtigung, durchaus mit Spannungen untereinander. In den späten 1970er Jahren kommt es vor allem in der feministischen Bewegung zu einem starken Rückgang, da sich viele Untergruppen bilden, die neue Debatten über Feminismus, beispielsweise über Pornografie und sexuelle Freiheit, untereinander austragen. Dennoch bringen die erreichten Ziele des Women's Rights Movement eine nachhaltige Veränderung der Lebensrealität der US-amerikanischen Frauen der 1970er und -80er Jahre mit sich, sei es im Arbeitsmarkt, in der familiären Position der Frau oder in ihrer sexuellen Freiheit (Burkett 2023). Das Problem bleibt dabei der Mangel an Diversität, der sich unter anderem

im Ausschluss von Women of Color und Lesben zeigt. Meryl Kenny und Fiona Mackay schlagen deswegen vor, nicht von einer feministischen Bewegung und dem einen, universellen Feminismus zu sprechen, sondern von einer Vielzahl an Feminismen (2017: 93).

Die gesellschaftlichen Veränderungen, die durch emanzipatorische Bewegungen in den 1960er Jahren angestoßen werden, lassen sich auch in Zahlen nachweisen: Die Scheidungsrate steigt in den 1970er Jahren stark an – während es im Jahr 1970 noch zehn Scheidungen auf 1000 Paare waren, werden im Jahr 1979 22,8 Scheidungen pro 1000 Paare registriert (Stevenson/Wolfers 2007: 27–52). Die Bindung der Frau an ihren Mann und ihre Familie kann somit als weniger final und gefestigt gedeutet werden, ebenso kann angenommen werden, dass die Zufriedenheit mit der Rolle als Hausfrau und Mutter abgenommen hat (wobei hier die Gründe für die gestiegene Scheidungsrate berücksichtigt werden müssten). Ebenso ändert sich das traditionelle Rollenbild von Mann und Frau, in dem der Mann arbeitet und Geld verdient, während die Frau nicht oder nur gering erwerbstätig ist. Die Erwerbstätigkeit erwachsener Frauen steigt von 34% im Jahr 1950 und 38% im Jahr 1960 immer weiter an (1970 mit 43%, 1980 mit 52%) auf 58% im Jahr 1990 (US Department of Commerce 2010), wobei auch hier diverse Faktoren einfließen.

Durch emanzipatorische Bewegungen wie das Women's Rights Movement kommt es zu einer radikalen Neudefinierung der Rolle der Frau, aber auch im Umgang der Frau mit dem eigenen Körper (Adair 1992: 70). Rose Weitz argumentiert für die Relevanz des weiblichen Körpers und verkörperte Erfahrungen für die Unterdrückung der Frau. Sie führt hierzu aus: „Only by looking at the embodied experiences of women, as well as at how those experiences are socially constructed can we fully understand women's lives, women's position in society, and the possibilities for resistance against that position” (Weitz 2003: 10). Weiter argumentiert Weitz, dass Ideen und Ideale von den Körpern von Frauen eine wichtige Rolle darin gespielt hätten, Machtstrukturen zwischen Männern und Frauen sowohl zu hinterfragen als auch zu festigen. Aus diesem Grund können solche Ideen als politische Instrumente in einem politischen Machtkampf betrachtet werden (ebd.: 3). Der weibliche Körper ist somit immer politisch.

Eine Art und Weise, wie sich die Politisierung des weiblichen Körpers zeigt, ist das Hinterfragen der sozialen Norm der passiven, sich sexuell zurückhaltenden Frau. Im Ausleben einer freieren Sexualität, wozu es unter anderem durch das Women's Rights Movement ab den 1960er Jahren kam, werden solche Normen für Bartky dekonstruiert: „The ‚loose woman‘ violates those norms: her looseness is manifest not only in her morals, but

in her manner of speech and quite literally in the free and easy way she moves“ (2003: 30). Die Selbst-Definition als sexuell befreite Frau kann als Empowerment der unterdrückten Frau gesehen werden, sie stellt somit Machtstrukturen in Frage. Der Unterschied der sexuell aktiven und selbstbestimmten Frau zum Bild der Frau als Verführerin besteht in der Agency der Frau, die hier nicht von außen sexualisiert wird, sich der Fremdzuschreibung entziehen will und die Kontrolle über ihren Körper wieder zurückerlangt.

Mit einem gestiegenen Fokus hin auf den Körper, mit seinen Einschränkungen und Zuschreibungen sowie mit dem Wandel in der sexuellen Freiheit der Frau, kommt es auch zu einem Wandel innerhalb der heteronormativen Paarbeziehung. Das Ideal der Liebe zwischen Mann und Frau, die vor allem durch romantische Vorstellungen von ewiger Zweisamkeit in der Ehe und der Gründung einer Familie geprägt ist, wird als ideelles Konstrukt in Frage gestellt. Stattdessen existiert nun neben diesem Ideal auch eine freiere Verbindung, die sich durch körperliche Bedürfnisse, ausgehend sowohl von Mann und Frau, und bedingt durch den Zugang zu Verhütungsmitteln und der Legalisierung von Abtreibungen in den USA schnell etabliert und nicht nur in liberalen und kreativen Kreisen immer mehr gesellschaftlich akzeptiert wird.

4.4 Songanalyse von „Touch Me In The Morning“

Auch Diana Ross, die zur Zeit des Women's Rights Movement und der Civil-Rights-Bewegung mit den »Supremes« zur beliebtesten Girlgroup der USA avanciert, sieht sich von emanzipatorischen Bewegungen beeinflusst: „Women's liberation changed my way of thinking in every facet of my life, from how I handled my business affairs to my expectations in my personal life. The civil rights movement also had a profound effect on me. [...] I took a stand. I refused to be exploited“ (1993: 149). Neben einem veränderten Selbstwertgefühl der Sängerin als Schwarze Frau wird deutlich, dass Ross eine neue Perspektive auf ihr berufliches wie privates Leben erhält. Ihre persönliche Einstellung soll als Hintergrundinformation zu diesem Unterkapitel, jedoch nicht als ausschlaggebend in ihrer Musik betrachtet werden. In ihren Songs, die sie lediglich singt, jedoch nicht selbst komponiert und textet, werden nicht unbedingt die persönlichen Werte der Sängerin kommuniziert, dafür wird in ihnen durchaus ein gesellschaftlicher Wandel im Frauenbild und in der Akzeptanz von freier, weiblicher Sexualität deutlich. Unter anderem der Aspekt der Körperlichkeit und sexueller Beziehung wird in den Songs von Ross Anfang der 1970er

Jahre zunehmend angesprochen, was nachfolgend am Song „Touch Me In The Morning“ (Ross 1973) genauer betrachtet wird.

In diesem Unterkapitel werden durch eine Höranalyse zwei zentrale Punkte herausgearbeitet: Zum einen die Rolle der Frau in Beziehung mit ihrem Liebhaber, deren Gefühlswelt und körperliche Liebe; zum anderen die musikalische Crossover-Strategie des Labels Motown. Ausgehend von diesen Beobachtungen will ich darlegen, wie der Song sowohl mit einem Wandel des Frauenbilds und von Beziehungen umgeht, sich in seiner musikalischen Annäherung an Adult Contemporary Music zugleich aber auch an konservative Ideale der *weißen* Mittelschicht anpasst. Dabei bleiben gewisse Marker einer Schwarzen Identität erhalten, der Song bleibt klar als Motown-Produktion erkennbar und richtet sich in seiner Produktion und Instrumentation zugleich an ein jüngeres Publikum.

Der Song „Touch Me In The Morning“ ist Ross' erfolgreichste Single aus ihrem 1973 erschienenen, gleichnamigen Album. Von Motown produziert, erreicht dieses vierte Solo-Album von Ross den fünften Platz der Albumcharts, den ersten Platz in den Rhythm and Blues-Charts und wird 650.000-mal verkauft. Der Song erreicht die Spitze der *Billboard Hot 100* Charts und hält sich für 13 Wochen in den AC-Charts, wobei er auch hier, in der siebten Woche, kurz die Spitze der Charts erreicht und somit ihre erste Nr.-1-Single in den AC-Charts darstellt. Die Songwriter sind Ron Miller, ein Motown-Songwriter jüdischer Abstammung, und Michael Masser, ebenfalls jüdischer Abstammung, der nach diesem ersten Hit auch mit anderen AC-Sängerinnen wie Whitney Houston, Dionne Warwick und Barbra Streisand zusammenarbeitet. Produziert wird „Touch Me In The Morning“ gemeinsam von Masser und Tom Baird. Ross ist zu dieser Zeit 29 Jahre alt, ist bereits durch die »Supremes« zu einem Pop-Star avanciert, steht jedoch noch in den Anfangsjahren ihrer Solo-Karriere.

Der Song ist eine Liebes-Ballade mit Disco- und Funk-Elementen. Die Sängerin singt darin von der folgenden Situation: Nach einer Liebesbeziehung wird ihr Geliebter sie verlassen, die Gründe hierfür sind nicht klar, jedoch akzeptieren beide ihr Schicksal. Sie singt nostalgisch von der glücklichen gemeinsamen Vergangenheit und von einer Zukunft, die jedoch unmöglich ist. Sie will noch ein letztes Mal mit ihrem Liebhaber intim werden, eine Absicht, mit der sie den Song beginnt: „Touch me in the morning, then just walk away“.

Die Lyrics behandeln zwei Sphären: Zum einen liegt der Fokus auf den Gefühlen der Frau für ihren Partner. Deutlich werden etwa Nostalgie über die unbeschwerte Vergangenheit („Wasn't it yesterday we used to laugh at the wind behind us?“), oder die starke emotionale Verbindung mit ihrem Partner, die nun jedoch zu Ende gehen muss, was

sie auch akzeptiert („It must've been hard to tell me that you've given all you had to give. I can understand you're feeling that way, everybody's got their life to live"). In Ambivalenz zur Akzeptanz der Trennung stehen ihre nach wie vor starken Gefühle und sie klammert sich an eine letzte Verbindung: „If I've got to be strong, don't you know I need to have tonight when you're gone?“ Schließlich will sie im Moment leben und über die Vergangenheit hinwegkommen. Der Song endet mit den Worten „Yesterday's gone, my love, there's only now and it's time to face it“.

Parallel zu diesen starken Gefühlsdarstellungen fokussiert sich die zweite Sphäre der Lyrics auf den Aspekt der körperlichen Liebe. Schon der Titel des Songs weist auf körperliche Berührungen hin, auch wird die körperliche Verbindung als Sehnsucht der Frau dargestellt: „Yeah, I really need you near me tonight, 'cause you'll never take me there again“. Das „there“ kann als Ort der körperlichen Verbindung der Liebenden gedeutet werden, ebenso jedoch auch als Ausdruck für den hedonistischen Höhepunkt von Lust. Schließlich ist der letzte Akt vor der Trennung kein Bekenntnis ewiger Liebe oder tiefer Trauer über die Trennung, sondern ein letztes, körperliches Zusammenkommen: „I need to hold you until the time your hands reach out and touch me in the morning“. Die Lyrics bewegen sich somit zwischen dem Ideal der romantischen Liebe zwischen Mann und Frau, die in ihrer Beziehung an ein Ende geraten sind, und einer sexuellen Beziehung. Der Aspekt der Körperlichkeit weist auf einen gesellschaftlichen Wandel hinsichtlich der sexuellen Freiheit der Frau hin, während das Liebes-Ideal nostalgische Züge hat. Konservative Ideale von Paarbeziehungen werden durch das Bild der romantischen Liebe dargestellt, fortschrittliche Tendenzen, etwa angeregt durch emanzipatorische Bewegungen, kommen jedoch in der körperlichen Liebe ebenso zu Tage.

Eine Studie aus dem Jahr 1982 (Fedler/Hall/Tanzi) untersucht die Veränderung des Idealbilds von Liebe von einem emotionalen hin zu einem sexuellen in der Pop-Musik der 1950er bis 1970er Jahre. Hinsichtlich der Lyrics in Pop-Songs werden folgende Beobachtungen festgestellt:

During the 1960s, lyrics became more ambiguous, and sexual desire became a more dominant theme. By the 1970s, the traditional values were broadened to include a new kind of magic: the elixir of an immediate, impermanent, emotionless sex. The persons described in modern love songs often met, spent a single night together, and then parted without any emotional bond, without any commitment (ebd.: 20).

Auch zeige sich ein Wandel im Inhalt der Songs von den 1950er Jahren zu den 1970er Jahren: Sie handeln weniger von idealistischen, emotionalen Paarbeziehungen, dafür treten häufiger sexuelle Beziehungen auf, die von einer geringeren emotionalen Involvierung

gezeichnet sind (ebd.: 3). Der typische Song der 1950er Jahre handle laut der Studie von der Liebe als einer Art Magie, von der ersten Liebe von Teenagern, der ewigen Liebe, den unrealistischen Erwartungen an die Liebe, von Herzschmerz, Enttäuschung, Einsamkeit, Trennung, oder von einer Art Traumwelt; der körperliche Aspekt von Liebe werde, abgesehen von Küssen, fast nie explizit angesprochen (ebd.: 4f.). In den Songs der 1960er Jahre überwiege die Romanze immer noch gegenüber dem sexuellen Verlangen, allgemein nehmen Liebeslieder jedoch auch einen geringeren Stellenwert ein, dafür erscheinen mehr Protestsongs. Allerdings werden schon liberalere Betrachtungen von körperlicher Liebe deutlich (ebd.: 5), Liebe sei nicht mehr nur als tiefe emotionale Verbindung zu verstehen, sondern auch als körperliche Anziehung (ebd.: 6).

In der Studie werden zudem jeweils die fünf populärsten Songs (nach den *Billboard* Charts) eines jeden Jahres zwischen 1950 und 1980 herangezogen und hinsichtlich der fünf Kategorien „Extremely Physical“, „Somewhat Physical“, „Balanced“, „Somewhat Emotional“ und „Extremely Emotional“ eingeordnet. Mit „Physical“ meinen die Autoren die Behandlung von körperlichem Kontakt zwischen Mann und Frau, bis hin zum Geschlechtsverkehr, in den Songs; die Kategorisierung „Emotional“ meint Songs, die eine idealisierte Form von Liebe als emotionale Verbindung behandeln und die, außer einem Kuss, zu keinerlei Körperkontakt Bezug nehmen (ebd.). Von den Hit-Songs der genannten Jahrzehnte handeln etwa 72% von Liebe oder körperlicher Verbindung und wurden für die Betrachtung in der Studie ausgewählt (ebd.: 7). Zur Einordnung werden neben den Lyrics auch Geräusche, die auf Geschlechtsverkehr hindeuten könnten, berücksichtigt, allerdings wird nur die wortwörtliche Bedeutung der Lyrics, keine mögliche Zweideutigkeit, miteinbezogen. Zudem wird der Hinweis gegeben, dass Lyrics häufig uneindeutig sein können und dass sich ihre Bedeutung im Laufe der Zeit ändern könne (ebd.: 8). Schließlich kommt die Studie zu der Schlussfolgerung, dass in den 1950er Jahren 89,2% der Songs, in den 1960er Jahren 71,4% und in den 1970er Jahren 42,5% als „Emotional“ kategorisiert werden können (ebd.: 8), wonach die Bedeutung der emotionalen Liebe stark abnimmt. Das Gegenteil zeigt sich bei der Kategorisierung in „Physical“: während in den 1950er Jahren nur 2,7% der Songs so eingeordnet werden können, steigt die Zahl auf 11,4% in den 1960er Jahren und dann stark auf 40% in den 1970er Jahren (ebd.), wonach die körperliche Liebe eine immer wichtigere Rolle spielt.

Wie die Studie darstellt, hat sich der Fokus innerhalb der Pop-Musik gewandelt. Eine eindeutige Kategorisierung von „Touch Me In The Morning“ wäre wohl nicht möglich, da hier emotionale und körperliche Liebe in Wechselwirkung treten. Inwiefern der Song

außerdem als progressiv und/oder konservativ gedeutet werden kann, würde mit einer solchen Kategorisierung uneindeutig bleiben. Wichtig ist dafür auch die Betrachtung weiterer Aspekte wie der Werte, die im Song reproduziert werden.

So wird in „Touch Me In The Morning“ ein bestimmtes Frauenbild vermittelt, bzw. werden Aussagen zur Rolle der Frau in romantischen Beziehungen gemacht – von dem Standpunkt der Frau, aber von zwei Männern verfasst. Die immer wieder angesprochene Trennung und wie die Frau mit dieser umgeht gibt einen Hinweis auf das Beziehungsgefüge, das im Song dargestellt wird, und die Rollen von Mann und Frau darin. Sie bleibt zurück, während der Mann weggeht. Es wird angedeutet, dass entweder der Mann die Beziehung beendet hat (und sie die Entscheidung akzeptiert) oder die Trennung gemeinsam beschlossen wurde. Somit nimmt die Frau eine passivere Rolle ein als der Mann, der fortzieht. Sie fordert von ihm noch eine letzte intime Begegnung, an die sie sich nach dem Ende der Beziehung erinnern kann. Sie sieht ein, dass sie am Ende stark sein muss, ihre Emotionen, die wohl durchaus stark sind, in Grenzen halten muss und lernen muss, mit diesen umzugehen, wofür sie allerdings diese letzte Erinnerung braucht. Es wird klar, dass die Frau von Liebe träumt („We’ve seen how love can grow, now we see how it dies“) und dass nur diese sie erfüllt („Leave me as you found me, empty like before“), denn ohne Liebe ist sie ‚leer‘.

Aus einer heutigen Perspektive betrachtet ist das Frauenbild (und die Rolle der Frau in der Paarbeziehung) ein traditionelles, von konservativen Werten beeinflusstes. Das Bild der passiven, zurückbleibenden Frau, die von der großen Liebe träumt, entspricht einem von traditionellen Geschlechterrollen geprägten Konservativismus. Ihr wird wenig Eigenständigkeit und Unabhängigkeit zugesprochen und sie verweilt auch nach dem Ende der Beziehung in einer emotionalen Abhängigkeit von ihrem Partner. Dennoch bleibt die Geschichte offen. Gewisse moderne Ansichten werden deutlich, etwa durch die verklärte Akzeptanz der Trennung ohne dramatische Liebesbekenntnisse oder durch die Relevanz der körperlichen Verbindung. Hinter einer passiven Rolle versteckt sich demnach auch eine teilweise emanzipierte Frau, die zwar stark emotional in ihrer Beziehung verankert ist, sich gleichwohl jedoch auch sexuell frei gibt und nach dieser Trennung allein in eine, wenn auch ungewisse, Zukunft geht.

Nicht allein die Lyrics werden in diesem Unterkapitel analysiert, auch musikalische Strukturen, Formen und Konventionen tragen zum Gesamtbild, das der Song präsentiert, bei. Hinsichtlich der Form beginnt der „Touch Me In The Morning“ nach zwei Akkorden sofort mit dem Chorus. Darauf folgt die Abfolge von Verse, Prechorus und Chorus, was einmal wiederholt wird. Während des letzten Chorus wird parallel erneut eine Strophe geführt, die

beiden Strukturen überlagern sich hier. Dieser Kunstgriff schafft eine neue Steigerungsform, die hier ihren Höhepunkt findet. Die Stimme von Ross ist hier separat aufgenommen und überlagert sich teilweise in Strophe und Chorus, an anderen Stellen sind die beiden Teile intermittierend gesetzt.

Der Song ist, nach dem ersten Chorus, der langsam und balladenhaft klingt, als tanzbar zu betrachten, was vor allem durch den Funk-Bass und den schnellen Beat des Schlagzeugs, mit teils sehr unterschiedlichen Rhythmen in den verschiedenen Formteilen, bedingt ist. In der Production wird hier der Motown-Stil und die Nähe zum Genre Disco deutlich. Der Kontrast zwischen der anfänglichen Ballade und dem rhythmischen Teil wird vor allem durch den Gesang Ross‘ unterstützt. Zu Beginn stimmt der Text mit seiner inhaltlichen Melancholie mit der Emotionalität in der Stimme überein. Ab dem ersten Verse, mit Einsatz der Rhythmusgruppe, vermittelt Ross jedoch durch einen rhythmischen Gesangsstil und „Hey“-Zwischenrufe ein hohes Maß an Leichtigkeit, was im Kontrast zum emotionalen Gehalt des Textes steht. Zudem wechselt sie in der Überleitung zum Chorus in die Sprechstimme, was ein Element der Spannung hinzufügt.

Die Spannung zwischen Leichtigkeit und Tiefgang wird auch in dem Arrangement und der Produktion des Songs deutlich. So beginnt der erste Chorus als sanfte Pop-Ballade, der Gesang Ross‘ wird nur durch Klavierakkorde begleitet, worauf zur Strophe hin Schlagzeug und Bass als Rhythmusinstrumente einsetzen. Es kommt in der Folge zu einer zunehmenden Verdichtung durch Einsatz von Trompete und Chor bzw. Backgroundgesang. Der Höhepunkt, das parallele Ablaufen von Strophe und Chorus am Ende wird bereits zuvor antizipiert, durch Strophe und Refrain parallel durch Stimme und Trompete. In der Instrumentation, der konventionellen Form und der stetigen Steigerung hin zu einem Höhepunkt werden Konventionen aus dem Adult Contemporary-Genre deutlich. Diese werden jedoch in ein modernes Gewand gesteckt, indem vor allem in der Produktion Entscheidungen getroffen wurden, die eine gewisse Spannung und ‚Hipness‘ hinzufügen.

In den verschiedenen Elementen des Songs – Interpretation und Stimme sowie Arrangement und Produktion – wird ein Spannungsverhältnis zwischen Text, Musik und Gesang geschaffen, das den Song interessant macht. Zudem wird sowohl eine leichte als auch eine tiefgründige, emotionale Deutung der Lyrics ermöglicht. Es lässt sich feststellen, dass in dieser dualen Ausrichtung von Tiefgründigkeit versus ‚Hipness‘ und Leichtigkeit die Intention versteckt ist, den Song für ein breites Zielpublikum innerhalb der Hörer*innenschaft von Adult Contemporary Music attraktiv zu machen. Sowohl für Hörer*innen romantischer Balladen mit emotionalen Texten über Liebe und Sehnsucht, als

auch für ein jüngeres Publikum, das sich für rhythmische Disco-Musik begeistert, stellt der Song somit ein wünschenswertes Produkt dar.

Der Song ist durch gewisse Produktions- und Arrangementdetails auch als charakteristisch für das Label Motown zu erkennen. So zeigt sich beispielsweise die Bassline als typisch für den Motown-Sound und orientiert den Song in Richtung Funk und Disco. Hier wird die Strategie des Motown-Bassisten James Jamerson deutlich, der bei dem Label einen distinkten Sound kreierte. Der Bass unterstützt die Melodie, er hat eine weite Spanne an Tönen und rhythmische Vielfalt. Zwar wiederholen sich gewisse Phrasen, es werden jedoch ständig neue Variationen gebildet, die die Grundtöne umspielen. Es werden nicht nur die Viertel-Schläge gespielt, sondern es wird auch mit Achteln und Triolen eine gewisse Eigenständigkeit des Basses geschaffen, die die Rolle als bloßes harmonisches und rhythmisches Fundament übersteigt (Nelson 2003: 126). Zudem tritt der Bass in einem Call-and-Response-Schema mit anderen Instrumenten in Erscheinung. Jamersons Stil ist beispielsweise in Ross' Hit „Ain't No Mountain High Enough" (Ross 2002 [1970]) zu hören; in „Touch Me In The Morning" wird der Basspart von Bob Babbitt übernommen, einem Mitglied der »Funk Brothers«, der auch in „Midnight Train To Georgia" von »Gladys Knight & the Pips« zu hören ist. Der Background-Gesang erinnert hier in seinem wiederholenden und imitierenden, allerdings sehr dezenten Einsatz an Ross' Zeit bei den »Supremes«, spielt somit mit gewissen Erwartungen an Ross, stellt sie aber noch mehr in den Vordergrund.

Der Motown-Sound, der in dem Song trotz seiner Nähe zur Adult Contemporary Music und seiner Crossover-Wirkung anklingt, gibt dem Label einen konstanten Wiedererkennungswert und verortet den Song zudem innerhalb der Schwarzen Musik. Dadurch kann auch ein afro-amerikanisches Publikum angesprochen werden. Aufgrund seiner Produktion und seines Arrangements, seiner Lyrics und des Gesangsstils von Ross argumentiere ich jedoch dafür, den Song vor allem als Produkt in der Sphäre der Adult Contemporary Music zu betrachten, der neben einem *weißen* Publikum auch für ein Schwarzes Publikum attraktiv ist. Das Crossover in den *weißen* Musikmarkt ist hier in einer Art und Weise geglückt, die beinahe so weit geht, dass die Elemente aus dem Rhythm and Blues-Bereich untergehen und stattdessen mehr eine Orientierung in Richtung Funk und Disco stattfindet, während der Hauptstil Pop/AC ist. Zusammenfassend werden sowohl konservative Werte und Musikpräferenzen, darunter der AC-Sound und das Ideal der romantischen Verbindung von Mann und Frau, sie dabei in einer passiveren Rolle, deutlich, als auch moderne, der Zeit angepasste Trends, wie die Anlehnung an hippe, Schwarze Musikstile und die sexuell befreite Frauenrolle. So schafft es der Song, sowohl ein afro-

amerikanisches Publikum, das Ross seit den »Supremes« treu ist, als auch ein *weißes*, teils konservatives und teils liberales Publikum anzusprechen.

4.5 Betrachtung weiterer Songs

Wie aus der Analyse von „Touch Me In The Morning“ hervorgeht, kann Diana Ross durchaus in den AC-Bereich eingeordnet werden. Jedoch sollte ihr musikalisches Schaffen nicht auf diesen Sektor reduziert werden, da sie eine Vielfalt an Musikstilen und Inhalten in ihren Songs vertritt. Ich will in diesem Unterkapitel weitere wiederkehrende, inhaltliche Tropen vorstellen, die für eine differenzierte Betrachtung von Ross als Pop-Star der 1970er und -80er Jahre notwendig sind.

In den Songs von Ross kehren drei Themen immer wieder: die Rolle der Schwarzen Frau, Disco und Tanz sowie Romantik und Liebe. Der erste Aspekt ist komplex, von Fremdzuschreibungen wie Selbstverständnis geprägt, und soll im Zentrum dieses Unterkapitels stehen. Ähnlich wie für *weiße* Frauen änderte sich die Lebenssituation von Schwarzen Frauen durch emanzipatorische (und antirassistische) Bewegungen grundlegend. Melissa V. Harris-Perry bemerkt etwa ein freieres Verständnis von Sexualität: „Like their white counterparts, African American women tested the boundaries of this autonomous expression of human sexuality. They used birth control, shortened their skirts, and produced erotic cultural products. Like in blues singers of an earlier generation, many expressed rebellious sexual ethics through music“ (2011: 64). Eine solche Beobachtung kann, in Hinblick auf wiederholt erotische Selbstdarstellung, auf Diana Ross‘ Performances, Musik und Star-Persona in den 1970er Jahren übertragen werden. Zugleich tritt ihre Erotik auch immer in Wechselwirkung mit ihrem Schwarzsein.

Um die komplexen, intersektionalen Zusammenhänge von *race*, *gender* und *sexuality* darstellen zu können, sollte zunächst die Situation der Schwarzen Frau in der US-amerikanischen Gesellschaft allgemein betrachtet werden. Sander Gilman weist darauf hin, dass der Schwarze Körper, vor allem der weibliche, bereits in der frühen nordamerikanischen Gesellschaft durch *Weißer* sexualisiert wurde, um Sexualität von ihren eigenen Körpern zu trennen (1985: 204ff.). Der Schwarze Frauenkörper werde so zur „icon for deviant sexuality“ (ebd.). Diese rassistische und sexistische Fremdzuschreibung habe sich in der Popkultur der USA gefestigt, wie bell hooks argumentiert:

Popular culture provides countless examples of black female appropriation and exploitation of ‘negative stereotypes’ to either assert control over the representation or at least reap benefits of it. Since black female sexuality has been represented in racist/sexist iconography as more free and

liberated, many black women singers, irrespective of the quality of their voices, have cultivated an image which suggests they are sexually available and licentious. Undesirable in the conventional sense, which defines beauty and sexuality as desirable only to the extent that it is idealized and unattainable, the black female body, gains attention only when it is synonymous with accessibility, availability; when it is sexually deviant (2003: 124).

Das negative Stereotyp der sexuellen Freizügigkeit wird so durch Schwarze Frauen adaptiert, wodurch sie davon profitieren können. Als Beispiel nennt hooks Tina Turner (ebd.: 124ff.), die das Stereotyp der ‚primitiven‘ Sexualität, das häufig auf Schwarze Frauenkörper projiziert werde, nimmt und mit Macht und Dominanz verbindet (ebd.: 127). Fleetwood sieht eine solche Adaption von Hypersexualität und ‚Primitivität‘ auch bei Diana Ross, jedoch auch in Verbindung mit Agency: „Her music of the 1970s and 1980s also enacts a counter-performance to tragedy and stories of woe by narrating black female desire, self-determination, and power” (2015: 77). Zeugnisse für das Bild der hypersexuellen, allerdings eher ‚wilden‘ anstatt ‚primitiven‘ Schwarzen Frau in Ross‘ Ästhetik, Performances und in ihrer Musik sind vor allem erotische, visuelle Darstellungen wie Plattencover, auf denen sie sich mit krausen Haaren, knapp bekleidet, in sexuell einladender Pose und exotisch vor einem Wald-Hintergrund zeigt (*The Boss* (Ross 1979)) oder über einen ausgestopften Tiger gebeugt, die Hand zur Kralle geformt und nach oben blickend als wild, erotisch und exotisch präsentiert (*Eaten Alive* (Ross 1985)). Auch in diversen Songs werden exotische Trommeln und rhythmisches Atmen eingesetzt (z.B. „Eaten Alive“) oder offen sexuelle Texte gesungen und hörbares Stöhnen eingefügt (beispielsweise „Chain Reaction“ (Ross 1985) oder „Love Hangover“ von 1980 (Ross 2012 [1980])). Harris-Perry beobachtet die Adaption rassistisch-sexistischer Fremdzuschreibungen wie der Schwarzen Hypersexualität jedoch nicht nur bei Künstlerinnen in der Pop-Kultur, sondern auch eine Integration solcher Stereotype in die inneren Strukturen afro-amerikanischer Gemeinschaften bis in die Gegenwart beobachtet (2011: 55).

Da die dominante Gesellschaft der *weißen* US-Amerikaner*innen in ihren Strukturen, Institutionen und Werten, Normen und Idealen unter anderem auf patriarchalen und rassistischen Grundsätzen basiert, müsse sich die Schwarze Frau nach hooks anpassen, um in dieser Gesellschaft Erfolg und Anerkennung zu haben. Dies zeige sich etwa in der Modewelt am Beispiel des Models Iman. Das Schönheitsideal der *weißen* Frau könne von Schwarzen Frauen niemals erlangt werden, deshalb müssen sie sich als das exotische Andere, das rassistischen und sexistischen Stereotypen entspricht, angleichen und das Verlangen nach Exotik stillen (hooks 2003: 130). Zeitgleich müssen sie sich so weit wie möglich dem *weißen*, westlichen Schönheitsideal anpassen, was hooks als „crossover

appeal“ bezeichnet (ebd.). Auch Ross passt sich bereits in ihrer Zeit bei den »Supremes« dem *weißen* Schönheitsideal an, sie ästhetisiere aber vor allem in ihrer Solo-Karriere auch offensichtliche Marker ihres Schwarzseins wie ihre krausen Haare und mache sich so begehrenswert (Fleetwood 2015: 77).

Eine andere Darstellung der Schwarzen Frau, die sich als Stereotyp gefestigt hat, ist die der starken Schwarzen Frau. Anders als die Fremdzuschreibungen der Hypersexualität und Exotik stammt dieses Narrativ aus den afro-amerikanischen Gemeinschaften selbst. Harris-Perry gibt die folgende Ausführung zur Etablierung dieser gängigen Darstellung:

African American women face unique expectations as citizens of the United States. The particular histories of slavery, Jim Crow, urban segregation, racism, and patriarchy that are woven into the fabric of American politics have created a specific citizenship imperative for African American women—a role and image to which they are expected to conform. We can call this image the ‘strong black woman’. It defines the mantle that the nation, black communities, and black women themselves expect African American women to assume. The social construction of black women’s citizenship and identity around the theme of self-sacrificial strength is a recurrent motif in black women’s lives and politics (2011: 21).

Es ist debattierbar, inwiefern Ross dem Bild der starken Schwarzen Frau entspricht. Allein, dass sie es geschafft hat, als Schwarze Frau in einer von *weißen* Personen dominierten Musikindustrie den Status des Pop-Stars zu erlangen, lässt eine solche Deutung zu. Wie Harris-Perry weiter ausführt, diene die starke Schwarze Frau als konstruktives Vorbild für Schwarze Frauen. Es werde ihnen gezeigt, dass sie große Hindernisse überwinden können, zudem wird ihnen Ermutigung und Selbstvertrauen gespendet (ebd.: 184). Die Rolle, die Ross für ein Schwarzes Publikum spielt, soll im nächsten Kapitel genauer analysiert werden.

Der zweite Aspekt, der in Ross‘ Songs wiederholt auftritt, hier aber nur knapp angesprochen wird, ist der Tanz und die Disco-Bewegung. Ihr Album *Diana* aus dem Jahr 1980 hat mit Hits wie „Upside Down“, „My Old Piano“ oder der heutigen queeren Hymne „I’m Coming Out“ zum Erfolg von Disco beigetragen (Ross 2003 [1980]). Interessant ist hieran, dass Disco, aus der Schwarzen Musik entstammend, durch *weiße* Stars wie die »Bee Gees« und Crossover-Stars wie Ross ‚safe‘ für ein *weißes* Mittelklassepublikum in Amerika wurde (Kopkind 1979: 16).

Schließlich ein dritter Aspekt in Ross‘ Songs ist das Ideal der romantischen Liebe. Die Sängerin selbst hat sich für solche Songs ausgesprochen, beispielsweise sagt sie aus, dass süße, romantische Songs für sie besonders zugänglich seien (Ross 1993: 139). Die Relevanz, die Liebeslieder und emotionale Texte für sie hatten, begründet Ross mit ihrer Beschäftigung mit den Songs von Billie Holiday im Film *Lady Sings the Blues*: „The music was so rich with emotion and feeling. I liked the places within myself to which I needed to

go to perform the songs. So I started selecting songs for my own performances that would pull more from me in a much deeper place. I was able to use my work as therapy” (ebd.: 170). Ein Beispiel für einen solchen romantischen Hit ist das Liebesduett „Endless Love“ (Richie/Ross 1992 [1981]) mit Lionel Richie aus dem Jahr 1981, das die Spitze der AC-Charts erreicht hat. Ross’ Hinwendung zu Romantik und Liebe kann in Opposition zur Hypersexualisierung der Schwarzen Frau und ihrer eigenen Persona erkannt werden. Harris-Perry bezeichnet eine aktive Gegenposition zum Mythos der hypersexuellen Schwarzen Frau als „politics of respectability“, eine Art Anpassung an respektable Werte der *weißen* Gesellschaft (2011: 61). Dadurch würden sich Schwarze Frauen Privilegien erhoffen, die *weiße* Frauen bereits innehatten. Allerdings basierten diese Privilegien der *weißen* Frau nicht auf Gleichstellung, da auch die *weiße* Frau im Patriarchat und in heteronormativen Beziehungen unterdrückt werde. Zudem würde die Dichotomie zwischen der sexuell befreiten und der keuschen, von Liebe träumenden Frau gefestigt werden und es käme zu Wertzuschreibungen der ‚guten‘ und der ‚schlechten‘ Rolle (ebd.: 63f.), was Frauen gegeneinanderstellt und die Realität der Lebenssituation von Frauen ignoriert. Die Rolle von Diana Ross in dieser Aushandlung ihrer Position als Schwarze Frau, die in einer von *Weiß* dominierten Gesellschaft Erfolg haben möchte, ist nicht als entweder normativ oder subversiv zu sehen. Vielmehr gliedert sie sich ein, reproduziert gewisse Werte und Rollenbilder zum Teil, während sie andere auch anfechtet, ohne dass daraus zu schließen wäre, dass sie dabei ein offenes Statement setzen wolle oder eine bewusste Strategie verfolge.

4.6 Rezeption Diana Ross’ in der afro-amerikanischen Mittelschicht

Um die Rezeption von Diana Ross in der afro-amerikanischen Mittelschicht genauer darstellen zu können, ist zunächst ein Exkurs zum Begriff des *black conservatism* notwendig. Diese konservative Strömung innerhalb Schwarzer Gemeinschaften ist nicht unbedingt politisch fundiert, dafür aber von traditionellen Rollenbildern und patriarchalen Strukturen geprägt. Konservative Werte sind nicht allein an die *weiße* Bevölkerung der USA gebunden. Auch Afro-Amerikaner*innen der Mittelklasse, die häufig wie *Weiß* in Vororten leben und mit den Lebensrealitäten von Schwarzen aus der Unterschicht wenig Berührungspunkte haben, zeigen konservative Einstellungen. In diesen Teilen der Schwarzen Bevölkerung kommt es nach und nach zu einer strukturellen Assimilation an die *weiße* Mittelschicht, während andere Schwarze Gemeinschaften, vor allem in Großstädten

und mit geringem Einkommen, unter sich bleiben. Karyn R. Lacy weist darauf hin, dass diese assimilierten Schwarzen sich routinemäßig zwischen der Schwarzen und *weißen* Welt hin und her bewegen und trotz einer Annäherung an die überwiegenden Werte der *weißen* Gesellschaft rassistischer Diskriminierung und der Kennzeichnung als Außenstehende ausgesetzt bleiben (2007: xiv). In der Ausbildung von Schwarzem Konservatismus ist somit die Intersektion von *race* und *class* im Vordergrund. Damit verbunden seien die Identitätsoptionen der einzelnen Personen innerhalb ihrer Gemeinschaft. Die Positionierung in die eigene Klasse innerhalb der Schwarzen Bevölkerung sei ein entscheidender Faktor bei der Gestaltung der Art und Weise, wie Schwarze aus der Mittelschicht sich selbst definieren, mit wem sie sich identifizieren und wen sie als unähnlich ablehnen (ebd.: xv).

Konservatismus in der Schwarzen Mittelschicht war schon lange vor dem *conservative turn* der 1970er und -80er Jahre ausgeprägt, häufig verschränkt mit Religiosität und konservativen Rollen- und Familienbildern sowie einer restriktiven Auffassung von Sexualität – Werte, die sich durch die wichtige Rolle der christlichen Kirche in den Schwarzen Gemeinden gefestigt haben. Dennoch, so argumentiert Makani Themba-Nixon, sei es in den 1970er und vor allem 1980er Jahren auch in der Schwarzen Bevölkerung zu einer Zunahme konservativen Denkens gekommen:

As the '70s came to a close and the Reagan era took hold, there was growing public bitterness about the hard-won legal infrastructure to protect minorities, women and children. [...] When AIDS hit the country full-blown in the mid-1980s, it was the “sign” conservative Christian forces needed to assert that without Jesus [...], the nation was going to hell in a hand basket. The generation that “turned on and tuned out” 20 years before was looking for order and stability for their families. They wanted rules and an “operating system” that steered clear of the troubling ambiguity of the times (2005: 5).

Die Rolle der Kirche und der Gemeinschaft, die im Rahmen dieser gebildet wird, habe im Leben vieler Afro-Amerikaner*innen in dieser Zeit eine noch bedeutendere Rolle eingenommen, da diese Stabilität vermittelte, gleichzeitig jedoch auch eine dezidiert rechte soziale Agenda begrüßte (ebd.).

Ein Großteil der Werte des *black conservatism* stimmen mit denen des *weißen* Konservatismus zur Zeit des *conservative turn* in den 1970er und -80er Jahren überein. Wie im Kapitel zur Adult Contemporary Music dargestellt wurde, zählen Personen mit solchen konservativen Einstellungen zur Zielgruppe der Adult Contemporary Music. Schwarze Konservative sind so ebenfalls zur Zielgruppe von AC zu zählen, allerdings eher als Hörer*innen von Schwarzen Künstler*innen, die sich im Bereich AC bewegen. Der Aspekt der Identifizierung mit Musiker*innen der eigenen Bevölkerungsgruppe und Klasse spielt hier eine wichtige Rolle. Diese Schwarzen Acts, beispielsweise die »Supremes«,

Diana Ross, Dionne Warwick oder Lionel Richie, spiegeln konservative Werte – jedoch nicht ausschließlich – wider und sind in ihrem Auftreten an *weiße* AC-Stars angepasst, wodurch sie neben der afro-amerikanischen Mittelschicht auch als Crossover-Stars für ein *weißes* Publikum gesehen werden können.

Diana Ross soll hier als Beispiel für einen solchen Pop-Star für die *weiße* und afro-amerikanische, oftmals konservative Mittelschicht stehen. Im überwiegend *weißen* Pop- bzw. AC-Bereich sticht sie als Schwarze Künstlerin hervor. In dieser beinahe alleinigen Position nimmt sie für ihr afro-amerikanisches, überwiegend weibliches Publikum, eine Sonderrolle ein, die von einer Identifikationsfigur bis hin zur Ikone reicht. Fleetwood argumentiert für Ross' Status als eine Schwarze Ikone, abgeleitet aus christlicher Begriffsgeschichte:

To produce an icon, from the inception of the term in early Christianity, is to venerate. It is a mode of deification that involves finding the godlikeness in human form. Thus, early on, icons were images of honor, treated with a great deal of respect and adoration. What accompanies the icon as an image of veneration is a deep suspicion of the image and practices of representation (2015: 7).

Hinsichtlich des Prozesses zum Erlangen eines ikonischen Status nennt Fleetwood das Modellieren der eigenen Eigenschaften, die Ausprägung von öffentlicher Anerkennung, das Aufbauen von Identifikationsmöglichkeiten und die Verwandlung in ein Mittel des Begehrens und Anbetung (ebd.: 55). Dieser Prozess werde nicht allein durch die Künstler*innen selbst und die Unterhaltungsindustrie vorangetrieben, sondern ebenso durch eine bereitwillige Öffentlichkeit (ebd.). Schließlich repräsentiere die Star-Ikone ein hohes Maß an Persistenz, Konstanz und Vertrautheit in der öffentlichen Wahrnehmung, selbst dann, wenn sie aus der normativen Kultur für Schönheit herausfällt (ebd.: 56).

Ross nehme durch ihr Alleinstellungsmerkmal als Woman of Color den besonderen Status der *racial icon* ein: Im Übergang von den »Supremes« hin zur Solokünstlerin hätten sie und ihre Produzenten es geschafft, gewisse „racial markers of difference“ in ihrem Image und ihrer Persona beizubehalten, sie aber ebenso als Beispiel für kulturelle Assimilation, Kapitalismus, Luxus und einer gewissen „mainstream acceptability“ zu inszenieren (ebd.: 57). Während letztere Crossover-Strategien ihren AC-Appeal allgemein erklären, wird ihre dezidierte Inszenierung als Afro-Amerikanerin zum Hauptfaktor, weshalb sie zum Pop-Star der Schwarzen Mittelschicht wurde. Fleetwood präzisiert hierzu:

Ross-as-icon aestheticizes blackness to broad audiences and rehearses her arrival as a constant becoming, which keeps her fresh and relevant in an industry that capitalizes on youth, difference, and newness. Moreover, Ross provides a model and blueprint for black popular musicians and entertainers who follow her trajectory (ebd.).

Interessant ist dabei, wie Ross gleichzeitig offen als Woman of Color auftritt, dieses ‚Anderssein‘ sie bei ihrem *weißen* Publikum jedoch nicht bedrohlich wirken lässt. Tatsächlich nimmt sie im Laufe ihrer Solo-Karriere immer mehr Marker von *blackness* auf. Die Crossover-Strategien Motowns, die auf Angleichung an *weiße* Idealvorstellungen abzielen, sind in den 1970er und -80er Jahren immer weniger zu beobachten. Ross zeigt sich mit krausem Haar, positioniert sich damit politisch um Bewegungen, die für die Rechte von Afro-Amerikaner*innen kämpfen, und um Schwarzen Emanzipationsbewegungen, die sich unter anderem gegen *weiße* Schönheitsnormen positionieren. Zugleich nutzt sie diese Darstellung von *blackness* auch als Mittel der Ästhetisierung und der Verführung. Für Fleetwood beruht Ross‘ Anziehungskraft auf ihrer Fähigkeit, die kulturellen und politischen Bedingungen der Schwarzen auf eine Art und Weise zu ästhetisieren, die verführerisch, idiosynkratisch und scheinbar harmlos für ein breites Spektrum von Fans war (ebd.: 72). Damit gehe jedoch einher, dass der Schwarze Star angesichts der Geschichte der Sklaverei und der Schwarzen Körper als Waren, die gekauft, verkauft und ausgebeutet werden konnten, in noch stärkerem Maße mit einer Fetischisierung als Ware zu kämpfen habe (ebd.: 71). Der Schwarze Star befinde sich so immer in einer politisierten und ideologischen Arena, ob er es will oder nicht (ebd.: 72). Somit muss die Performance von *blackness*, ob in einem positiven, bekräftigenden Verständnis oder durch Fetischisierung, Ausbeutung und Ausgrenzung geprägt, immer kontextabhängig betrachtet werden – es ergibt sich eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten.

In ihrer Rolle als Schwarzer Pop-Star, der es geschafft hat, in den USA ein breites Publikum unabhängig von Ethnizität und *race* zu erreichen, kann sie als Beispiel für „racial success“ gesehen werden (ebd.: 69). Für einen großen Teil der Afro-Amerikaner*innen wird sie so zum verehrten Star und zur Identifikationsfigur. Schließlich kommt es mit dem Bild des erfolgreichen Schwarzen Pop-Stars auch zu einer Bestätigung für die kapitalistische Leistungsgesellschaft und das Versprechen der amerikanischen Demokratie, dass jede*r durch harte Arbeit und Einfallsreichtum zu Ruhm und Reichtum gelangen könne (ebd.: 70). Somit weise der Erfolg Ross‘ letztendlich auf den Sieg des Kapitalismus, aber auch auf eine bessere Stellung der Afro-Amerikaner*innen nach der Civil-Rights-Bewegung, hin (ebd.: 71).

Ross selbst äußert sich selten dezidiert politisch und passt sich größtenteils den Bedürfnissen des amerikanischen Mainstreams an, dominiert jedoch gleichzeitig den Musikmarkt als Schwarze Frau bei einem Schwarzen Label und betont immer wieder ihre Rolle als afro-amerikanische Frau sowie ihre Liebe zur Schwarzen Kultur (ebd.: 72). Sie

weist durchaus auf die Unterschiede zur *weißen* Mehrheitsgesellschaft hin. Besonders die Diskriminierung der Schwarzen Frau und der Kampf der afro-amerikanischen Bevölkerung nach Gleichberechtigung werden in ihrer Autobiografie als für sie wichtige Themen hervorgehoben:

I know that as a black woman, I remain in bondage. I know that all black people do, in spite of the tremendous advances we have made over the century. That's because the one thing none of us has been able to destroy completely is hate. If God gave me one job in life, it is to help a world in which we are all just people (Ross 1993: 78).

Sie weist hier auf ihre andauernde Diskriminierung als Schwarze Frau hin. Ebenso wird auch ihr Glaube an Gott deutlich, wie auch der Glaube und die Kirche einen wichtigen Platz für einen großen Teil der afro-amerikanischen Gemeinschaften einnehmen. Zudem spricht sie in ihrem Buch über ihre eigenen Erfahrungen als Schwarze Frau: Beispielsweise dass sie in der Schule aufgrund ihrer dunklen Hautfarbe gehänselt wurde und wie sie begann, sich dagegen zu wehren, wie sie die Sommerferien bei Verwandten in Alabama, damals noch ein Staat mit Rassentrennungsgesetzen, verbracht hat und wie ihre eigene Suche nach Identität und Wurzeln durch Reisen nach Afrika realisiert wurde (ebd.). Mit Blick auf die Geschichte der Schwarzen Bevölkerung in den USA zeigt sie sich dankbar für die Errungenschaften der Afro-Amerikaner*innen im letzten Jahrhundert in ihrem Kampf um Freiheit und Gleichberechtigung und betont, dass sie nur so als Schwarze Frau erfolgreich sein konnte (ebd.: 77). Daraus habe sie ihre persönliche Stärke gezogen:

When I look back, it seems that all the grief that had to be in my life eventually left me. And when the pain was over, I was stronger than before. A part of me comes from our cruel past, from slavery, from the days of lynchings and segregation. I will never take any freedom for granted. I will never take my blackness for granted. I will never take my humanity for granted (ebd.: 77f.).

Ross weist in ihrer Autobiografie somit auf die Wichtigkeit ihrer eigenen Identität für sie hin. Für Schwarze, Frauen und andere Minderheiten habe sie versucht, neue Möglichkeiten zu eröffnen (ebd.). Ihr Buch schließt sie mit der Affirmation, sie wolle ein gutes Vorbild für Frauen, alle jungen Menschen und vor allem für Schwarze sein (ebd.: 215).

Trotz dieser Positionierung als stolze, Schwarze Frau und dem persönlichen Ziel, Veränderungen herbeizuführen, zeigt sie sich in der Autobiografie auch versöhnlich gegenüber ihrem *weißen* Umfeld:

Did these incidents [of racism] have an influence on my life? I'm sure they did, but they did not change my love and respect for humanity and did not make me judge the white friends and associates I had. I found that there are wonderful, decent people and mean, bad people in both the black and white worlds (ebd.: 85).

Schließlich verdankt Ross ihren Erfolg in der Rolle als AC-Star, die sie über Jahre hinweg durch Crossover-Marketingstrategien, Liebesballaden und die Vermittlung konservativer Werte und Rollenbilder eingenommen und gefestigt hat, nicht nur der afro-amerikanischen Mittelschicht. Auch bei einem *weißen* Publikum wurde sie zum Star und um die Verbindung mit dieser Zielgruppe aufrecht zu erhalten und ihren Erfolg als Schwarze Frau in einem überwiegend *weißen* AC-Musikmarkt nicht zu gefährden, bleibt ihre Image- und Marketingstrategie angepasst und mehrdeutig.

5 Barbra Streisand – Cross-Marketing von Film und Pop-Musik

5.1 Barbra Streisand – Top-selling Female Artist

Eine Besonderheit von Barbra Streisands Interpretationen, die zu einem Teil ihren enormen Erfolg als Musical- und Pop-Sängerin seit den 1960er Jahren erklären kann, ist ihre Betonung von Theatralik und Dramatik als Performance-Elemente. Sie verbindet Gesang und Schauspielerei auf eine Art und Weise, die für sie ein Alleinstellungsmerkmal im US-amerikanischen Musikmarkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausmacht. Streisand, so meint Neal Gabler, hätte einen Song mehr geschauspielert als nur gesungen (2016: 74), eine These, die Streisand im Interview mit Dixie Dean Harris 1964 selbst ähnlich formulierte: „I approach a song as an actress approaches a part. I try to move people when I sing. I try to make little pictures for them which they can feel and visualize“ (1996: 21ff.). Gabler betont, dass Streisand es verstehe, in ihren Lyrics echte Emotionen zu vermitteln, und das allein durch ihre Stimme und Gesangstechnik (2016: 74).

Besonders im Bereich der Adult Contemporary Music kann Streisands Art des emotionsgeladenen Singens als wichtiger Faktor für ihren Erfolg betrachtet werden. Dazu kommen die Inhalte und Themen ihrer Songs und Filme, die sie für die AC-Zielgruppe herausstechen ließen. Häufig singe Streisand in ihren Balladen etwa über Schmerz und Sehnsucht, ihre schnelleren Songs seien Ausdruck ihres Durchhaltevermögens im Angesicht dieses Schmerzes (ebd.: 76). In Streisand, mit ihrem heftigen Gefühlsleben, werde eine Identifikationsfigur für Millionen Zuhörer*innen gefunden, Gabler schreibt weiter:

Song after song after song tells the story of a lost love or a love never found – of the desperate need for connection, which is why [...] Streisand’s [natural habitat] is her empty room, late at night where she mourns her losses and her never-weres. And this connected to audiences as powerfully as the fact of Streisand herself. She was not only an outsider. She sang about being one (ebd.).

Ihre Zuhörer*innen glauben ihr, dass sie die Gefühle und Erfahrungen, über die sie singt, selbst erlebt habe und nicht nur interpretiert (ebd.: 77). In Streisands Vermittlung von Verletzlichkeit werde eine Wahrheit dargelegt und verkauft– die Wahrheit ihres Lebens und des Lebens ihres Publikums, von Liebesschmerz und Durchhaltevermögen. (ebd.: 78) So schafft Streisand eine Bindung zu ihrem Publikum, die durch Emotionen und Identifikation mit ihr geschaffen und gefestigt wurde. Die Möglichkeit der Identifikation wird außerdem durch ihre Inszenierung als Außenseiterin gegeben – eine Rolle, die sie sich über Jahrzehnte mit der Betonung ihres Andersseins, sei es als Jüdin, willensstarke Frau oder *mieskeit* (jiddische Bezeichnung für eine hässliche Person), selbst gegeben hat.

Bevor diese Strategien näher betrachtet werden, wird in diesem Unterkapitel ein knapper Überblick über ihre Person und ihre Karriere als Sängerin und Schauspielerin gegeben. Barbara Joan Streisand, später Barbra Streisand, wurde am 24. April 1942 im jüdisch geprägten Stadtteil Williamsburg in Brooklyn, New York City, geboren. Früh schon hat Streisand den Wunsch, Sängerin zu werden. Als junge Erwachsene tritt sie in diversen New Yorker Nachtclubs auf, wobei ihre kraftvolle Stimme ihr einen starken Wiedererkennungswert gibt. Ihr Album *The Barbra Streisand Album* im Jahr 1963 gilt als ein erster Wendepunkt in ihrer Karriere, da sie nicht mehr nur als New Yorker Phänomen wahrgenommen wurde (ebd.: 67). Sie erhält hierfür den *Grammy* für das Album des Jahres und für die beste Performance einer Sängerin. In den nächsten zwei Jahren folgen zwei weitere *Grammys*. Mit ihrem Auftritt gemeinsam mit Judy Garland in deren Fernseh-Show, bei dem sie die Songs „Get Happy“ und „Happy Days“ singen, zeigt Streisand ihre einzigartige Stimme einem nationalen Publikum (George John, *YouTube*, Zugriff: 04.12.2023). Parallel zu ihren Erfolgen als Sängerin wird Streisand für Broadway-Produktionen gecastet. Das Musical *Funny Girl* im Jahr 1964, bei dem sie die Hauptrolle einnimmt, wird später verfilmt und bringt ihr ihren ersten Oscar 1969 als Schauspielerin ein.

Die Rolle der Fanny Brice in *Funny Girl* zeigt viele Parallelen zu Streisands eigener Biografie: eine ehrgeizige, jüdische, junge Frau, die nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht und sich zwischen Komik und Tragik bewegt, wird letztendlich durch ihr Talent zum großen Star. Die Parallelen mit der Figur aus dem Musical nutze Streisand in der Folge, um ihre eigene Geschichte zu vermarkten und ein Image zu schaffen, das darauf basiert, wie sie es als talentierte, jüdische Frau, entgegen allen Erwartungen, zum Star geschafft hat (ebd.: 94). Zudem erweise sich Streisand als Fanny Brice im Film auch als Identifikationsfigur für viele Menschen, was sie ebenso in die Schaffung ihres Images integriert (ebd.: 109).

Nach dem Erfolg von *Funny Girl* steigt Streisands Bekanntheit weiter an: Es folgt ein Album zur Broadway-Produktion, zahlreiche Auszeichnungen, sie erscheint auf den Covers von Modemagazinen, in TV-Shows und erhält eigene TV-Sendungen, bei denen sie selbst kreative Kontrolle ausüben kann. Ihre Sendung „My Name is Barbra“ etwa wird mit fünf *Emmys* ausgezeichnet, als Streisand selbst gerade 24 Jahre alt war. Die acht Alben, die sie zwischen 1963 und 1966 veröffentlicht, landen alle in den Top 11 der *Billboard* Charts und erhalten Goldene Schallplatten für Verkäufe über 1 Million (Grein 1983). So wird Streisand in den 1960er Jahren von der ehrgeizigen Newcomerin durch ihre Alben, Rollen und die Omnipräsenz in verschiedenen Medien zum popkulturell relevanten Star.

In der Folge tritt Streisand als Sängerin, Schauspielerin und Produzentin – 1969 ist sie gemeinsam mit Sidney Poitier und Paul Newman Mitgründerin der Produktionsfirma First Artists – in Erscheinung. Schließlich gilt sie in den 1970er und -80er Jahren mit über 145 Millionen verkauften Tonträgern als die erfolgreichste weibliche Künstlerin aller Zeiten (Tapert 2020: 227), bis sie schließlich von Madonna abgelöst wurde. Zu den zahlreichen Auszeichnungen, auf die Streisand im Laufe ihrer jahrzehntelangen Karriere blicken kann, zählen der *Academy Award*, *Grammy*, *Emmy*, *Tony* und *Golden Globe*.

5.2 Jüdische Identität, Feminismus und die Demokratische Partei – Gegenpositionen zum Konservativismus

Ein Element, das sowohl Streisand selbst in der Schaffung ihres Images berücksichtigt und das genauso, durch Medien und in diversen Diskursen zu ihrer Person, immer wieder im Fokus steht, ist ihre jüdische Abstammung und Identität. Für Stephen Tapert, um ein Beispiel in der populärwissenschaftlichen Betrachtung von Streisand zu nennen, stechen zwei Gegensätze von Streisand hervor: ihr Abweichen von den Schönheitsidealen der USA – Grund hierfür sei vor allem ihre große Nase, die offenkundig jüdische Klischees erfülle – und die damit verbundene geringe Chance auf Erfolg im Entertainment-Bereich und Ausgrenzung aufgrund ihrer jüdischen Identität (2020: 224). Dementgegen stehe ihre einzigartige Stimme, die sich großer Beliebtheit erfreut und durch die Streisand dennoch Erfolg hat. Weiter schreibt Tapert, sie hätte die Hindernisse überwunden, die ihr ihre fehlende Schönheit und ihre jüdische Abstammung in den Weg gelegt hatten, obwohl sie nicht den Idealen der WASPs (White Anglo-Saxon Protestant) entsprochen habe (ebd.). Derartige Narrative, die sich bereits am Anfang ihrer Karriere entwickelt und gefestigt haben, fokussieren sich auf ihr Talent und behandeln ihr Aussehen und ihre jüdische Identität als nebensächliche Störfaktoren – zum Teil durchaus mit antisemitischen, jüdische Klischees reproduzierenden Untertönen. Tatsächlich hat Streisand ihre eigene jüdische Identität wiederholt zur Imageschaffung genutzt und als positives Element betont.

Bevor darauf näher eingegangen wird, soll an dieser Stelle zunächst knapp definiert werden, wie jüdische Identität zu definieren sein kann und durch welche Faktoren sie zustande kommt. Kaufman nennt hierzu drei Aspekte jüdischer Identität (2012: 19): An erster Stelle die ethnische bzw. familiäre Abstammung einer Person, begründet in der Tatsache, dass sich das Judentum als Ethno-Religion versteht. Diese Art jüdischer Identität wird nicht freiwillig gewählt und trifft auf alle ethnisch jüdischen Personen, darunter

Streisand, zu. Als zweiten Aspekt jüdischer Identität wird eine tiefe Verbundenheit mit dem Judentum, der Kultur, anderen jüdischen Personen genannt sowie die Selbstdefinierung einer Person als Teil der jüdischen Gemeinschaft. Dies hänge zusammen mit den gemeinschaftlichen Erfordernissen für das Überleben der Gruppe und sei somit als ideologisches und wertgeladenes Kriterium zu verstehen. Ein dritter Aspekt ist für Kaufman eine allgemeine Identifikation mit dem Jüdischsein, was immer als subjektiv und plural aufgefasst werden sollte. Unter diesen drei, sich überlagernden und in Wechselwirkung zueinanderstehenden Aspekten sollten die folgenden Beobachtungen zu Streisands jüdischer Identität gelesen werden.

Eine erste Perspektive auf die Relevanz von Streisands jüdischer Identität für ihren Erfolg gibt Gabler. Er argumentiert, dass sich durch den Einfluss ihres Aufwachsens im jüdisch geprägten Viertel Williamsburg Schlüsse dazu ziehen lassen, wie Streisand sich in der Musik- und Filmwelt durchgesetzt hat. Gabler sieht dabei ihre *jewishness* als wichtigen Faktor: „Brooklyn was where Jewishness and America converged. It was a dialect, streetwise and blunt; a behavior, loose, unselfconscious, and occasionally vulgar; an attitude, bold and even arrogant – and the dialect, the behavior, and the attitude all drew from Jewishness” (2016: 12). Tatsächlich werden Streisands Dialekt, ihr Auftreten und ihr Verhalten immer wieder als Eigenschaften genannt, die sie als typisch jüdisch stereotypisieren. Die Dynamiken, inwiefern ihre jüdisch geprägte Kindheit und Jugend oder der Blick von außen mit Zuschreibungen und Klischees über jüdische Personen diese Verbindung des ‚Jüdischen‘ mit Streisands Person rechtfertigen, sind komplex und vielschichtig.

Konkreter zeigt sich eine jüdische Identität Streisands durch ihre Rollen am Broadway. Noch vor *Funny Girl* trat sie wiederholt in der Rolle des typisch jüdischen Mädchens auf und hatte damit erste Erfolge. Das wiederholte Narrativ dieser Rollen, wie auch das der Fanny Brice, ist die plötzliche Wahrnehmung ihrer Figur als nicht nur auf ihre *jewishness* reduzierte und wertgeschätzte Figur, nachdem sie singt und den Fokus auf ihr Talent legt (ebd.: 64) – was wiederum das anfangs dargestellte Narrativ der talentierten und zugleich jüdischen Streisand, reproduziert. Mit *Funny Girl* wird Streisands jüdischer Status gefestigt, daraus folgt für Kaufman, dass Streisand zum seltenen jüdischen Star avancierte, der sowohl jüdische Inhalte als auch ein jüdisches Image innehat (2012: 5).

Das jüdische Image Streisands in der öffentlichen Wahrnehmung basierte auf verschiedenen Indikatoren: Äußerliche Charakteristika wie ihre relativ große und gebogene Nase sowie ihr jüdischer Name weisen auf eine jüdische Abstammung hin, wobei betont

werden muss, dass diese Faktoren zwar eigentlich unverlässliche Stereotype sind, durch ihre Anwendung auf Personen des öffentlichen Lebens aber dennoch präsent sind (ebd.: 21) und einen wichtigen Faktor in der Imagebildung des Stars, Fremdzuschreibungen, darstellen. Neben der bereits erwähnten Rollenwahl von jüdischen Figuren nennt Kaufman zudem ihre Persönlichkeit als typisch für eine aus Brooklyn stammende jüdische Person (ebd.: 217), was ebenfalls, wie bereits dargestellt, als eher unverlässlicher Indikator zu betrachten ist. Der Aspekt der amerikanisch-jüdischen Aussprache und die Verwendung jiddischer Bezeichnungen und Wortspiele hingegen kann als Marker ihrer jüdischen Identität gesehen werden. Nach der Ansicht von Gabler hätte Streisand ihre jüdische Herkunft weder in ihrem äußeren Auftreten noch ihrer Sprache oder ihrem Singen versteckt (2016: 80).

Ein Hinweis darauf, dass Streisand sich mit dieser ihr zum Teil zugeschriebenen, zum Teil selbst gewählten, jüdischen Identität beschäftigte und diese in ihr Image integrierte, sieht Gabler in ihrer Entscheidung, ihre Nase nicht operieren zu lassen. Darin sei nicht allein eine Beteuerung ihrer jüdischen Identität und Herkunft zu sehen, Gabler argumentiert:

The refusal to get her nose fixed said something else about her: that if she was determined to be a star, she was also determined to be a star on her terms. In fact, rather than run from her Jewishness, she pushed it onstage, which in New York may have actually been an advantage, but was certainly not an advantage away from New York (ebd.: 50).

Auch Streisand selbst äußert sich in einem Interview zu ihrer jüdischen Identität, die für sie eine, wenn auch undefinierte, Relevanz habe: „I am deeply Jewish, but in a place I don't even know where it is“ (1977). Wie und in welchem Maße bewusst sie diese jüdische Identität kommuniziert hat, bleibt Gegenstand von Forschung. Kaufman kommt zu dem Schluss, dass Streisand ihre unübersehbare Ethnizität zu ihrem Vorteil genutzt habe und schließlich dazu beigetragen habe, ein neues Modell von jüdischer Weiblichkeit produziert zu haben (2012: 45). Für Gabler ist Streisands *jewishness* gleichzeitig ihre soziale Last und ihr Triumph. So sei sie die Repräsentantin von einer Vielzahl an marginalisierten Personen und Gemeinschaften gewesen und könne als Alternative zu gängigen Idealen von Entertainer*innen aus Hollywood gesehen werden (2016: 5f.).

Ein interessanter Aspekt ist zudem das komplexe Zusammenspiel von jüdischer und amerikanischer Identität für in den USA lebende jüdische Personen, darunter auch Streisand. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen der eigenen jüdischen Zugehörigkeit, ethnisch, religiös, sozial wie kulturell, und einer mehr oder weniger starken Assimilation an die hegemoniale Gesellschaft. Ein Beispiel für diese Positionierung der jüdischen Personen kann für Kaufman in der Betrachtung von jüdischen Personen gesehen werden, die über ihre

jüdische Gemeinschaft hinweg Berühmtheit erlangten. Kaufman argumentiert, dass der Status dieser Personen als Berühmtheiten bereits Aufschluss darüber gebe, dass jüdische Personen ein Teil der Amerikanischen Gesellschaft seien. Allerdings sei zu bemerken:

Yet at the same time, the special talent and heightened status of the Jewish celebrity suggests Jewish difference – the notion that Jews, despite their broad integration and participation in American life, nonetheless remain distinctive, even exceptional, and thus stand *apart from* America. The Jewish celebrity embodies both ideas simultaneously (2012: 2).

In Bezug auf Streisand sei zu beobachten, dass diese sich nur gering an die amerikanische Gesellschaft anpasse. Sie repräsentiere eine Art von Integration ohne Assimilation, die zeigt, wie jüdische Identität innerhalb der größeren Gesellschaft fortbestehen könne (ebd.: 215).

Wie bereits dargestellt wurde, werden häufig äußerliche Merkmale, in Streisands Fall ihre Nase, von der Gesellschaft als stereotype Marker von *jewishness* betrachtet. Mit ihrem jüdischen Aussehen, das nicht den Schönheitsidealen der überwiegend *weißen*, christlichen Gesellschaft entspricht, führt Streisand auch eine Re-Definition von Schönheit herbei, was auf die Konstruiertheit von Schönheitsidealen hinweist. Sie verkörpert eine alternative Art von Schönheit, indem sie stereotypisch jüdische Elemente wie ihre große Nase zu ihrem Markenzeichen macht und als Merkmal von ethnischer Schönheit inszeniert. Sie habe es geschafft, *jewishness* im Amerika der 1960er Jahre ästhetisch attraktiv und romantisch anziehend zu machen (ebd.: 223). So sei sie wichtig in dem Prozess gewesen, dass jüdisches Aussehen und die damit verbundene jüdische Identität im Mainstream akzeptiert wurden und zum amerikanischen Selbstverständnis wurden (ebd.).

Streisands ästhetische Inszenierung ihres Jüdischseins macht es zudem möglich für jüdische Frauen, sich begehrenswerter und sexuell selbstbewusster zu fühlen, indem Streisand als Vorbild immer mehr zum Sexsymbol avancierte (ebd.: 222). Im Jahr 1977 erscheint sie etwa auf dem Cover des *Playboy* Magazins. Durch eine immer mehr sexuell freizügige und erotische Inszenierung habe Streisand nicht allein das Stereotyp der unattraktiven und unweiblichen jüdischen Frau hinterfragt, sondern ebenso das der sexuell zurückhaltenden jüdischen Frau (Gabler 2016: 172).

Schließlich kann Streisands Infragestellen von gängigen Schönheitsidealen und sexueller Freizügigkeit auch in Verbindung mit Emanzipation und einem Wandel im Verständnis von Weiblichkeit betrachtet werden. Gabler argumentiert dafür, dass Streisand zu Beginn der 1960er Jahre, als sie schnell große Erfolge vorweisen konnte und als sich Protest-Gruppierungen wie das Women's Rights Movement bildeten, deshalb immer populärer wurde, (nicht nur) weil sie demonstrierte, wie eine benachteiligte Frau wie sie –

jüdisch und nicht konventionell schön – trotz aller Hindernisse zum Star werden konnte. Dieses Überschreiten einer Grenze habe eine starke Bindung zwischen der Künstlerin und ihrem Publikum geschaffen, die über Jahrzehnte anhielt und Streisand zur kulturellen Vorreiterin machte. Ebenso habe ihre Persönlichkeit, die Gabler als „mutig, unerschütterlich und unbeugsam“ beschreibt, bei vielen Frauen zu dieser Zeit Anklang gefunden (ebd.: 6f.).

Im Zuge dieser Beobachtungen ist ein weiterer, kurzer Exkurs zum Feminismus der 1960er und -70er Jahre angebracht – hier mit Fokus auf eines der einflussreichsten feministischen Bücher für das Women's Rights Movement, geschrieben von der jüdischen Publizistin Betty Friedan. Ihr Manifest *The Feminine Mystique* kann als Mitauslöser der Frauenrechtsbewegung der 1960er gesehen werden. Friedan klagt darin die Rolle der Frau nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA an: Frauen würden ihre Häuser nicht mehr verlassen, außer um einkaufen zu gehen, ihre Kinder zu begleiten oder soziale Verpflichtungen mit ihren Ehemännern zu besuchen (1963: 17). Beachtet werden muss, dass Friedan hier von der Position der *weißen*, christlichen oder reformiert jüdischen Frau der Mittelklasse spricht und keinerlei intersektionale Perspektive auf die Problematik gibt. *The Feminine Mystique* kritisiert unter anderem die gesellschaftliche Vorstellung, dass Frauen ihre Erfüllung (nur) durch Ehe und Hausarbeit, sexuelle Passivität und Kindererziehung finden könnten. Die Charakteristika, die von der patriarchalen Gesellschaft als weiblich gesehen werden, seien etwa, dass Frauen weder nach höherer Bildung und Karriere noch nach politischem Mitspracherecht streben würden. Als Problem der Generation Anfang der 1960er Jahre erkennt Friedan, dass viele Hausfrauen zwar unzufrieden mit ihrer Situation seien, das aber nicht selbst begreifen und kommunizieren könnten. An dieser Situation seien neben dem Patriarchat auch Medien wie Frauenzeitschriften, die ein gewisses Frauenbild vermitteln, und die eingeschränkte Bildung der Frauen beteiligt.

Friedan ist, neben anderen Aktivistinnen des Women's Rights Movement wie Gloria Steinem oder Bella Abzug, Teil einer Bewegung jüdischer Frauen, die sich als erste in organisierter Form gegen den Status Quo dominanter Modelle von Weiblichkeit in der Mittelklasse stellten (Kranson/Diner/Kohn 2010: 3). Die besondere Position jüdischer Frauen in der Frauenrechtsbewegung der 60er und 70er Jahre ist dabei zu berücksichtigen. Friedans Kritik etwa sei auch nur teilweise zutreffend auf die Lebensrealität jüdischer Frauen, die bereits vor der Women's Rights Bewegung begannen, ein alternatives Frauenbild als Gegenentwurf innerhalb der jüdischen Gemeinschaften zu präsentieren (ebd.: 3). Rachel Kranson, Hasia R. Diner und Shira M. Kohn argumentieren, dass sich jüdische Frauen nicht auf ihr Zuhause beschränken ließen: „As American Jewish women negotiated the

constraints of the postwar years, they looked to Jewish cultural traditions, political networks, and religious institutions for opportunities to transcend the boundaries of domesticity” (ebd.). So sollte nicht nur die Rolle jüdischer Frauen in der Frauenbewegung betont werden, Feminismus könne auch als Teil einer weiblichen jüdischen Identität gesehen werden, die sich gegen die Ungerechtigkeit von patriarchalen Strukturen und Rollenbildern stellt (Gabler 2016: 133).

Auch Streisand wird häufig medial in vielerlei Hinsicht als Feministin angesehen. Wie bereits dargestellt, stellte sie typische Schönheitsideale in Frage und forcierte eine neue Betrachtungsweise von Weiblichkeit. Darunter fallen nicht nur äußerliche Abweichungen von der idealisierten Norm, wie Frauen auszusehen haben, sie nimmt als ehrgeizige Entertainerin auch eine neue Rolle als Frau ein. Hier konnte sie durch ihr Gesangs- und Schauspielertalent, ebenso aber auch durch ihre willensstarke Persönlichkeit neue Karrierewege für Frauen ebnen. In vielen ihrer Projekte, vor allem in Filmen ab den 1980er Jahren wie *Yentl* (1983), *The Prince of Tides* (1991) oder *The Mirror Has Two Faces* (1996) übernimmt sie auch die kreative Kontrolle und tritt in der Rolle von Schauspielerin, Produzentin und Regisseurin in Erscheinung (Tapert 2020: 227). Sie kehrt hier Machtstrukturen um, indem sie sich in der männlich dominierten Entertainment-Industrie nicht mehr fügt, stattdessen eigene Projekte umsetzt, ihre Selbstständigkeit offen darstellt und sich nicht mit der Rolle der passiven Sängerin und Schauspielerin zufriedenstellt.

In diesem Aushandeln von Macht in Streisands Aktionen sieht Gabler eine politische Bedeutung, die auch für die Women’s Rights Bewegung Relevanz hatte:

Streisand helping to create an image for the movement and the movement helping to create a context for the image. [...] In the process, the Streisand persona got politicized. Her assertiveness, her unwillingness to be domesticated, her obdurate determination in the face of the abuse hurled at her, her demands, and her capacity to out-man any man were all manifestations of power, which, from a feminist perspective, also made them political actions (2016: 134).

Streisand habe dazu beigetragen, konventionelle Ideen über Weiblichkeit, Frauenrollen und Schönheit zu hinterfragen und aufzubrechen (ebd.: 8f.). Allerdings ist Streisands Motivation, als jüdische Frau, ausgestattet mit einem beachtlichen Talent, zum Star zu werden, wohl weniger auf feministische Ideale und als ein Kampf für Emanzipation zu sehen, als dass sie einen Prozess der Selbstermächtigung, unabhängig ihres Geschlechts, ihrer ethnischen Herkunft oder ihrer Religion, durchschreitet.

Streisand selbst hat ein dezidiert feministisches Statement erst Jahrzehnte nach den Protestbewegungen der 1960er Jahre, im Jahr 1992 bei der American Academy of Achievement gegeben. Die häufig zitierte Aussage festigt zum einen ihren Ruf als

emanzipatorische Ikone und kann auch als Rechtfertigung gegenüber Kritiker*innen gesehen werden, die ihre willensstarke Persönlichkeit anprangerten – über die Jahre mehrten sich negative Aussagen über sie, häufig von Männern, mit denen sie zusammengearbeitet hat. Streisands Statement kritisiert Doppelstandards für Männer und Frauen, sie plädiert:

A man is commanding, a woman is demanding. A man is forceful, a woman is pushy. He's assertive, she's aggressive. He strategizes, she manipulates. He shows leadership, she's controlling. He's committed, she's obsessed. He's persevering, she's relentless. He sticks to his guns, she's stubborn. [...] I look forward to a society that is color- and gender-blind, that judges us by the value of our work, not the length of our legs. That accepts the fact that a woman can be many, many things: strong and vulnerable, intelligent and sexy, opinionated and flexible, angry and forgiving, deep thinking as well as deep feeling (1992).

Sie vertritt hier zudem eine heute als neoliberal bezeichnete Einstellung, die vor allem Errungenschaften der einzelnen Personen, unabhängig ihrer Herkunft, ihrer Hautfarbe, ihres Geschlechts und ihres Aussehens, würdigt. Damit kommuniziert sie ihre Arbeitsmoral, die mit dem amerikanischen Traum des sozialen Aufstiegs übereinstimmt. Ihre Einstellung, zwar progressiv im Hinblick auf gleiche Chancen und ein fortschrittliches, gesellschaftlich respektiertes Frauenbild, reproduziert somit im Grunde kapitalistische Werte, die beispielsweise Care-Arbeit von Frauen und eine Vielfalt an Geschlechterrollen nicht berücksichtigen. Der Fokus auf die eigene Person und den eigenen Erfolg und ihre immer wieder kritisierte Rücksichtslosigkeit beim Erlangen ihrer Ziele spiegeln außerdem konservative Werte wider.

Ein Aspekt, der jedoch in gewisser Weise als Gegenposition Streisands zum Konservativismus – hier in seiner politischen Bedeutung, nicht unbedingt in Bezug auf Werte – gesehen werden kann, ist ihre politische Ausrichtung. Es wird immer wieder ihre liberale politische Einstellung deutlich, wie etwa in ihrem Aktivismus für Frauenrechte und die Civil-Rights-Bewegung und Spenden an Organisationen und politische Kampagnen der Demokratischen Partei. Bereits im Jahr 1963 wird ihre Verbundenheit zu dieser Partei bei einem Auftritt für Präsident John F. Kennedy beim *Washington Press-Korrespondent*innendinner* öffentlich thematisiert (Tapert 2020: 227). Zu Lyndon Johnsons Inauguration zwei Jahre später singt sie ihren Song „People“, später bei Bill Clinton „Evergreen“. 1969 setzt sie sich für die Kampagne des liberalen Republikaners John Lindsay für das Bürgermeisteramt in New York City ein. Im Jahr 1970 unterstützte sie die Kampagne der liberalen Frauenrechtsaktivistin Bella Abzug für einen Sitz im Kongress, 1972 hielt sie ein Fundraisingkonzert für George McGovern, der Präsidentschaftskandidat der Demokratischen Partei, ab. Sie war in den 1980er Jahren Mitglied im Hollywood Women's Political Committee und sprach sich, unter anderem durch Fundraising für diverse

Kandidat*innen der Demokratischen Partei, gegen Atomwaffen aus. Ihr „One Voice“-Konzert im Jahr 1986 erzielte über acht Millionen Dollar Spenden für die Demokratische Partei, Umweltschutz, Menschenrecht und Anti-Atomwaffen-Aktionen. Mit der von ihr gegründeten Streisand Foundation unterstützt sie Bürger- und Menschenrechte, Frauenrechte, AIDS-Hilfen und LGBTQIA+-Rechte.

Durch ihre liberale politische Einstellung und Unterstützung der Demokratischen Partei wurde Streisand schließlich nicht mehr nur als Künstlerin, sondern ebenso als politische Aktivistin wahrgenommen. Dadurch wurde sie wiederholt zur Zielscheibe konservativer Angriffe und erhielt vor allem von politisch rechter Seite Kritik (Gabler 2016: 129), was auch die Frage erlaubt, inwiefern solche Angriffe als Antisemitismus und Sexismus gesehen werden müssen. Es wird deutlich, dass die Sphären der Identität (*jewishness*, amerikanischer Traum), der Diskriminierungskategorien (hier Gender inkl. Schönheitsideal und Frauenbilder und Religion) sowie der Politik (Feminismus, Aktivismus und Parteiunterstützung) sich überschneiden und miteinander in Wechselwirkung stehen.

In diesem Unterkapitel sollte deutlich gemacht werden, wie Streisand in vielerlei Hinsicht nicht dem Ideal des konservativen Pop-Stars entspricht. Mit Blick auf ihre jüdische Identität sowie ihre liberalen Ansichten kann Streisand sogar als Alternative und Gegensatz zur konservativen Ikone gesehen werden. Wie sie dennoch konservative Werte (re-)produziert bzw. von diesen profitiert, wird in den folgenden beiden Unterkapiteln behandelt. Abschließend soll an dieser Stelle eine Bemerkung von Street stehen, dass Musiker*innen letztendlich nicht viel anders als ihre Mitbürger*innen seien: „What distinguishes them is the interest taken in what they think. Like other public figures, they are an object of curiosity and sometimes a source of power” (1986: 128). Mit dieser Beobachtung soll darauf hingewiesen werden, dass Pop-Stars in ihrer öffentlichen Position gesteigerte Einflussmöglichkeiten haben, was die Relevanz der Werte, die sie vermitteln, erheblich steigert.

5.3 Dynamiken der Vermarktung in Wechselwirkung mit Filmproduktionen am Beispiel von A Star Is Born

In diesem Unterkapitel wird dargestellt, wie sich der Film *A Star Is Born* und der Song „Evergreen“ gegenseitig vermarkten ließen. Dazu werden Film und Song vorgestellt, welche Werte und Rollenbilder darin jeweils vermittelt werden und wie diese ein bestimmtes Publikum erreichen können, das sich sowohl für Musical-Liebesfilme mit Streisand als auch

für ihre Songs interessiert. Die einzelnen Produkte Film und Song können so voneinander profitieren.

Von besonderer Bedeutung für diese Form des Cross-Marketings ist das Publikum, das die jeweiligen Produkte kauft und konsumiert. Wie Street darstellt, werden dabei zwar ökonomische Faktoren reguliert, das Erzeugen von Bedeutung erfolge jedoch durch die Hörer*innen:

Musicians play the music, companies manufacture it, radio stations broadcast it, governments censor it, and political movements use it, but ultimately all these activities depend on what the audience makes of it. It is only in listening and dancing to music that people bring it alive. Only then does it take on a meaning; only then are its politics fully apparent. [...] Neither the politics of the musicians, not the marketing strategies of the industry, nor the programming of radio producers, determines completely how a song is heard or what it means (1986: 153).

Die Kontrolle darüber, wie Musik gehört und rezipiert wird, welche Bedeutung ihr gegeben wird, entzieht sich somit den Musikproduzent*innen. Gewisse Faktoren, die die Bedeutung eines Songs für Einzelpersonen oder eine Gruppe von Personen jedoch bedingen, darunter etwa in welchem Kontext ein Song gehört wird, zu welcher Zeit, an welchem Ort, von wem und zu welchem Zweck (ebd.: 163), können durch Marketingstrategien möglichst reguliert werden. Eine solche Strategie, die des Cross-Marketings zwischen Film und Album bzw. Song, wird in diesem Kapitel dargestellt, wobei zunächst der Fokus auf dem Film allein, *A Star Is Born*, gelegt wird.

Bei der Betrachtung von Streisands Filmen ist es zunächst hilfreich, den Gesamtkontext ihrer Filmografie darzulegen. Der erste Film, in dem Streisand eine Hauptrolle hatte, *Funny Girl*, kann in gewisser Weise als Vorlage für ihre weiteren Filme gesehen werden, worin Gabler auch deren Erfolgsgeheimnis sieht (2016: 109). So sei jeder Streisand-Film ab *Funny Girl* sehr nah an ihrer eigenen Biografie gehalten und Streisands Persönlichkeit würde in jeder ihrer Rollen durchscheinen (ebd.). Es wiederhole sich in ihren Liebesfilmen zudem ein Rollentausch der Geschlechter – die aktive Frau und der passive Mann stellen non-konforme Rollenbilder dar (ebd.: 110), für die sich Streisand, wie im vorhergehenden Unterkapitel dargestellt, wiederholt stark gemacht hat, wobei sie die Rolle der aktiven, selbstständigen Frau auch in ihrer eigenen Karriere verkörpert hat. Weitere Narrative, die sich in ihren Filmen wiederholt zeigen, sind wie der erste (äußere) Eindruck täuschen kann und wie diese Täuschung, durch Ehrlichkeit und tiefe Emotionen überwunden werden kann, woraus sich eine Liebesbeziehung entwickelt; zudem werden Geschlechterkonventionen, moralische Konventionen oder Schönheitskonventionen hinterfragt (ebd.: 125). Angemerkt werden sollte, dass sich diese Themen nicht unbedingt

auch in Streisands Musik wiederfinden, in der vor allem Herzschmerz und Widerstandsfähigkeit immer wieder auftauchen (ebd.).

Mit den sich wiederholenden Themen ihrer Filme entwickelt sich auch eine Zielgruppe für Streisands Filme, die mit gewissen Erwartungen an die Filme herangeht. Streisand selbst erkennt bereits im Jahr 1971 im Interview mit dem *Rolling Stone* Magazin, wie diese Zielgruppe definiert werden kann: „I’m considered this kind of ... institution thing. I’m labeled, pigeon-holed. I play for middleclass audiences in Vegas. I made those definitely Establishment pictures – *Dolly*, *On a Clear Day*, *Funny Girl*” (Lewis 1971). Streisand sieht somit selbst, dass sie mit ihren sich ähnelnden Filmen vor allem ein Publikum erreicht, das der Mehrheitsgesellschaft mit ihren Werten angehört, wobei der Begriff ‚Establishment‘, den Streisand hier wählt, auch eine kritische Haltung demgegenüber ausdrückt.

A Star Is Born (Pierson 2006 [1976]) aus dem Jahr 1976 ist, nach dem Film aus dem Jahr 1954, hier mit Judy Garland in der weiblichen Hauptrolle, und vor dem Film mit Lady Gaga von 2018, die zweite Neuverfilmung des gleichnamigen Films aus dem Jahr 1937. Neben dem Regisseur und Autor Frank Pierson sind auch die Drehbuchautor*innen John Gregory Dunne und Joan Didion beteiligt (IMDb 2023, Zugriff: 15.10.2023). Der Film erhielt vier Nominierungen für den *Academy Award*, darunter für den Score und den Filmsong „Evergreen“. Streisand und Paul Williams erhielten schließlich den Preis für „Evergreen“, neben einem gemeinsamen *Golden Globe* und einem *Grammy* für Streisand.

In seiner Handlung ist der Film sehr ähnlich zu den beiden Vorgängerversionen: Der erfolgreiche Rockstar John Norman Howard (gespielt von Kris Kristofferson) trifft auf die junge, talentierte, aber erfolglose Sängerin Esther Hoffman (gespielt von Streisand). Die beiden verlieben sich und während Esther, mit John Normans Hilfe, zunehmend berühmt wird, verfällt dieser dem Alkohol und verunglückt schließlich bei einem Verkehrsunfall. In dem Film, wie auch in den anderen Verfilmungen der Geschichte, werden Ruhm und Berühmtheit im Entertainment-Bereich mit ihren Vorzügen und Schattenseiten behandelt. Julia Lobalzo Wright argumentiert, der Film behandle das Showbusiness von zwei Perspektiven, sowohl feierlich als auch tragisch, seine Realitäten offenbarend und gleichzeitig seine Mythen festigend (2022: 391). Das Genre des Musicals sei für die Verfilmungen ideal, um das Talent des Stars zu zeigen, sich gleichzeitig aber auch selbst zu reflektieren (ebd.: 390). In *A Star Is Born* würde sowohl eine Mythologisierung des Stars geschehen wie auch seine Dekonstruktion, indem gezeigt wird, dass der Star zum einen mit Talent geboren wurde, zum anderen aber auch zum Star gemacht wird (ebd.: 398).

In *A Star Is Born* wurden viele bereits aus anderen Streisand-Filmen bekannte Elemente eingesetzt, wodurch gewisse Erwartungen des Publikums daran erfüllt wurden. So zeigt *A Star Is Born* den Aufstieg einer ehrgeizigen, jüdischen Frau, bedingt durch ihr Talent, nicht durch ihre Schönheit. Streisand nimmt die Rolle der aktiven Frau ein, während Kristoffersons Rolle sich zunehmend passiv gibt. Gleichzeitig wird die starke Liebe zwischen John Norman und Esther, vor allem durch emotionale Liebeslieder, betont. Obwohl der Film eine Vielzahl negativer Kritiken erhält, ist *A Star Is Born* Streisands größter Filmernfolg ihrer bisherigen Karriere. Er erzielt 140 Millionen Dollar an Einnahmen und auch das Soundtrackalbum mit dem Nummer-1-Hit „Evergreen“ ist mit 15 Millionen weltweit verkauften Exemplaren erfolgreich (Spada 1995: 367). Dass der Film trotz schlechter Kritiken ein Publikumserfolg wird, kann an den Erwartungen des Publikums an typische Streisand-Filme liegen, die in diesem Film auch erfüllt werden. Zudem bringt *A Star Is Born* als zweite Neuverfilmung einen hohen Wiedererkennungswert für sein Publikum und weckt dessen Neugier auf diese neue Version. Gabler argumentiert zudem, dass die schlechten Kritiken für den Film und gegenüber Streisand wiederum Neugierde geweckt hätten (2016: 181).

Anders als seine Vorgängerversionen, aber typisch für Streisand-Filme, zeigt *A Star Is Born* aus dem Jahr 1976 gewisse emanzipatorische Grundzüge. Der deutlichste Verweis darauf ist der Tausch der Geschlechterrollen: Im Laufe des Films nimmt Streisands Figur Esther immer mehr die aktive Rolle ein – sowohl in ihrer Beziehung zu John Norman als auch als erfolgreicher Star – während Kristoffersons John Norman sich passiv zeigt. Streisand äußerte sich dazu im *Playboy*: „I wanted to portray [Esther] as taking what she wants, something that’s a big thing for women today, especially sexually“ (Grobel 1977). Der Film zeigt körperliche Intimität zwischen den beiden Hauptfiguren expliziter als die früheren Versionen, wobei Esther die dominante Rolle einnimmt: „I wanted to be sort of Clint Eastwood – you know the guy always takes his belt off. That’s why I have her on top. Why should a man always be the one shown opening his pants first?“ (Ebd.). In diesem Zitat verweist Streisand auch darauf, dass es ihre kreative Entscheidung gewesen wäre, sich in der Liebesszene in der dominanten Rolle zu inszenieren. Tatsächlich hat sie großen Einfluss auf kreative Entscheidungen in dem Film ausgeübt, da sie selbst und ihr Partner Jon Peters als Co-Produzent wirkten (Pohly 2000: 79), was von Seiten des Regisseurs, der Drehbuchautor*innen und Kristofferson kritisiert wurde (Gabler 2016: 176). In weiteren Szenen wird der Geschlechterrollentausch ebenfalls betont, Gabler zeigt: „In a bathtub scene, Esther paints eyebrows on her man and rouges his cheeks. She wears suits and even

a bowtie. She is the sexual aggressor, [...] and she proposes to him. And several songs are celebrations of feminine strength” (ebd.: 179f.). Durch solche emanzipatorischen, für Streisand immer wiederkehrenden, Anklänge könne der Film weniger als Remake von früheren *A Star Is Born*-Versionen gesehen werden, sondern als neue Version von *Funny Girl* (ebd.: 178f.). Dennoch bleibt die tragische Liebesgeschichte zwischen dem männlichen Protagonisten und der weiblichen Figur nah am Original. Rollenbilder werden zwar hinterfragt, durch die romantische Beziehung des Paares wird jedoch kein Ausbruch aus dem Schema der Mann-Frau-Beziehung vorgenommen.

Das unter anderem von Streisand bei Columbia Records selbst produzierte Soundtrackalbum zu *A Star Is Born* enthält als bekanntesten Song „Evergreen (Love Theme from *A Star Is Born*)“, in dem überwiegend Streisand singt, mit Unterstützung von Kristofferson. Der Song ist von Streisand komponiert, die Lyrics stammen von Paul Williams, das Arrangement von Ian Freebairn-Smith. „Evergreen“ erreicht für drei Wochen die Spitze der *Billboard Hot 100*-Charts und ist für sechs Wochen die Nummer Eins der Adult Contemporary-Charts. Hier steigt der Song am 6. Dezember, noch vor der Premiere des Films, auf Platz 29 ein, steigt dann in den weiteren Wochen auf und erreicht schließlich im Januar 1977 den ersten Platz. Bis Anfang Mai ist „Evergreen“ in den AC-Charts vertreten, somit insgesamt beinahe ein halbes Jahr. Der Song wird Streisands dritter Nummer-Eins-Hit in den AC-Charts. Um die tatsächliche Verbreitung des Songs nachzuvollziehen, sind nicht nur die Verkaufszahlen zu berücksichtigen, sondern auch die Präsenz von „Evergreen“ im Radio und seine Platzierung im Film. Der Song wird inhaltlich und hinsichtlich der Werte und Rollenbilder, die in ihm kommuniziert werden, im nächsten Unterkapitel genauer analysiert. Wie jedoch bereits die Chartplatzierung und die hohen Verkaufszahlen zeigen, wurde der Song von einem breiten Publikum rezipiert und insbesondere durch Hörer*innen von Adult Contemporary Music positiv aufgenommen.

Um in Folge das Cross-Marketing des Films mit seinem Album bzw. Hit-Song darstellen zu können, sollen zunächst einige Begrifflichkeiten des Marketings näher definiert werden und einige Prozesse erläutert werden. Marketing wird von Gary Armstrong und Philip Kotler (1996) als Prozess definiert, durch den Unternehmen Werte für Kund*innen schaffen und starke Kund*innenbeziehungen aufbauen, um im Gegenzug Werte von Kund*innen zu erhalten. Der Wunsch der Kund*innen nach einem Produkt, d.h. die Nachfrage, bedingt dabei, welche Produkte verfügbar sind, wobei die gegenseitige Bedürfnisbefriedigung das Ziel ist. Der Prozess des Marketings wird von Donham, Macy und Rolston in mehrere Schritte gegliedert: Zuerst wird eine Zielgruppe mitsamt ihren

Bedürfnissen erfasst, dann wird ermittelt, welche Produkte diese Bedürfnisse befriedigen können. Nachdem diese Produkte produziert werden und ihr Preis festgelegt wird, werden sie verfügbar gemacht. Kurz bevor oder sobald die Produkte verfügbar sind, das heißt aktiv zu erwerben sind, wird die Zielgruppe über die Produkte informiert, motiviert, sie zu kaufen und immer wieder daran erinnert, dass die Produkte erhältlich sind (Donham/Macy/Rolston 2022: 10f.). Eine alternative Betrachtung einer Zielgruppe ist der Markt. Dieser ist definiert als Gruppe von Kund*innen, die ein spezifisches Produkt entweder benötigen oder wollen und die den Wunsch und die Mittel haben, es zu erwerben (ebd.: 11). Wichtig bei der Auswahl einer Zielgruppe sei eine Kombination geographischer, demographischer (betreffend Alter, Geschlecht und Gender, ethnischer Herkunft, Bildung, Einkommen, berufliche Tätigkeit, Familienstand), psychographischer (Einteilung der Verbraucher*innen in Gruppen auf der Grundlage von Meinungen, Motiven, Interessen, Lebensstil oder Persönlichkeit) und verhaltensbezogener (Produktnutzung, Nutzen des Produkts für die Kund*innen, Markentreue) Faktoren (ebd.: 39f.). Um ein Produkt, das nicht unbedingt gebraucht wird, dennoch zu verkaufen, wird es gezielt für den Markt positioniert:

[Product positioning] is defined as the customer's *perception* of a product in comparison with the competition. In other words, product positioning takes place in the consumer's mind and it is relative to the other product offerings. From the label's perspective, this is achieved primarily through song selection, advertising, and publicity (ebd.: 12).

So entwickeln Unternehmen gezielte Strategien, ihr Produkt, auf eine möglichst genau erfasste Zielgruppe abgestimmt, im Markt möglichst vorteilhaft zu positionieren.

Um nun eine solche Marketing-Strategie von Musik zu betrachten, wird das wechselwirkende Marketing vom Film *A Star Is Born* und dem Soundtrackalbum bzw. Hit-Song aus diesem Film, als Cross-Marketing bezeichnet, dargestellt. Wie bereits gezeigt wurde, besteht durch die Involvierung von Barbra Streisand als Hauptdarstellerin und die Erwartung an ihre Filme ein großes Interesse einer speziellen Zielgruppe. Das Publikum ist interessiert an dem Film, weil es seinen Star bereits kennt und wertschätzt (Wright 2022: 394). Ähnlich ist die Situation bei der Betrachtung von Streisands Musik: Durch eine über zehn Jahre andauernde Karriere als AC-Sängerin mit zahlreichen Hit-Alben bestehen bereits Erwartungen ihrer Fan-Base an ihr nächstes Album. Streisand hat sich somit sowohl als Schauspielerin wie auch als Sängerin ein Publikum rund um ihre Person aufgebaut. Zudem hat sie Mitte der 1970er Jahre bereits eine etablierte *brand*. Beim *branding* geht es für Künstler*innen darum, den Menschen, die sie ansprechen wollen, klar zu vermitteln, wer sie sind und wofür sie stehen (Donham/Macy/Rolston 2022: 74). Als Teil der *brand* sind der

Name der Künstler*innen zu nennen, neben dem Genre, Artwork, ihres Aussehens, ihrer Kommunikationskanäle (heute Webseite, Social Media), Kollaborationen mit anderen Künstler*innen oder Marken, ihr Performance-Stil, Video-Konzepte und Ästhetik (ebd.: 75). Diese Auflistung würde ich, ausgehend von Ausführungen in diesem Kapitel, noch ergänzen durch die Produkte verschiedener Medien, die Künstler*innen bereits verbreitet haben, und in denen sie Inhalte kommunizieren und sich selbst inszenieren. Die *brand identity* der Künstler*innen sollte die Werte, Einstellungen und Persönlichkeit dieser in ihrer gesamten Kommunikation mit der Öffentlichkeit und der Branche widerspiegeln – was von entscheidender Bedeutung ist, damit eine starke Bindung der Fangemeinde zu den Künstler*innen aufgebaut werden kann, da diese Beziehung auf Vertrauen und dem Wissen, die Künstler*innen zu kennen, beruht (ebd.: 78).

Ein Beispiel dafür, wie Streisand ihre *brand identity* in *A Star Is Born* kommuniziert, ist ihre emanzipatorische Auffassung der Rolle der Esther. Streisand präsentiert so ihre eigene Selbstauffassung durch die Rolle. Zudem ähnelt die Rolle der Esther Streisands eigener Biografie als ehrgeizige, talentierte, jüdische Sängerin, die nicht dem konventionellen Schönheitsideal entspricht. Im Film trägt Streisand als Esther auch Kleidung aus ihrem eigenen, privaten Kleiderschrank, was im Abspann zu lesen ist. Dadurch wird der Charakter noch ähnlicher zu Streisands Persona (Wright 2022: 399), zudem wird dem Charakter so ein hohes Maß an Authentizität vermittelt. Wie Mervyn Cooke ausführt, ist Marketing durch die erkennbare Darstellung der *brand* von Stars in Filmen bereits nach den 1950er Jahren immer häufiger zu beobachten (2008: 418).

Wie in diesem Unterkapitel dargestellt, wird bereits durch verschiedene Faktoren Marketing betrieben: durch Streisands *brand identity*, der Anpassung an die beiden, sich auch überschneidenden, bereits bestehenden Zielgruppen ihrer Filme und ihrer Musik sowie durch die jeweiligen Inhalte, die in *A Star Is Born* (und seinen Vorgängerversionen) und „Evergreen“ kommuniziert werden – darunter fallen auch Werte, Emotionen, Identifikationsmöglichkeiten. Um ein noch größeres Publikum anzusprechen und somit mehr Produkte zu verkaufen, ist eine zielführende Marketing-Strategie, dass sich auch das Publikum des Films für die Musik daraus interessiert und vice versa. Dieses Cross-Marketing, oder synergetisches Marketing, definiert Cooke als die Bewerbung und den Verkauf von Filmen auf der Grundlage von Hit-Songs und umgekehrt (ebd.: 415). Um diese Wechselwirkung zu erzielen, erklärt Cooke, dass es bereits seit den 1950er Jahren Praxis sei, dass Singles schon vor dem Film veröffentlicht werden, in dem sie vorkommen (ebd.: 415f.). Auch „Evergreen“ erschien einige Wochen vor der Premiere des Films am 18. Dezember

1976 und war bereits in den Charts platziert. Der Soundtrack mit seinem erfolgreichen Lovesong kann so Interesse für den Film wecken; sobald der Film dann veröffentlicht ist, kann dieser wiederum weiteres Interesse für den Soundtrack generieren. Die beiden unterschiedlichen Medien können so voneinander profitieren.

Am Ende dieser Ausführungen zum verschränkten Marketing von Streisands Produkten stellt sich nun die Frage, inwiefern sie dabei ein konservativ-geprägtes Publikum anspricht. Werden die beiden Medien Song und Film wieder einzeln betrachtet, zeigt sich folgendes: Die Zielgruppe der Adult Contemporary Music hat an ihrem Soundtrackalbum und vor allem an „Evergreen“ Interesse, da hier Romantik durch die Lyrics und Streisands emotionalen Gesang vermittelt wird. Die Werte, die in dem Musik-Produkt kommuniziert werden, können als konservativ betrachtet werden, da hier nur das Ideal der von Liebe träumenden Frau verhandelt wird und sonst kein Hinterfragen stattfindet. Die musikalischen Konventionen entsprechen einer typischen AC-Ballade. Die Fans des Films kommen ebenfalls mit der Erwartung an einen Liebesfilm ins Kino. Durch Streisands emanzipatorische Neudeutung der Geschichte und das Hinterfragen von Geschlechterrollen sind die vermittelten Werte hier zwar progressiver, dennoch bleibt die Zielgruppe Teil des Establishments, wie Streisand es selbst für sich feststellte. Mit der Strategie des Cross-Marketings ergänzen sich diese beiden Zielgruppen, die sich zum Teil bereits überschneiden, gegenseitig. Die vermittelten Werte ähneln sich genug, dass diese Form des Marketings erfolgreich sein kann. Streisand kann so in ihrer Rolle als Schauspielerin emanzipatorische Anklänge präsentieren, sich aber gleichzeitig als Sängerin immer noch nah an den Werten ihres AC-Publikums halten und in ihrer dualen Rolle die beiden Publika vereinen.

5.4 Das romantische Duett als heteronormativer Raum

Dieses letzte Unterkapitel hat den bereits genannten Song „Evergreen“ im Fokus. Durch die Lyrics, die Musik, die Inszenierung als Duett, musikalisch wie visuell, werden darin gewisse Werte und Rollenbilder vermittelt. Es soll gezeigt werden, wie sich diese in heteronormative Strukturen einreihen. In dem Song singt Streisand überwiegend als Leadsängerin, unterstützt durch Kristoffersons Begleitstimme beim Chorus. Inwiefern der Song somit musikalisch als Duett betrachtet werden kann, ist diskutabel. Jedoch wird „Evergreen“ im Film und im Marketing als Duett zwischen Esther und John Norman inszeniert, weshalb in der Folge von „Evergreen“ als romantischem Duett gesprochen wird.

Ausgehend von dieser Betrachtung wird hier ein knapper Überblick über die Entstehung des musikalischen Duetts und seine aktuellen Konventionen gegeben. Auf *Grove Music Online* wird mit der englischen Bezeichnung *duet* eine vokale oder instrumentale Komposition für zwei Interpret*innen mit oder ohne Begleitung bezeichnet (Tilmouth 2001). Im Deutschen wird das vokale Duett vom instrumentalen Duo unterschieden. Bereits im 13. Jahrhundert etablierte sich zweistimmiger Gesang, im 15. Jahrhundert sind häufig Duett-Teile in Messen und Motetten zu finden. Auch Madrigale, diverse Barock-Kompositionen und Werke der europäischen Kunstmusik bis ins 19. Jahrhundert wurden als Duette komponiert, wodurch das Duett sich als Gattung gefestigt hat. Unterschieden wird beim Duett, ob beide Stimmen den gleichen oder unterschiedlichen Text singen, zur gleichen Zeit oder einzeln und in Harmonien oder einstimmig. Meist wird der Anteil des Gesangs zwischen den beiden Sänger*innen gleich aufgeteilt (ebd.).

Eine Form des Einsatzes des Duetts in der europäischen Kunstmusik ist das Opernduett. Bereits in der frühen Oper, beispielsweise als Liebesduett in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, etabliert sich das Duett in verschiedenen Formen. In der *opera seria* des 18. Jahrhunderts wird das Duett exklusiv für das wichtigste Paar eingesetzt, später auch für andere Paare, romantisch wie platonisch (ebd.), durch seinen vermehrten Einsatz in der Oper steigt die Popularität des Duetts weiter an. Vor allem die Form des Liebesduetts etabliert sich als musikalische Konvention: In der europäischen Kunstmusik ist der gemeinsame Gesang von männlicher und weiblicher Stimme häufig charakterisiert durch Terz- und Sext-Parallelen, was das Zusammenkommen nach der Überwindung früherer Schwierigkeiten oder Ungewissheiten symbolisiere (ebd.). Tilmouth beobachtet, dass ab etwa 1870 die Struktur des Duetts vom Sinn des Textes bestimmt sei und die Stimmen sich nur mehr selten vereinigen, außer in einem amourösen Kontext (ebd.).

Auch in der populären Musik hat sich das Duett als Indikator von Romantik und Liebe etabliert. Ähnlich zur Oper wird es im Film-Musical eingesetzt, um die Gefühle eines Paares füreinander herauszukristallisieren (Altman 1987: 37). Zudem werde im romantischen Duett die Dualität von Mann und Frau mit ihren spezifischen Charakteristika effektiv dargestellt (ebd.: 38). Rick Altman stellt die Relevanz des Duetts als Zentrum des Musicals dar: "In music as in iconography, the duet is the musical's center of gravity, its method of summarizing in a single scene the film's entire structure. Because it has such power, however, the duet is usually reserved for moments of maximum tension or exultation" (ebd.: 37). In *A Star Is Born* sticht das Duett nicht groß aus der Handlung hervor, es steht in einer Szene, in der Esther und John Norman es gemeinsam im Studio aufnehmen,

ohne große dramatische Relevanz (Barbra Streisand, *YouTube*, Zugriff 04.12.2023). In der Szene wird jedoch die emotionale Verbindung der beiden Figuren, wie auch der zunehmende Fokus auf Esther/Streisand zu John Normans/Kristoffersons Zurücktreten, deutlich, wodurch in dieser Szene die Beziehungskonstellation des gesamten Films zusammengefasst dargestellt wird.

In der Szene wird zunächst nur Esther in einer Nahaufnahme gefilmt. Sie trägt Kopfhörer und steht vor einem Mikrofon, was sie im Aufnahmestudio verortet. Sie beginnt die erste Strophe zu singen, ihr Blick geht an der Kamera vorbei. Schließlich erscheint eine fremde Hand im Bild, die sich mit ihrer verschränkt, der Hinterkopf eines Mannes wird dann sichtbar. Dieser Mann küsst zärtlich ihre verschränkten Finger, worauf klar wird, dass es sich um John Norman handelt. In der Folge werden beide, sich gegenüberstehend über dem Mikrofon, im Profil gefilmt. Esther und John Norman blicken sich immer wieder zärtlich an, am Ende wird ihr langer Halteton durch einen Kuss von ihm unterbrochen. Durch die Kameraeinstellungen und -bewegungen wird die Szene choreografiert und als romantisches Duett inszeniert, mit Fokus auf Streisand. Musikalisch ist es vor allem Esther, die singt, John Norman beschränkt sich auf eine zweite Stimme im Chorus, wodurch der Song ohne die Bilder des Films eher als romantische Ballade denn als Duett erkannt wird.

In dieser Inszenierung des Zusammenkommens der beiden Figuren während des Singens wird bereits ein romantisches Bild von Liebe vermittelt, in dem es zu einer Vereinigung von Mann und Frau kommt. Die Lyrics des Songs zeichnen ein ähnliches Bild: Mit dem Vers „Love that is shared by two, I found with you“ wird die Beziehung zwischen den beiden Figuren vorgestellt, Esther blickt dabei John Norman tief in die Augen. Die Liebe zwischen ihnen wird dabei, obwohl sie sich bereits länger kennen, immer wieder als ein neuer Anfang aufgefasst, was durch die Zeile „You and I, we make each night a first, everyday a beginning“ ausgedrückt wird. Darin wird auch eine sexuelle Komponente ihrer Beziehung angedeutet. Gleichzeitig fühlen sie sich in ihrer Liebe geborgen: Der Song beginnt mit den Worten: „Love, soft as an easy chair“. Das gleichzeitige Singen Esthers und John Normans kann als Ideal, dass sich die Liebenden gegenseitig ergänzen, gedeutet werden.

Die Symbiose von männlicher und weiblicher Figur wird im Film auch an anderer Stelle deutlich, beispielsweise im Duett „Lost Inside of You“. Dieser von Streisand gemeinsam mit Leon Russell komponierte Song ist im Film an einer Stelle platziert, die den gemeinsamen Kompositionsprozess von Esther und John Norman darstellt. Esther spielt einen selbstkomponierten Song am Klavier, hat aber noch keinen Text dazu. John Norman

kommt zu ihr ans Klavier und schafft einen romantischen Text, der ihr gleichzeitig seine Gefühle für sie vermittelt. Schließlich kommt es, nach dem fertig komponierten Lied, zu einem Kuss der beiden Figuren. Das romantische Zusammenkommen wird hier durch die Vereinigung der beiden Elemente Musik (Esther) und Text (John Norman) zu einem Endprodukt dargestellt. Die Szene kann auch als gegenseitige Ergänzung von Mann und Frau und ihren jeweiligen Qualitäten gedeutet werden.

Beide Figuren nehmen dabei spezifische, gegensätzliche Rollen ein, die im Folgenden als binäre Geschlechterrollen dargestellt werden sollen. Die zweite Neuverfilmung von *A Star Is Born* reiht sich so, wie bereits seine Vorgängerversionen, in die Tradition des Hollywood Film-Musicals ein. Wie Altman darstellt, wiederhole sich darin das Narrativ des starken Kontrasts zwischen weiblicher und männlicher Hauptrolle (1987: 19ff.): Beide Figuren singen und/oder tanzen, was sie in Songs verbindet, jedoch sticht ihre unterschiedliche Charakterisierung hervor: sie unterscheiden sich in Aussehen, Persönlichkeit, häufig auch sozialer Klasse oder gesellschaftlicher Stellung sowie in geschlechterspezifischen Rollenbildern. Durch das Zusammenkommen der beiden verschiedenen Figuren werden schließlich nicht nur romantische Differenzen überwunden, sondern es käme zu einer „marriage of values“, einem Kompromiss zwischen den Werten, die Mann und Frau jeweils repräsentieren (ebd.: 53). Der duale Fokus auf männlicher und weiblicher Figur fungiere zudem als dramaturgisches Element. Er verlange von den Betrachter*innen nicht so sehr eine Sensibilität für Chronologie und Progression, da der Ausgang des Spiels zwischen Mann und Frau völlig konventionell und vorhersehbar sei, sondern für den ständigen Vergleich zwischen den unterschiedlichen Rollen (ebd.: 19). Zu diesem Vergleich tragen auch die häufig wechselnden Perspektiven von männlicher und weiblicher Figur im Film bei, die zudem für Dynamik sorgen (ebd.: 20). Altman sieht den Reiz solcher Film-Musicals mit kontrastierender Männer- und Frauenfigur nicht in der vorhersehbaren Liebesgeschichte, sondern in dem Aushandeln der Unterschiede zwischen Mann und Frau (ebd.). Schließlich, so argumentiert Altman weiter, wird trotz dieser Unterschiede auch die starke Verbindung der Figuren immer wieder inszeniert, er bemerkt hierzu: „At no point is the spectator allowed to lose sight of the relationship between the two principals, for neither can move a muscle without inducing the camera to record the other’s corresponding muscle movement“ (ebd.: 29).

Wieder auf „Evergreen“ zurückkommend zeigt sich in der Kameraeinstellung, wie sich die beiden Figuren im Profil gegenüberstehen und spiegeln. Die beiden Figuren wurden bereits zuvor als gegensätzlich charakterisiert, haben sich trotz ihrer Unterschiede verliebt

und nehmen nun in ihrer Beziehung wiederum gewisse gegensätzliche Rollen ein. John Norman wird zunächst als aktiver Part eingeführt, indem seine Hand sich mit Esthers verschränkt. In der Szene bleibt er jedoch passiv, zunächst auch nur von hinten oder gar nicht gefilmt und musikalisch als Begleitstimme. Sein Blick ist auf Esther gerichtet, er blickt sie verliebt an und küsst sie am Ende, wobei er eine Form von innerlicher Emotionalität vermittelt. Kristoffersons John Norman nimmt hier somit die Rolle des Beobachters ein. Der Fokus bleibt auf Esther, sowohl in den ersten Nahaufnahmen als auch musikalisch. Sie singt durchgehend und kommuniziert so die Inhalte des Songs, wodurch sie die aktive Rolle einnimmt. In dieser Position ist Streisands Figur diejenige, die ihr Talent präsentiert, gleichzeitig ihre Emotionen ausdrückt und dabei jedoch nicht in die passive Rolle fällt. Esthers Blick geht zudem häufig an John Norman vorbei, sie nimmt ihn nicht so stark wahr, wie er sie, sondern ist ganz in den Song vertieft.

Die Szene reproduziert in zweierlei Hinsicht heteronormative Strukturen: Zum einen wird die romantische Zweierbeziehung zwischen Mann und Frau, die sich bereits in frühen Hollywood-Filmen als Narrativ festigte, idealisiert. Dabei ergänzen sich der Mann und die Frau mit ihren geschlechtsspezifischen Charakteristika perfekt und bilden eine symbiotische Verbindung. Zum anderen nehmen beide spezifische Rollen ein, die sich unterscheiden und zum Teil auch heteronormativen Rollenbildern entsprechen. So tritt die männliche Figur als Beobachter auf. Das zeigt sich auch in der Kameraeinstellung: Er wird von hinten gefilmt, wodurch sein Blick dem der Kamera als Beobachter der Szene entspricht. Somit kann hier für die Rolle des John Norman, aber ebenso für die gesamte Szene das Konzept des *male gaze* beobachtet werden. Darunter wird die Praxis verstanden, dass Objekte der visuellen Kunst, darunter auch Frauen in Filmen, häufig aus einer ‚männlichen‘ Perspektive heraus betrachtet werden. Dies geschieht, indem die Frau als Objekt der Begierde dargestellt wird und ihr der passive Status des Angeschautwerdens zugewiesen wird (Mulvey 1989). John Norman nimmt hingegen in emotionaler Hinsicht eine aktive Rolle ein und drückt seine Gefühle weniger durch Worte aus als durch anhimmelnde Blicke, die jedoch nicht immer im Bild gezeigt werden. Er entspricht somit einem Ideal von Männlichkeit, in dem Stärke gezeigt werden soll und die Kommunikation von tiefen Gefühlen nicht mit Worten erfolgt. Esther zeigt in der Szene ihre Emotionen und kommuniziert diese auch aktiv in ihrem Gesang, was wiederum dem Stereotyp der emotionalen Frau entspricht, die in der Paarbeziehung stark emotional involviert ist. Als gefilmtes und von John Norman angeschautenes Zentrum wird sie zudem objektifiziert. Zugleich wird durch ihre aktive Rolle in der Szene auch die heteronormative Geschlechterrolle der passiven Frau hinterfragt.

Es werden in „Evergreen“ somit Werte kommuniziert, die mit der *weißen* Mittelschicht resonieren, wodurch die Popularität des Songs und sein Erfolg in den AC-Charts abzuleiten ist. Vor allem ein weibliches Publikum der Eltern-Generation kann in der Liebesbeziehung von Esther und John Norman ein Ideal von Romantik wiedererkennen, das aus älteren Hollywoodfilmen bekannt ist. Frauen können sich mit der durchaus emanzipierten Figur der Esther identifizieren und die Figur des John Norman, Rockstar und gleichzeitig Naturbursche, idealisieren. Auch musikalische Charakteristika entsprechen den Erwartungen der Adult Contemporary Zielgruppe, darunter der emotionale Gesang, der Einsatz von Klavier und Streichern oder die langsame Steigerung bis zum langen Halteton am Ende. Zwar einwandfrei produziert, wird hier auf neue musikalische Einfälle verzichtet, was den Song schablonenhaft und simpel wirken lässt, und dabei durchaus als Stilmittel gesehen werden kann, das sich als vorteilhaft erweist. So wird Platz gelassen für Streisand mit ihrer wiedererkennbaren Stimme. Durch die Persona von Streisand, aber auch von Kristofferson, den Erwartungen, die an ihre Musik bestehen, sowie gezieltes Cross-Marketing von Film und Song kann der Erfolg von „Evergreen“ weiter begründet werden.

6 Linda Ronstadt – Country und der amerikanische Traum

6.1 Linda Ronstadt – Erfolg durch Cover-Hits

Als viertes Beispiel steht Linda Ronstadt als weitere Protagonistin im Fokus. Linda Maria Ronstadt wurde am 15. Juli 1946 in Tucson, Arizona geboren. Aus ihrer väterlichen Linie hat sie Vorfahren aus Deutschland, die nach Mexiko auswanderten. Im Jahr 1964 geht sie nach Los Angeles, Kalifornien, um dort als Sängerin Erfolg zu haben. Mit dem Trio »Stone Poneys«, in dem sie die Lead-Sängerin war, tritt sie unter anderem im Folk Club The Troubadour in Los Angeles auf und hat mit „Different Drum“ einen ersten Folk-Hit. 1968 startet sie eine Solokarriere und orientiert sich weg von Folk in Richtung Country und Rock Musik. Die Single „You’re No Good“ ist ihr erster Nummer-Eins-Hit im Pop-Bereich geworden. Ronstadt beginnt schon zu Beginn ihrer Karriere, zwischen verschiedenen Stilrichtungen und Genres zu wechseln. Für ein Cover von Hank Williams „I Can’t Help It“ erhält sie einen *Grammy* für die beste vokale Country-Performance einer Frau. Ihre Alben sind sorgfältig zusammengestellt, um sowohl ein Rock- als auch Country-Publikum anzusprechen, dabei wird traditionelles Material mit Singer-Songwriter-Musik und Rock’n’Roll-Klassikern gemischt (Larkin 2016). Schließlich veröffentlicht Ronstadt fünf mit Platin ausgezeichnete Alben nacheinander und kann insgesamt 10 *Grammys* in diversen Kategorien gewinnen.

Stilistisch bewegt sich Ronstadt zwar überwiegend zwischen Country, Rock und Pop, jedoch hat sie in ihrer Karriere auch Musik aus den Genres Latin, Standards, Oper, Operette, AOR, White Soul und Jazz produziert. Es erscheint von ihr beispielsweise im Jahr 1983 ein Album in Kooperation mit Nelson Riddle, auf dem sie Jazz-Standards interpretiert, es folgt eine experimentelle Zusammenarbeit mit Philip Glass, ein Album mit spanisch-sprachiger Musik, ein Album mit Schlafliedern für Kinder und ein Weihnachtsalbum. Hinsichtlich dieser stilistischen Vielfalt äußert sich Ronstadt vage in einer Dokumentation über sie: „People would think that I was trying to reinvent myself, but I never invented myself to start with“ (Epstein/Friedman 2019). Ihre Aussage wird gestützt durch ihre Praxis, häufig keine neu-komponierten Songs zu veröffentlichen, sondern bereits bekannte Songs anderer Künstler*innen neu zu interpretieren. Durch das Covern von Songs kann sie leicht zwischen verschiedenen Stilen wechseln und dabei selbst entscheiden, welche Inhalte sie in ihren Songs kommunizieren will. So sagt sie selbst von ihren Cover-Songs, dass diese immer zu einer bestimmten Phase ihres Lebens passen würden, sie stellt fest: „And so, when something

happens [...] the song will occur to me at the same time [...] then I'll have to sing it“ (ebd.). In seiner Biografie über Ronstadt stützt Peter Lewry diese Aussage weiter: „she often explained that the songs she performed had to be personal statements and say something about how she was feeling at the time“ (2010: 69). Lewry argumentiert weiter, dass für Ronstadt die Lyrics eines Songs weit mehr Bedeutung hätten als die Musik dazu, da sie selbst für sich die Lyrics als „the main thing“ sieht (ebd.).

Schließlich ist Ronstadts Praxis, sich, an den Lyrics orientiert, Songs verschiedener Stile und Genres auszuwählen und neu zu interpretieren, für sie als weibliche Künstlerin im Bereich der Adult Contemporary Music einzigartig und weist auf die Wandelbarkeit des Genres hin. Zu ihrem Erfolg trägt die Tatsache bei, dass sie die Cover so interpretiert, dass das Original zwar zu erkennen ist, sie mit ihrer Stimmkraft jedoch eine komplette Neuinterpretation vornimmt. Als Resultat davon wirkt es, als hätte Ronstadt einen völlig neuen Song gesungen, der für sie geschrieben wurde. Lewry stellt dar, wie sie durch Cover-Songauswahl und ihren Stilmix ein neues Feld für sich erschließen kann: „With Prisoner In Disguise Linda again delivered an excellent collection of well crafted pop, rock and country material that demonstrated well her incredible vocal talents, ability to take an old song and make it her own and helped place her as one of America's most outstanding popular interpretive singers“ (ebd.: 66f.).

Mit der Strategie des Covers bereits bekannter Songs erreicht Ronstadt ihr Publikum auch auf einer psychologischen Ebene: Sie interpretiert die Songs zwar neu, verweist aber zugleich auf das vorhergehende Original, das bereits mit gewissen Emotionen für sein Publikum verknüpft ist. So wird gleichzeitig eine emotionale Bindung mit diesem Publikum des bekannten Originals aufgebaut, wie auch Irritation und Neugier hervorgerufen für die Neuinterpretation. Auch das mit dem Original verbundene kulturelle Setting der Songs spielt bei der Rezeption von Ronstadts Covern eine Rolle. Gewisse Inhalte, die etwa in der traditionellen Country-Musik von Hank Williams und in dem Kontext, in dem seine Musik gehört wird, vermittelt werden, werden so auch mit Ronstadt, durch ihren Bezug auf eben diese Musik, in Verbindung gebracht. Der sozio-kulturelle Kontext des Originals tritt so in Wechselwirkung mit jenem von Ronstadts Version. Ich argumentiere somit, dass die beispielsweise im Genre der traditionellen Country-Musik vermittelten Werte und Rollenbilder von Ronstadt durch das Covern zum Teil reproduziert werden und in der Rezeption, durch das kulturelle Gedächtnis des Publikums, auf sie projiziert werden.

6.2 Country als bodenständiges Genre

In diesem Unterkapitel wird das Genre der Country Music mit Hinblick auf Werte, die in ihm verhandelt werden, vorgestellt. Auch werden dabei Überschneidungen dieser Werte mit jenen vom Konservativismus in der Gesellschaft der 1970er und -80er Jahre ermittelt und diskutiert, inwiefern sich das Genre als konservativ oder besser bodenständig bezeichnen lässt. Da Linda Ronstadt auch als Country-Sängerin, mit Covers von Country-Songs Erfolg hatte und mit dem Genre identifiziert wird, sind die Hintergründe des Genres und seiner Musik auch bei der Betrachtung von Ronstadt und ihrer Rezeption relevant.

Hinsichtlich der Definition von Country Music schlägt Clifford R. Murphy vor, sie weniger als Musikstil oder Genre zu begrenzen, sondern als kulturelle Praxis zu sehen. Sie habe ihren Ursprung im Tanz und Geschichtenerzählen ländlicher Bevölkerung und sei eine soziale Ausdrucksform der Gemeinschaft in geselligen Settings (2017: 86f.). Daraus haben sich zwei Strömungen entwickelt, eine volkstümliche auf Ebene der einzelnen Gemeinschaften, und eine populäre, die innerhalb der Strukturen von Massenmedien und Mainstreamrezeption stattfindet (ebd.: 87f.). Die Ebenen unterscheiden sich vor allem in der Produktion der Musik, den Interpret*innen und dem sozialen Kontext, in dem die Musik gespielt wird – nicht aber unbedingt in den kommunizierten Inhalten. Die volkstümliche Ausprägung von Country Music beschreibt Murphy als lokal oder regional im Stil und von einer engen Bindung zwischen den Performer*innen und ihrem Publikum gezeichnet, die in Wechselwirkung zueinanderstehen. So stelle das Publikum Ansprüche an die Performer*innen, um ihrer Unterhaltung gerecht zu werden, wodurch sich die Performer*innen auf dem schmalen Grat zwischen individueller Selbstdarstellung und Populismus bewegen würden. Anders sei die Dynamik bei populärer Country Music: Diese sei gekennzeichnet als Branche, die (inter)nationale Stars und Produkte hervorbringt und vermarktet und dabei stilistisch variabel ist, von traditionellen Formen wie Bluegrass bis hin zu Country-Pop. Die Zielgruppe von populärer Country Music ist weitgreifender als eine begrenzte Community und bezieht vor allem *weiße* Männer und Frauen mit ein, die sich mit einer romantisierten, ländlichen oder Arbeiterklassen-Identität, oft mit Bezug zu den Südstaaten der USA, identifizieren. Populäre Country Music sei stark auf die amerikanische Nation ausgerichtet, sowohl in der Vermarktung, in den kommunizierten, oft patriotischen Inhalten sowie in der Identitätsbildung. Wie Murphy weiter beschreibt, werden in der populären Ausprägung von Country vor allem einzelne Sänger*innen vermarktet, die selten gemeinsam mit ihren Instrumentalist*innen als Band bezeichnet werden. Hauptsächlich

werde ihre Musik auf Tonträgern konsumiert, bei Konzerten, die häufig in großen, kommerziellen Veranstaltungsorten stattfinden, bleiben die Künstler*innen für das Publikum unnahbare Performer*innen (ebd.: 88).

Country als populäre Musik, wie sie Murphy beschreibt, ist aktuell die vorherrschende Ausprägung. Zur Zeit von Ronstadts Country-Erfolgen war die Kommerzialisierung des Genres zwar noch nicht so weit fortgeschritten wie heute, dennoch hat sich aus der ursprünglich volkstümlichen Gemeinschaftsmusik bereits eine Industrie mit etablierten Performer*innen entwickelt, die landesweite Charts dominierten und zu Stars wurden, die große Hallen füllten. Ronstadt, die vor allem dem Bereich des Country-Rock zugeordnet werden kann, wirkt in den 1970er und -80er Jahren innerhalb der Strukturen der populären Country Music und produziert Produkte, die den Ansprüchen der populären Vermarktung entsprechen. Mit der Auswahl ihrer Songs nimmt sie auch Bezug zum volkstümlichen, ländlichen Ursprung der Country Music, deren traditionelle Werte somit in ihrer Musik miteinfließen. Ein solcher Rückbezug auf die Tradition ist bei diversen populären Country-Performer*innen zu beobachten.

Gewisse Themen haben sich als wiederkehrende Inhalte im populären Country-Genre gefestigt. Zu nennen seien hier die Betonung der Wichtigkeit von sozialer Gemeinschaft und Familie, von Religion und Tradition, bzw. damit verbunden der Beständigkeit der gegenwärtigen Situation (Street 1986: 189). Mit diesen Werten zeigt sich eine Überschneidung zu konservativen Ideologien, in denen ebenfalls Wert auf Zusammenhalt der Gemeinschaft (sei es als soziale Gruppe oder Nation, oftmals in Abgrenzung zu anderen Gruppen), und den Fortbestand von Traditionen sowie die Ablehnung von Veränderung gelegt wird. Allerdings seien diese Werte in der Country Music nicht aus politischen oder ideologischen Gründen erwachsen und nicht propagandistisch (ebd.). Bei der Beantwortung der Frage, ob gewisse Werte, die in Country Music vermittelt werden, nun als konservativ gedeutet werden können, muss also der Kontext dieser Werte beachtet werden. Der ideologische und politische Konservatismus zur Zeit des *conservative turn* beruht auf Nostalgie, der Reaktion auf politische Veränderungen und dem Wunsch der Konstanz in instabilen Zeiten und hat das Festhalten am Status quo zum Ziel; die konservativen Werte der Country Music hingegen sind als Symptom auf die Lebensumstände der ländlichen, *weißen* Bevölkerung erwachsen und mehr als Selbstdefinierung zu sehen, ohne direkt politischen Einfluss auf andere Personen oder Gruppen nehmen zu wollen.

Diese Umstände werden häufig thematisiert, allerdings als unausweichliche Tatsachen dargestellt, die akzeptiert werden müssen, da kein Ausweg möglich ist (ebd.: 188). Einhergehend mit den konservativen Werten der Gemeinschaft und der Tradition komme für Street auch Resignation: „The mood of disappointment and fatalism that it evokes depends on the knowledge that there are possibilities which cannot or will not be explored. You cannot miss what you never had; you cannot be sad for what you have never known“ (ebd.: 187). Das Erkennen und die Akzeptanz der harten Realität sei der Kern des Konservativismus; er nutze die Erkenntnis, dass die meisten Menschen an Ort und Zeit gebunden sind, dass die Aussichten auf Veränderung gering sind im Vergleich zu den Gewissheiten der Kontinuität (ebd.: 188). So schließt Street, dass der Konservativismus von Country Music sich letztendlich aus der Art und Weise ergäbe, wie sie den Konflikt zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, zugunsten des Status quo auflöse, aber ihre Resonanz und ihre emotionale Kraft sich dabei aus der Weigerung ergeben, diesen Konflikt zu ignorieren (ebd.: 189).

Zugleich werden die Resignation erzeugenden Umstände, darunter die Beschränkung auf eine enge Gemeinschaft und die ewige Konstanz, in der Country Music auch gefeiert. So bietet die Berufung auf Gemeinschaft und Tradition auch Sicherheit und die Möglichkeit einer starken Identifizierung mit der eigenen Situation. Häufig wird diese Identifizierung mit der eigenen, ländlichen Gemeinschaft, aufbauend auf den schwierigen Lebensumständen der ländlichen *weißen* Siedler*innen in den USA, zum Stolz auf die eigene Herkunft und soziale Verortung. Das Landleben, die Südstaaten und die Vereinigten Staaten als Nation werden so immer wieder als Mittel der Identifikation aufgegriffen. Patriotismus und typisch amerikanische Werte wie harte Arbeit und Zusammenhalt, die sich häufig mit den Werten der Country Music überschneiden, haben immer mehr Einfluss in das Genre genommen.

Die soziologische Verortung der Zielgruppe von Country ist eng mit den dargestellten Werten verknüpft. So sei Country Music heute stark fokussiert auf die Werte, Anliegen und Perspektiven der *weißen*, in seltenen Fällen auch breiteren, Arbeiterklasse (Hubbs 2014: 12). Die von Country-Sänger*innen produzierten Songs, Videos und Werbematerialien enthalten Themen, sprachliche und musikalische Idiome, die sich auf Identitäten beziehen, die für diese Arbeiterklasse charakteristisch sind: die Verbindung mit den Südstaaten, dem Mittleren Westen und dem Südwesten; provinziell, *weiß*, christlich und heterosexuell (ebd.). Betont wird dabei auch die eigene ‚Normalität‘, das heißt die Konformität mit dieser Gesellschaftsschicht und den darin vorherrschenden Werten, Normen und Rollenbildern. Eine solche Einstellung zeigt sich beispielsweise bei der

Country-Sängerin Loretta Lynn, die in ihrer Autobiografie schreibt: „I’m supposed to be a country singer, writing songs about marriage and family and the way normal folks live“ (Lynn/Vecsey 2021: xxi). Innerhalb der Country Music findet eine Abgrenzung zu anderen Personen statt, die diesem Bild von Normalität nicht entsprechen. Das können Personen aus urbanen Gebieten sein, genauso wie Personen anderer Ethnizität, Klasse, Bildung oder Religion. Gleichfalls wird Country Music von einem großen Teil der amerikanischen Bevölkerung, die nicht der *weißen*, ländlichen Arbeiterklasse entsprechen, abgelehnt, um sich von dieser Bevölkerungsschicht zu differenzieren. Dadurch werde der eigene gesellschaftliche Status gefestigt (Hubbs 2014: 13), wodurch Country Music auch heute noch Stigmatisierung ausgesetzt ist.

Ab den 1960er Jahren entwickelt sich Country Music immer mehr von einer volkstümlichen Musik zum Musikstil der Nation. Die Integration von Country in den musikalischen Mainstream und die steigende Rezeption in breiten Gesellschaftsschichten kann mit dem *conservative turn* in Verbindung gebracht werden und als Reaktion auf verschiedene Protestbewegungen gesehen werden, da sich auf traditionelle Werte besonnen wird. Bill C. Malone und Tracy E.W. Laird stellen diese Zusammenhänge im Folgenden dar:

Country music’s identification with “the silent majority” in the mid-1960s was one consequence of at least twenty years of growing disquietude in the United States about the sweeping and bewildering social changes that occurred in the wake of World War II. The roots of these changes, of course, were much older and were products of the nation’s rise to industrial power. In a society swept successively by racial, youth, and sexual revolutions; torn by the tensions arising from long ideological conflict with the Soviet Union; and subjected increasingly to the alienation inherent in postindustrial technology, many Americans sought reassurance that the older, comfortable, and predictable world they once knew was still intact. In the realm of popular culture, country music seemed a safe retreat to many because it suggested the “bedrock” American values of solidity, respect for authority, old-time religion, home-based virtues, and patriotism (2018: 374).

So konnte Country in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit seinen Werten zur Musik der konservativen Mehrheitsgesellschaft der USA werden, nicht mehr nur der ländlichen, ungebildeten Arbeiterklasse, und es hat sich der Stellenwert von Country Music als Musik Amerikas sowohl innerhalb als auch außerhalb des Landes gefestigt. Heute wird Country vor allem von politisch und ideologisch links-liberalen Personen abgelehnt und erfährt hingegen in konservativen, patriotischen und rechten Kreisen steigende Beliebtheit. Aus diesem Grund kann Country Music als ein kulturelles Produkt gesehen werden, an dem sich die zunehmende Spaltung der US-amerikanischen Bevölkerung ablesen lässt.

6.3 Folk, Country und Immigration – Verkörperung amerikanischer Werte

In den USA hat Folk Music in der Politik und Kultur des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt (Roy 2010: 2). Durch die politischen Inhalte, die in Folk-Songs kommuniziert werden, kann Folk neben einem kulturellen Produkt auch als politisches Sprachrohr angesehen werden. Dabei erkennt William G. Roy in der amerikanischen Folk Music eine eindeutig linke Färbung und die Verbindung von Folk mit diversen Protestbewegungen ab den 1960er Jahren (ebd.). In seiner kommerziellen Ausprägung dieser Zeit war die Folk-Bewegung jedoch, bis auf wenige Ausnahmen, von *weißen* Sänger*innen für ein *weißes* Publikum repräsentiert (ebd.: ix). Die Relevanz von Folk sollte jedoch nicht auf seine politische Aussagekraft reduziert werden, da neben politischen Texten auch auf die Lebensrealitäten der Menschen Bezug genommen wird. Alan Lomax setzt die Ausrichtung von Folk mit den folgenden Schwerpunkten fest:

first, in our longing for artistic forms that reflect our democratic and equalitarian political beliefs; and second, in our hankering after art that mirrors the unique life of this western continent – the life of the frontier, the great West, the big city. We are looking for a people's culture, a culture of the common man (Lomax/Cohen 2003: 86).

In der Thematisierung von Lebensrealitäten *weißer* Personen in der Peripherie Nordamerikas ähnelt die Folk Music somit der Country Music, weniger mit ihrer Thematisierung von urbanem Leben. Im Unterschied zu Country ist Folk jedoch auch mit einer ideologischen Komponente verbunden, indem es die aktuellen Umstände anklagt und sich für eine gerechtere Welt einsetzt.

Ronstadt beginnt ihre Karriere als Sängerin in den 1960er Jahren an der Westküste der USA, zu einer Zeit, als sowohl politisch linke Protestbewegungen starken Zulauf hatten als auch Folk-Künstler*innen wie Bob Dylan oder Joan Báez in diesen Kreisen zu Stars wurden. Gemeinsam mit Kenny Edwards und Bobby Kimmel tritt sie in der Folk-Formation »Stone Poneys« in diversen Folk-Clubs in Los Angeles auf und kann sich als Sängerin einem breiten Publikum junger, linker Menschen präsentieren. Durch die aktive Teilnahme als Musikerin an der Folk-Bewegung positioniert sie sich selbst ebenfalls im politisch linken Spektrum. Mit Beginn ihrer Solokarriere Anfang der 1970er Jahre, als die Popularität von Folk zurückgeht, bewegt sich ihre Musik im Country-Rock-Bereich, wobei einige ihrer frühen Songs Folk-Covers sind, u.a. von Songs von Bob Dylan und Randy Newman (Lewry 2010: 28). Mit der Hinwendung zur Country Music werden nicht nur die Werte dieser für sie neuen Stilrichtung mit-kommuniziert, es geschieht auch eine Abkehr von der Praxis der Folk-Musik, in Songs politische Botschaften zu vermitteln. Ronstadt distanziert sich im

Laufe ihrer Karriere von Folk und vor allem vom Protestsong, wie sie im Interview mit dem Magazin *New Times* im Jahr 1977 ausdrückt:

Sixties protest songs always seemed too general to me – and hypocritical, too, if some guy was singing about mankind just after he'd left his wife and kids. [...] But the experiences that move me deeply are the experiences I have with other individuals, whether it be friendship or romance (Rockwell 1977: 76).

Ronstadt distanziert sich somit auch von explizit politischen Inhalten und fokussiert sich vor allem darauf, als Sängerin emotionale Situationen, die sie selbst erlebt hat, in ihren Songs auszudrücken.

Neben dem emotionalen Gehalt ihrer Songs betont Ronstadt auch immer wieder die Wichtigkeit der musikalischen Einflüsse ihrer Kindheit. Lewry stellt ihre Kindheit als wichtigen Punkt ihrer Biografie dar (2010: 10ff.): Sie wuchs in den 1950er Jahren in Tucson, Arizona, als Tochter des mexikanisch-stämmigen Gilbert Ronstadt auf. Ihr Großvater Fred Ronstadt, deutscher Einwanderer in Mexiko, trat mit der Formation »Club Filarmónico« mit mexikanischer Musik auf, ihre Tante Luisa Espinel hatte in den 1930er Jahren mit spanischen Liedern und Tänzen Erfolg. Bei der University of Arizona veröffentlichte sie ein Songbook mit solchen Liedern mit dem Titel *Canciones de mi Padre*. Ihre Mutter Ruthmary Copeman hingegen stammt aus einer wohlhabenden Familie aus Michigan und hat deutsche, englische und niederländische Wurzeln und ist der Gruppe der ‚White Anglo-Saxon Protestants‘ zuzuordnen. Tucson weist einen vergleichbar hohen Anteil an Personen mit hispanischer Herkunft auf, Spanisch ist eine gängige Sprache und der kulturelle Einfluss Mexikos ist stark. Dieser vermischt sich mit der Kultur anglo-amerikanischer Einwander*innen, die in Arizona als Cowboys Siedlungen errichten sowie der amerikanischen Ureinwohner*innen. Ronstadt ist als Kind somit einer großen kulturellen Vielfalt ausgesetzt, wobei für sie die mexikanische Musik einen besonderen Stellenwert einnimmt: „I grew up in Tucson, and one of the major influences on my life was Mexican music. My father sang it, and sang it great. I grew up listening to mariachi music, which I still love, and which, believe it or not, had a strong influence on my singing style“ (zit. n. ebd.: 13). Durch ihre Prägung durch die Musik ihres Vaters, eines Immigranten, wird das Narrativ der Immigration ihrer Familie und der eigenen mexikanischen Herkunft so zum Identitätsmarker für Ronstadt.

In den USA herrscht hinsichtlich Immigration sowohl in der Gesellschaft wie in der Politik ein ambivalentes Klima: Zum einen gründet sich der Staat als Nation von

Immigranten aus verschiedenen Kulturen, die alle in dieser neuen Heimat ihr Glück versuchen wollen. Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs für alle, unbedeutend welcher Herkunft, wird zum nationalen Topos erklärt. Gleichzeitig geht mit dem Erstarken des Konservatismus in den späten 1960er Jahre eine zunehmende Regulierung von Immigration einher, die auf eine Beschränkung der Zuwanderung ausgerichtet ist (Janda 2022: 147). Dies ist für Kenneth Janda unter anderem zu Erklären mit einem Wandel in der Migrationspolitik der Republikanischen Partei: sei diese im 19. Jahrhundert Immigrant*innen gegenüber noch positiv gestimmt gewesen, seien in ihrer Einwanderungspolitik im 20. Jahrhundert immer mehr Einschränkungen zu beobachten (ebd.). Der tatsächliche Bruch findet in den 1960er Jahren statt: „In that decade, Republicans entered what I call its ethnocentrism epoch, with the central dichotomy becoming *white Christians* versus *Others*“ (ebd.: 144). Der Grund für diesen neuen Kurs sei das Ziel der Partei, den Status quo zu erhalten. Dazu gehöre auch der Erhalt der dominanten Kultur, wozu die Einschränkung der Einwanderung und der damit einhergehenden Zunahme für sie bedrohlicher Lebensstile gehöre. Seit dem Zweiten Weltkrieg würden die Wahlprogramme der Republikanischen Partei in zunehmendem Maße die Wünsche der Konservativen widerspiegeln, die sich gegen kulturelle Veränderungen aussprechen (ebd.: 111). Diese Angst vor Veränderung und das aktive Gegensteuern zu verändernden Einflüssen von außen zeigt, wie es sich dabei schließlich auch um die Angst des Verlusts der eigenen Machtposition handelt.

Ronstadt ist zwar US-amerikanische Staatsbürgerin und ihr deutscher Name verschleiert ihre mexikanische Abstammung, sie identifiziert sich durch die Immigrationerfahrung ihrer väterlichen Vorfahr*innen jedoch auch selbst als mexikanisch bzw. mexikanisch geprägt, indem sie ihre Familie in der Dokumentation über sie als mexikanisch bezeichnet (Epstein/Friedman 2019). Die eigene Abstammung, aber auch die politischen Einschränkungen zur Immigration werden von ihr bei einem Auftritt in der *Don Lane Show* im Jahr 1983 thematisiert. Sie sieht die Differenzen zwischen Lateinamerika und den USA, darunter vorrangig Immigration, was sie als „the whole Latin thing“ bezeichnet, als wichtige Thematik und will ein eigenes Album auf Spanisch veröffentlichen: „The whole relationship of the United States to Latin America, which has always been a disaster, that’s something I’d like to learn more about and I’ve always wanted to sing that music, I love that music“ (LindaAusFan, *YouTube*, Zugriff: 05.04.2023). Die Umsetzung eines Albums, das ihre mexikanische Abstammung berücksichtigt, geschieht schließlich im Jahr 1987. Mit *Canciones De Mi Padre*, benannt nach dem Songbook ihrer Tante, präsentiert sie diverse

mexikanische Lieder (Ronstadt 1987). Zu den ausgewählten Songs schreibt sie: „These songs comprise a tradition both of my family and of a country which has made profound contributions to the world of music. They are a living memory of heartfelt experience” (zit. n. Lewry 2010: 152). Für das Album, auf dem sie gemeinsam mit Mariachi-Gruppen singt und auf dessen Cover sie sich mit einer traditionellen, mexikanischen Bluse und langem roten Rock zeigt, gewinnt Ronstadt schließlich einen *Grammy* in der Kategorie „Best Mexican/American Performance“; im Jahr 1991 erscheint das Folgealbum *Mas Canciones*. Durch ihre Aussagen und die spanischsprachigen Alben mit mexikanischen Liedern vermittelt Ronstadt den Topos der Immigration als Teil ihrer eigenen Identität und macht den Wunsch deutlich, die Immigrationerfahrung ihrer Familie zu teilen.

Auch in der Country Music nehmen die eigenen Wurzeln, die Familie und die soziale Zugehörigkeit einen hohen Stellenwert ein. Allerdings wird hier selten die Erfahrung von Immigration aus Mittelamerika thematisiert, sondern die eigene Identität zumeist als US-amerikanisch dargestellt. Durch den zunehmend zur Schau gestellten Patriotismus, der in der Country Music vermittelt wird, wird das Genre zunehmend auch als Musik der Nation rezipiert. So äußert sich der republikanische US-Präsident Richard Nixon im Jahr 1974 zur Relevanz von Country für die USA:

Country music is *American* ... It comes from the heart of America, because this is the heart of America, out here in Middle America. Country music talks about family. It talks about religion, the faith in God that is so important to our country and particularly to our family life. And we all know country music radiates a love of this nation – patriotism. Country music, therefore, has those combinations that are essential to America’s character, at a time when America needs character (zit. n. Hurst 1975: 35ff.).

In dieser Aussage werden neben Patriotismus auch andere Werte deutlich, die nicht nur jenen der Zielgruppe von Country Musik entsprechen, sondern auch in seinem eigenen Wahlprogramm als Konservativer wiederzufinden sind.

Obwohl Ronstadt vor allem in den ersten Jahren ihrer Solokarriere mit Covers von Country-Songs Erfolge hatte und wiederholt dem Bereich Country-Rock zugeordnet wird, identifiziert sie sich nicht mit dem Genre. Im Jahr 1975 etwa definiert sie ihren Musikstil in Bezug auf das Album *Silk Purse* nicht als Country, sondern als „California music“ (Lewry 2010: 16). Sehr wohl identifiziert sie sich dafür mit der amerikanischen Nation und dem sogenannten ‚Amerikanischen Traum‘ des sozialen Aufstiegs. Für den 1986 erschienenen Animationsfilm *An American Tail*, in dem ein Mäuse-Einwanderer in den USA sein Glück versucht, steuert sie den Song „Somewhere Out There“ bei. Mit ihm gewann sie bei den *Grammy Awards* für den „Song of the Year“ und war damit sowohl in den AC- als auch in

den Top-40-Charts platziert. In diesem Beispiel, wie auch durch ihre Country-Songs, zeigt sich, wie Ronstadt so auch Patriotismus reproduziert. Jedoch entstammt ihr Patriotismus, anders als jener, den Nixon anpreist, aus ihrer familiären Immigrations-Erfahrung und folgt damit einer anderen Motivation als der Patriotismus der Country Music.

Es stellt sich somit die Frage, inwiefern Ronstadts eigene Positionierung als Immigrant*innentochter, ihre zu Beginn ihrer Karriere noch offen dargestellte, politisch linke Einstellung und ihre Distanzierung von Country tatsächlich wahrgenommen wurden und ob das Einfluss auf ihre Rezeption hatte. Auf der anderen Seite verkörpert sie den ‚Amerikanischen Traum‘, positioniert sich in ihrer Songauswahl im Country-Genre und steht somit nicht in Opposition zu den Werten der Zielgruppe von Country und AC. Klar ist, dass Ronstadt in beiden Genres als eine der erfolgreichsten Künstler*innen zu betrachten ist. An ihrem Beispiel zeigt sich somit erneut, wie sich Rezeption und Selbst-Positionierung voneinander unterscheiden können. Vor allem in der Adult Contemporary Music ist zu beobachten, dass darin Sänger*innen wie Ross und Streisand, die sich selbst nicht als konservativ sehen und sich für diverse Protestbewegungen einsetzen, dennoch große Erfolge hatten, da sie in ihren Songs und in ihrer Persona auch konservative Werte und vor allem Rollenbilder reproduzieren.

6.4 Trio mit Emmylou Harris und Dolly Parton als Darstellung eines spezifischen Frauenbildes

Die drei Sängerinnen des gemeinsamen *Trio*-Projekts, Linda Ronstadt, Dolly Parton und Emmylou Harris stellen jeweils einen anderen Archetypus der Country-Sängerin dar, jede mit einer eigenen musikalischen Ausrichtung, bereits etablierten Identität und ausgesprochenen Individualität. Es zeigt sich eine gewisse Vielfalt in dem Genre und in dem Frauenbild, was durch seine weiblichen Stars vermittelt wird. So soll in diesem Unterkapitel zunächst eine Vorstellung von Parton und Harris erfolgen, nicht anhand ihrer Biografie, sondern in Hinblick auf das jeweilige Frauenbild, das sie verkörpern. Auch das Frauenbild, das Ronstadt als Country-Sängerin von sich selbst produziert bzw. das ihr zugeschrieben wird, wird in der Folge näher beschrieben.

Dolly Parton, heute eine der erfolgreichsten Country-Sängerinnen und Unternehmerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, vereint bereits zu Beginn ihrer Karriere zwei Aspekte in ihrer Persona, durch die sie ein für sie charakteristisches Frauenbild schafft. Der erste Aspekt betrifft ihr äußeres Erscheinungsbild, ihren Körper und das

Schönheitsideal, das sie vermittelt. Durch die Modellierung ihres Körpers durch diverse chirurgische Eingriffe, beispielsweise um ihre Brüste vergrößern zu lassen, und das Tragen von starkem Make-Up und voluminösen, blonden Perücken, nähert sie sich einem unerreichbaren Schönheitsideal an, das in der westlichen, patriarchalen Gesellschaft an Frauen gestellt wird. Mit dem Annehmen dieser als konventionell schön und begehrenswert gesehenen Attribute verkörpert sie exzessive Weiblichkeit, jedoch, durch starke Übertreibung, auch in parodistischer Art und Weise. Pamela Wilson analysiert:

Dolly Parton has fashioned her star image to accentuate her ample, voluptuously overflowing body, particularly her large breasts, a body image that she has embellished with showy, garish costumes and an exaggeratedly sculptured blond wig. This persona is a caricature that juxtaposes the outlandish style of the country singer (in a predominantly male tradition of gaudy costuming) with the stereotypical self-display of the "painted woman," or prostitute, whose sexuality is her style (1998: 98f.).

In ihrer Karikatur von Weiblichkeit und offen dargestellter, sexueller Verfügbarkeit profitiert Parton einerseits von männlichem Begehren, gleichfalls zeigt sie jedoch auch die Künstlichkeit der an Frauen gestellte, unerreichbaren Ideale. Ihre Konformität zu diesen Idealen kann somit sowohl als Anpassung an dominante Strukturen gesehen werden, wie auch als Offenlegen dieser Strukturen und als Darstellung eines hohen Maßes an Selbstbestimmtheit, wodurch Wilson bei Parton gleichzeitig Komplizenschaft und Kontrolle über den Diskurs des männlichen Begehrens erkennt (ebd.: 103).

Der zweite Aspekt in der von Parton geschaffenen Persona der Country-Sängerin, der als relevant für das von ihr vertretene Frauenbild zu betrachten ist, ist die Persönlichkeit, die sie zeigt und die Werte, die sie vertritt. In ironischem Kontrast zum parodistischen Charakter ihres äußeren Auftretens, so argumentiert Wilson, zeigt sie eine ausgesprochene Wortgewandtheit, was ihr ein Image als kluge, aufrichtige Person mit traditionellen ländlichen Werten (wie Christlichkeit, Familie, Verwurzelung etc.) verschafft hat, die es durch Beharrlichkeit und Einfallsreichtum geschafft hat, die benachteiligenden wirtschaftlichen und sozialen Umstände, in die sie hineingeboren wurde, zu überwinden und ihr Talent zu nutzen, um sich viele ihrer Träume zu verwirklichen (ebd.: 99). Parton zeigt sich auch durch ihre Persönlichkeit als selbstbestimmte, intelligente Frau, die, im Kontrast zu ihrem hyper-femininen Auftreten, dennoch bodenständige Werte vermittelt und sich somit in die Werte-Strukturen der Country Music einordnet. Wilson sieht Parton daher mehr als Vorbild für Frauen der Arbeiterklasse als eine bloße visuelle Ikone (ebd.: 99), wodurch deutlich wird, wie Partons Frauenbild in Verbindung mit ihrer sozialen Klasse, Herkunft und

Religion steht (ebd.: 101). Zudem handeln viele ihrer Songs von den Gefühlen und Anliegen eben dieser Frauen der ländlichen Arbeiterschicht.

So vermittelt Parton durch diese zwei Aspekte ein komplexes, in Teilen auch ambivalentes Frauenbild: Zum einen konstruiert sie ein oberflächliches Bild von sich (durch ihren Körper und ihr Aussehen) und inszeniert sich als Objekt männlichen Begehrens, zum anderen stellt sie sich jedoch auch als gewöhnliche Frau der ländlichen Unterschicht dar, die die gleichen emotionalen Probleme hat wie andere Frauen (ebd.: 104) und als Identifikationsfigur fungieren kann. Gleichzeitig präsentiert sie ein Frauenbild, in dem die Frau alles haben kann – eine erfolgreiche Karriere, das Interesse von Männern, finanzielle Unabhängigkeit und Intelligenz – und dabei auch traditionellen Werte der ländlichen Bevölkerung repräsentiert (ebd.: 106).

Eine gänzlich andere Ausrichtung als weibliche Protagonistin in der Country Music als Parton stellt Emmylou Harris dar. Das Frauenbild, das sie in ihrer Persona vermittelt, unterscheidet sich von Partons in mehreren Hinsichten. Harris beginnt ihre musikalische Karriere als urbane Folk-Sängerin in Washington, DC. Ab dem Jahr 1975 hat sie dann mit traditioneller Country Music Erfolg. Dabei verdanke sie ihren Aufstieg zum Country-Star ihrer Kultivierung eines einfachen, unkomplizierten Stils und der Wiederbelebung einer Vielzahl älterer Materialien (Malone/Laird 2018: 485). Sie schaffe es zudem, traditionelle Country Music mit der gewissen Lässigkeit der Folk-Rock-Kultur zu verschmelzen (Bufwack 1998: 177), was sie in einer unaufgeregten und zurückhaltenden Art und Weise vollzieht.

Harris' Look trägt weiter dazu bei, sowohl Tradition als auch Lässigkeit zu vermitteln. Sie trat vor allem ab den 1980er Jahren mit langen Röcken und Cowboy-Boots auf, auch in Jeans und Kleidern im Prairie-Style, dabei trägt sie ihre Haare lang und mittig gescheitelt. Mit diesem Image, das mehr an den Folk- und Hippie-Stil der 1970er Jahre erinnert und vor allem Natürlichkeit und Ländlichkeit betont, erlangte Harris Bekanntheit und grenzt sich gegen andere Sängerinnen wie Parton, die sich glamouröser inszenieren, ab. Wie Mary A. Bufwack feststellt, konstruiert sie dabei ein eindeutig weibliches Image, das sich, neben ihrem Auftreten, auch in ihrem in ihrer Musik immer wieder behandelten starken Glauben an die Unterschiede zwischen Frauen und Männern, einschließlich ihrer unterschiedlichen Kommunikationsstile, zeigt (ebd.: 177). Das Frauenbild, das sie vertritt, steht somit im Einklang mit der Tradition der Arbeiterklasse, die in ihrer Musik die Unterschiede zwischen Männern und Frauen in ihren Erfahrungen, ihren Anliegen, ihren Einstellungen und ihrem Verständnis der Welt zum Ausdruck bringt (ebd.).

Ronstadt als dritte, individuelle Persona in der Country Music, die im *Trio*-Album mit Parton und Harris kollaboriert, verkörpert ein weiteres Frauenbild. Anders als Parton und Harris hat sie nicht nur die Rolle der Country-Sängerin inne, sondern tritt auch in anderen musikalischen Sphären auf. Außerhalb des Country-Bereichs ist es für sie möglich, ihre eigenen liberalen Ansichten zur Rolle der Frau in der patriarchalen Gesellschaft zu teilen und in ihren musikalischen Produkten zu verhandeln. So spricht sie sich etwa dafür aus, dass für sie als Frau im Entertainment-Sektor das Verfolgen ihrer Karriere als legitimes Ziel, im Gegensatz zur Häuslichkeit und Mutterrolle, akzeptiert werden sollte (Epstein/Friedman 2019). Sie lehnt die Ehe und Sesshaftigkeit für sich als Pop-Star ab und bedauert, dass ihre Mutter ihre eigene Karriere nicht verfolgen konnte, da von ihr erwartet wurde, dass sie sich um ihre vier Kinder kümmere (ebd.). Auch in Hinblick auf die Rolle, die Frauen in Paarbeziehungen einnehmen, äußert Ronstadt emanzipatorische Ansichten:

[A lot of women] love to act like a victim – they *love* it. They think some prince charming is going to come along and rescue them, and all that happens is somebody looks down and says ‘Why can’t you stand on your own two feet?’ They might help you up once or twice, but after a while they get sick of it, and you have to do it by yourself (Rockwell 1977: 69).

In demselben Interview kritisiert sie zudem, dass Frauen von Männern emotional ausgebeutet würden und sie sich deshalb dagegen entschieden habe, mit einem Mann zusammenzuleben – was sie auch nicht als Versagen ihrerseits sieht. Stattdessen habe sie viele verschiedene männliche Freunde, mit denen sie romantische Beziehungen eingeht, und sei finanziell und emotional von keinem abhängig (ebd.: 71).

Durch Ronstadts häufig wechselnde Beziehungen, festigte sich in den Medien ihr Image als Sex-Symbol und sie wurde als promiskuitiv wahrgenommen. Darauf angesprochen lehnt sie diese Zuschreibung ab, mit dem Hinweis, dass sie sich nicht in jeden Mann verlieben könne, mit dem sie intim wird (ebd.). Sie fügt jedoch hinzu: „But there’s no reason why you can’t have an intimate relationship based on affection and tenderness and warmth and friendship – and sex. It’s not love, but it’s not bad!” (Ebd.). Es wird mit Hinblick auf ihr Privatleben, die öffentliche Diskussion und Wahrnehmung von diesem und ihren Statements dazu klar, dass Ronstadt sich für die freie Ausübung der eigenen Sexualität als Frau ausspricht und ein Gegenideal zum Bild der romantischen Liebe mit einer tiefen, emotionalen Verbindung in der Paarbeziehung und starken Gefühlen der Frau präsentiert.

Ronstadts Status als Sex-Symbol wird weiter gefestigt durch ihre Erscheinung in knapper, häufig bauchfreier Kleidung, mit langem schwarzem Haar sowie durch ihre körperbetonte Performance und ihren flirtenden Umgang mit ihrem Publikum. Die Sängerin

selbst betont, dass sie zwar gut darin sei, sexy zu sein, gleichfalls jedoch die sexuellen Aspekte ihrer Persönlichkeit in den Medien übertrieben dargestellt werden, was ihr durchaus zu Erfolg verholfen habe (Lewry 2010: 77). Ihr Status als Sex-Symbol, von dem sie sowohl profitiert als auch stigmatisiert wurde, hat sich somit in der Wechselwirkung aus Selbstinszenierung und Sexualisierung von außen etabliert. Hinsichtlich ihres Flirtens mit ihrem Publikum erklärt sie, diese Praxis als Teil ihrer Persönlichkeit zu sehen, und stellt klar, sich nicht als verführerender Vamp darstellen zu wollen. Zudem betont sie: „I think women aren't put off by my sexuality because I never flirt with an audience using sex as a weapon. I flirt because it's fun. It's not a sexy thing so much as spunk and enthusiasm” (Rockwell 1977: 71).

Mit der Darstellung ihrer eigenen Häuslichkeit zeichnet sie auch ein Gegenbild zum Image als Sex-Symbol. So äußert sie in einem TV-Interview, noch nie auf einer „wilden Party“ gewesen zu sein, allgemein keine Partys zu mögen und wenig sozial zu sein. Zu dieser Aussage fügt sie hinzu: „I'm about as conservative as they come – not politically conservative, in my life I'm very conservative” (LindaAusFan, *YouTube*, Zugriff: 05.04.2023). Indem sie klarstellt, in Wirklichkeit am liebsten zuhause zu sein und dass ihr flirtender Umgang nur als Spiel gemeint ist, ermöglicht sie es einem breiten Publikum an Frauen, sich mit ihr zu identifizieren. Auch die Verwendung des Wortes ‚konservativ‘ in Verbindung mit ihrer Person ermöglicht es ihr, für eine konservative Zielgruppe ansprechend und nicht bedrohlich zu wirken.

Parton, Harris und Ronstadt stellen damit drei unterschiedliche Typen von Frauen in der Country Music dar. Ausgehend von diesen Beobachtungen können jedoch auch Überschneidungen in den Frauenbildern und Werten, die sie verkörpern, entdeckt werden, wodurch Schlüsse zu den an Frauen gestellten Idealen in der Country-Sphäre gezogen werden können. Diese Werte, die mit der konservativ-bodenständigen Ausrichtung des Genres Country resonieren, können ebenso Hörer*innen von Adult Contemporary Music ansprechen. Im Folgenden wird dargelegt, wo sich gewisse Werte überschneiden und wie die drei individuellen Sängerinnen erfolgreich in ihrem *Trio*-Album zusammenkommen und – nicht nur musikalisch – harmonisieren.

Alle drei Performerinnen betonen die Unterschiede zwischen Frauen und Männern, sei es in ihren Erfahrungen, ihren Themen, Anliegen und Problemen, ihrer Kommunikation, ihrer Gefühlswelt oder im Aussehen. Sie vertreten somit alle ein dichotomes Geschlechterverständnis, aus dem sich Differenzen zwischen den Geschlechtern ergeben, ebenso jedoch auch ihre gegenseitige Anziehung. Die Essentialisierung von Geschlecht, die

Festlegung auf zwei biologisch wie soziale Geschlechter und die Annahme der Norm der Heterosexualität sind Ansichten, die durch queere Forschung und Aktivismus bereits im späten 20. Jahrhundert hinterfragt wurden, in konservativen Kreisen, politisch wie gesellschaftlich, jedoch als Normen akzeptiert werden, wobei jede Abweichung davon kritisch betrachtet wird. Auch wenn die drei Sängerinnen ein unterschiedliches Schönheitsideal vertreten – Parton hyperfeminin, künstlich und ironisch, Harris natürlich und Ronstadt sexy –, so entsprechen sie alle einem Bild von Attraktivität, das sich in das konventionelle, westliche Schönheitsideal für Frauen einreihet und sie als dezidiert feminin wahrnehmen lässt. Die Darstellung von weiblicher Sexualität ist bei den drei Künstlerinnen unterschiedlich stark im Fokus, wird jedoch jeweils so umgesetzt, dass die weibliche Sexualität nicht als Bedrohung aufgefasst werden soll. Durch den Einsatz von Ironie und das Flirten mit dem Publikum als Mittel des spielerischen Austauschs wird Sexualität somit weder dämonisiert noch unterdrückt, sondern, auf für ein konservativ eingestelltes Publikum sichere Art und Weise, zelebriert. Das Ausleben von Sexualität wird jedoch stets nur in einem heterosexuellen Kontext behandelt, queere Formen von Sexualität werden von keiner der Sängerinnen angesprochen oder ausgelebt.

Sowohl Parton, Harris als auch Ronstadt inszenieren sich als selbstständige und intelligente Frauen, die für das Erreichen ihrer Ziele keine männliche Unterstützung brauchen und Erfüllung in ihrer Karriere finden. Sie alle haben den sozialen Aufstieg aus der Arbeiterklasse geschafft und einen neuen Status als weibliche Country-Stars erlangt, wodurch sie zum Vorbild für viele Frauen aus ähnlichen sozialen Umständen werden. Gleichzeitig betonen sie alle auch die Wichtigkeit von Einfühlsamkeit und Emotionalität in ihrer Position als Frauen. Dadurch brechen sie zwar die traditionelle Norm der Rolle der Frau als passive Hausfrau und Mutter auf, festigen jedoch weiter die Auffassung, Emotionalität wäre ein typisch weibliches Attribut. Solche Zuschreibungen von Charaktereigenschaften zu Geschlechtern fügen sich in ein normatives Verständnis von Geschlecht und Gender ein. So zeigen viele Frauen in der Country Music häufig ihre Emotionen, darunter auch Loretta Lynn, die sich in ihrer Autobiografie äußert: „People say I sang what women were thinking and feeling. If that’s true, good. All I know is I wrote what I felt. I wasn’t trying to make a statement or fight for women’s rights. I was fighting for me. And for my family“ (Lynn/Vecsey 2021: 259). Lynn weist, neben den emotionalen Inhalten ihrer Songs, auch auf gewisse Werte hin, die sie vertritt: Neben Ehrlichkeit, Authentizität und Durchhaltevermögen betont sie auch die Wichtigkeit der Familie für sie, während sie sich von feministischen Anliegen distanziert. Lynn verkörpert hier Werte und ein

Frauenbild, die sich in der Country Music als Ideale etablieren konnten. Ebenso resonieren traditionelle und bodenständige Werte (beispielsweise *weiß*, heterosexuell, religiös, ländlich, patriotisch, häuslich) im Country-Genre stark, welche auch in der Selbst-Darstellung und Fremdwahrnehmung Partons, hier am stärksten, über Harris hin zu Ronstadt, bei ihr am geringsten, zu beobachten sind.

In dem Album *Trio* werden die hier zusammengefassten Charakteristika des Ideals eines konservativ-bodenständigen Frauenbildes, das die drei Sängerinnen verkörpern, besonders klar deutlich. Bevor darauf näher eingegangen wird, wird das Album und sein Entstehungsprozess knapp vorgestellt, entnommen aus der Ronstadt-Biografie von Lewry aus dem Jahr 2010. Bereits vor diesem Projekt trifft Ronstadt privat wie musikalisch auf Parton und Harris. Erstere erscheint bereits auf ihrem Album *Simple Dreams* im Jahr 1977, zudem covert Ronstadt ihren Song „I Will Always Love You“; Harris und Ronstadt treffen bereits im Jahr 1973 aufeinander, woraus eine lebenslange Freundschaft und das gegenseitige Beisteuern von Background-Harmonien auf ihren Alben resultiert. Im Jahr 1978 gibt es erstmals Pläne eines gemeinsamen Albums der drei Country-Stars, doch erst acht Jahre später wird der Plan des *Trio*-Albums verwirklicht. Noch vor der Veröffentlichung des Albums im Jahr 1987 bei Warner Bros. Records treten die drei Sängerinnen bei Grand Old Opry in Nashville, einem im Radio übertragenen, wöchentlichen Country-Konzert, mit dem Song „My Dear Companion“ auf. Das Album kombiniert traditionelle Country-Songs mit neuem Material, wobei die drei Sängerinnen in jedem Song gekonnte Begleitstimmen präsentieren und sich mit dem Lead-Gesang abwechseln. Nicht nur in den Country-Charts wird das *Trio*-Album erfolgreich aufgenommen, es steht hier für fünf Wochen an der Spitze und ist für insgesamt 84 Wochen in den Charts vertreten, auch in den Top 200-Charts erreicht es den sechsten Platz und ist dort für 48 Wochen platziert. Zudem wird das Album bei den *Grammy Awards* als „Album of the Year“ nominiert, während Parton, Harris und Ronstadt den Preis für die beste Country-Performance eines Duos oder einer Gruppe mit Gesang erhalten.

Um das Frauenbild, das in *Trio* vermittelt wird, darzustellen, muss das Album als Gesamtprodukt betrachtet werden. Dazu gehören die drei Sängerinnen als individuelle Künstlerinnen, die bereits bekannt sind und jeweils eigene Werte vertreten. Eine wichtige Rolle spielen auch die Songs, die auf dem Album die folgenden Titel haben: „The Pain Of Loving You“, „Making Plans“, „To Know Him Is To Love Him“, „Hobo’s Meditation“, „Wildflowers“, „Telling Me Lies“, „My Dear Companion“, „Those Memories Of You“, „I’ve Had Enough“, „Rosewood Casket“ und „Farther Along“ (Parton/Ronstadt/Harris 1999

[1987]). Wie aus den Songtiteln hervorgeht, erweisen sich Liebe und Herzschmerz sowie die emotionale Reaktion darauf als häufiges Thema der Songs. In der Country Music (hier vor allem bei weiblichen Künstlerinnen), wie auch in der Adult Contemporary Music und in den Solo-Songs der drei Künstlerinnen tritt das Liebes-Motiv und die Darlegung der eigenen Emotionen mit großer Häufigkeit auf. Damit verbunden ist die bereits zuvor dargestellte Auffassung, Frauen seien in höherem Maße emotional und für sie sei Liebe das vorherrschende Thema im Leben. Ein solches Verständnis der emotionalen Frau reproduziert somit ein Frauenbild, das Frauen auf ihr Gefühlsleben reduziert und ihnen wenige andere Themen zuspricht.

Auch die visuelle Gestaltung des Albums gibt Aufschlüsse über das hier vermittelte Frauenbild. Auf dem Cover sind die drei Sängerinnen porträtiert, alle drei entsprechen den modischen Vorlieben der Country-Sphäre, indem sie sich in Western-Blusen und Lederjacke präsentieren. In ihrer Erscheinung werden jedoch zugleich durch die unterschiedliche Farbgebung und den jeweiligen persönlichen Stil auch die Unterschiede der Sängerinnen betont. Sie bleiben hier ihrem Image treu und stellen drei akzeptierte Modelle für das Auftreten von Frauen vor, mit dem sich ihre Zuhörerinnen identifizieren können. Zur Gestaltung der Rückseite des Albums äußert sich Ronstadt so:

It was my idea to have us in Victorian dresses, because stylistically what we had in common was from the early part of the century. We have different figures and we all have different styles of dressing and we didn't want to look like three people who'd never met each other (zit. n. Lewry 2010: 145).

Hier kommt es durch das Auftreten in ähnlichen Kleidern zum Zusammenführen der drei individuellen Personas, womit ihr gemeinsames Harmonisieren auch auf bildliche Art und Weise dargestellt wird. Ebenso wird durch die Auswahl der Kleider in einem pseudo-historischen Stil ein Verweis auf die Wichtigkeit von Tradition sowohl für die Künstlerinnen wie das Genre Country gemacht. Damit geht auch der Verweis auf die für ein konservativ-bodenständiges Publikum relevanten traditionellen Werte sowie auf das vorherrschende Frauenbild aus der Zeit um 1900 einher.

Im Gegensatz dazu bietet das Album auch eine modernere Perspektive auf die Darstellung von Frauen und ihre ideale Rolle durch die Abbildung, die im Inneren des Albums erscheint. Hier sind Karikaturen der drei Sängerinnen nur in Unterwäsche abgebildet, dazu sind weitere Kleidungsstücke zu sehen, die ausgeschnitten werden können, wodurch Parton, Harris und Ronstadt zu Figuren eines Anziehpuppenspiels werden. In dieser modernen Selbstdarstellung, die ihre Körper freizügig zeigt, kann sowohl ein emanzipatorischer Anspruch erkannt werden, der allerdings auch mit der Gefahr der

Sexualisierung einhergeht. Auch hier ist Sexualität und Weiblichkeit jedoch nicht als bedrohlich für ein traditionelles und konservatives Frauenbild zu sehen, da es sich um eine ironische und spielerische Darstellung der Sängerinnen als Karikaturen handelt.

Als abschließender Aspekt wird das durch das *Trio*-Album vermittelte konservative Frauenbild anhand des Songs „To Know Him Is To Love Him“ und seinem Musikvideo dargestellt (Warner Music Nashville, *YouTube*, Zugriff: 02.05.2023). Die Single ist ein Cover des gleichnamigen Songs, der von Phil Spector im Jahr 1958 für die Gruppe »The Teddy Bears« geschrieben wurde – damit erfolgt bereits ein Verweis auf die 1950er Jahre, worin Nostalgie für diese Zeit ebenso wie das Vorherrschen konservativer Werte, Normen, Rollenbilder und Strukturen mitschwingen. Der Song erreicht in der Version von Parton, Harris und Ronstadt die Spitze der Country-Charts und erhält die Auszeichnung für den „Song of the Year“ bei den *Country Music Association Awards*. Harris singt hier die Lead-Stimme, Parton und Ronstadt treten als Begleitstimmen im Chorus dazu. Der Song handelt von der unerfüllten Liebe einer Frau, die von dem Mann, den sie liebt, zwar nicht wahrgenommen wird, ihn aber trotzdem weiter liebt.

Musikalisch ist der Song als Cover einer soften Rock'n'Roll-Nummer der 1950er Jahre zu erkennen. So stellt die Instrumentation einen Verweis auf typische Rock'n'Roll-Songs her: Zu hören sind eine solistische E-Gitarre, eine Rhythmus-Gitarre und ein Schlagzeug. Als Country-Element wurde ein Solo auf der Slide-Gitarre von David Lindley eingefügt. Auffallend ist, dass die drei Stimmen, allen voran Harris im Leadgesang sehr prominent zu hören sind. „To Know Him Is To Love Him“ ist im 12/8-Takt komponiert und beginnt zunächst formal nach dem Schema der Popular-Song-Form mit den Songteilen AABA. Ein A-Teil wird vorgestellt und wiederholt, darauf folgt ein kontrastierender B-Teil, dann nochmals der A-Teil, eventuell leicht abgeändert. Diese Struktur hat sich in frühen Formen populärer Musik wie Revue- und Vaudeville-Songs herausgebildet und ist leicht verständlich und vorhersehbar. Durch den Kontrast der A-Teile mit dem B-Teil erhält der Song auch ein angenehmes Maß an Spannung. Auch der Text orientiert sich eng an der Songstruktur; während die A-Teile gemeinsam den Chorus bilden, stellt der B-Teil den Verse dar. Harmonisch werden in dem in der Tonart C-Dur stehenden Song vier Akkorde, C-Dur, G-Dur, a-Moll und F-Dur verwendet – eine solche Progression von Dur-Tonika, der Dominante in Dur, der Tonikaparallele in Moll und der Dur-Subdominante wird in diversen populären Musikstilen häufig verwendet, oftmals als Ostinato-Begleitung. Der Song erfüllt somit sowohl formal als auch harmonisch Konventionen von Pop-Musik, die sich seit den 1950er Jahren etablieren konnten. Die Bridge des Songs, von Harris solistisch gesungen,

bricht die bekannte harmonische Abfolge auf, hier wechselt der Song in die Tonart Es-Dur, was einen Kontrast zu den gemeinsam gesungenen Chorus- und Verse-Teilen gibt. Darauf folgt ein Mandolinen-Solo über die ostinate I-V-vi-IV-Progression, das am Ende einen Tonartwechsel in D-Dur durchführt, was ein Element von Spannung in den Song einbringt und eine kleine Steigerung hin zum letzten Chorus, der dem ersten gleicht, aber in D-Dur steht, mit sich bringt.

Das Musikvideo, das von Ronstadts damaligen Partner, dem Regisseur George Lucas, gedreht wurde, zeigt die drei Sängerinnen gemeinsam in einem Wohnzimmer, sie lachen und scherzen miteinander, während sie Valentinstagskarten für ihre Partner basteln, Harris spielt währenddessen eine akustische Gitarre. Zu Beginn des Videos sind auf drei Fotografien die Partner der Sängerinnen gezeigt, außerdem Fotografien von Kindern. Der Raum strahlt durch den brennenden Kamin, Kerzenschein und die blumige Einrichtung eine häusliche Atmosphäre aus. Parton, Harris und Ronstadt werden hier somit als drei enge Freundinnen inszeniert, die sich austauschen und gemeinsam über ihre Liebeserfahrungen sprechen. Besonders während des Slide-Gitarren-Solos von Lindley, der etwas abseits der drei Frauen sitzt und an ihren Konversationen nicht teilnimmt, lachen Harris, Parton und Ronstadt miteinander. Werte, die dadurch vermittelt werden, sind Häuslichkeit, Freundschaft, Emotionalität und (heterosexuelle) Partnerschaft. Neben diesen Werten wird ein spezifisches Frauenbild vermittelt, in dem die Frau, sich dabei auch gerne mit anderen Frauen austauschend, über ihre Liebe zu einem Mann sinniert, welche Emotionen sie in ihrer Situation fühlt, wobei sie sich von dem Mann unterscheidet. Ihren Partner stellt sie als unerreichbar dar, nicht nur der Situation geschuldet, sondern auch emotional. Auch wenn sie ihn nicht versteht („Why can't he see, how blind can he be?“), akzeptiert sie dennoch ihre Situation, die sie nicht verändern kann oder will. Die Frau wird hier als passiv dargestellt, zudem auch als genügsam („Just to see him smile, makes my life worthwhile“) und letztendlich als leidend aufgrund ihrer Gefühle.

Es wird das stereotype Bild einer Frau gezeichnet, die sich passiv und emotional verhält, auf ihren häuslichen und sozialen Raum begrenzt und dabei durch unüberwindbare Differenzen vom Mann abgegrenzt ist, sich aber mit Personen des gleichen Geschlechts frei austauschen kann. Emanzipatorische Ansätze wie das Bild einer selbstbestimmten, aktiven Frau, die auch Karriere macht, keine Beziehungen braucht und sich sexuell freizügig gibt – wie sich unter anderem Ronstadt selbst darstellt – werden hier auf Kosten eines konservativen und traditionellen Frauenbilds ignoriert. „To Know Him Is To Love Him“ wie auch das *Trio*-Album als Gesamtprojekt (re-)produziert somit konservative Werte und

Rollenbilder, die sowohl in der Country-Sphäre als auch in der Adult Contemporary Music verankert sind. Die drei individuellen Modelle, die Parton, Harris und Ronstadt verkörpern, harmonisieren miteinander und verschmelzen hier zu einem, wodurch keinerlei Hinterfragen und Ausbrechen von dominanten Strukturen mehr stattfindet.

6.5 Politische Positionierung gegen die Republikanische Partei

In diesem letzten Unterkapitel wird knapp die politische Positionierung Linda Ronstadts dargestellt, die sie oftmals ausgesprochen gegen die Republikanische Partei und ihren Kurs richtet. Da ein großer Teil ihres konservativ eingestellten Publikums sich auch mit der Republikanischen Partei identifiziert, stellt sie sich dadurch indirekt auch gegen dieses Publikum, wodurch kontroverse Debatten um ihre Person und politische Einstellung entstanden sind.

Ronstadt ist am 27. Oktober 1983 als Gast in der *Don Lane Show* im US-Fernsehen zu sehen. Im Interview stellt sie ihre politischen Ansichten dar (LindaAusFan, *YouTube*, Zugriff: 05.04.2023): Sie spricht sich gegen Atomwaffen und Atomenergie aus und kritisiert außenpolitische Pläne zu einer Invasion von Grenada und Nicaragua. Mit der Politik von Präsident Reagan zeigt sie sich unzufrieden, woraufhin sie klarstellt: „I don’t think my political views are very controversial. Who likes nuclear warfare? Who likes racism?“ Vom Moderator wird sie auf eine aktuelle Debatte angesprochen, worin sie für einen Auftritt in Südafrika zur Zeit der Apartheid kritisiert wird. Sie weist die Kritik von sich, positioniert sich klar gegen Rassismus und die Politik in Südafrika, das eine faschistische Regierung habe, zeigt sich aber auch interessiert an der Kultur des Landes und sieht sich selbst nur als unpolitische Sängerin („it was just a gig“). Zudem ist sie der Ansicht, wenn sie aus politischen Gründen nicht in Südafrika auftreten sollte, würde sie auch nicht mehr in den USA spielen können, da sie mit der Politik dort auch nicht einverstanden sei. Während sie sich also als politische Person sieht und ihre Ansichten darstellt, nimmt sie ihre eigene Relevanz als Sängerin als nur gering wahr und sieht ihre Handlungen, wie beispielsweise das Auftreten in Südafrika, nicht als politische Akte bzw. Statements. Zur Zeit des Interviews ist Ronstadt in einer romantischen Beziehung mit dem Politiker Jerry Brown, Gouverneur von Kalifornien aus den Reihen der Demokratischen Partei. Sie stellt klar, dass ihre Beziehung zu Brown rein persönlich sei und nichts mit ihren politischen Ansichten zu tun habe, tritt jedoch auch bei Benefiz-Konzerten für seinen Wahlkampf auf.

Ihre politische Nähe zum Demokratischen Lager wird im Laufe ihrer Karriere immer wieder deutlich, unter anderem bei einem Konzert im Jahr 2004 in Las Vegas, bei dem sie ihre Schlussnummer „Desperado“ dem Filmemacher Michael Moore und dessen Film *Fahrenheit 9/11* widmet – ein Film, der in kontroverser Art und Weise Kritik an der Regierung George W. Bushs in den Folgen der Terroranschläge des 11. September 2001 übt (Lewry 2010: 208). Berichten zufolge kommt es nach dieser Ankündigung bei dem Konzert zu heftigen Reaktionen im Publikum: Poster werden zerrissen, Drinks geworfen, einige Personen wollen ihre Eintrittskarten erstattet bekommen und verlassen das Konzert. Die *New York Times* berichtet darüber:

This behavior assumes that Ms Ronstadt had no right to express a political opinion from the stage. It implies – for some members of the audience at least – that there is a philosophical contract that says an artist must entertain an audience only in the ways that audience sees fit. It argues, in fact, that an artist like Ms Ronstadt does not have the same rights as everyone else (zit. n. Lewry 2010: 209).

Anhand dieses Zwischenfalls wird deutlich, wie sehr sich die politischen Ansichten der Performerin von denen eines großen Teils ihres Publikums unterscheiden, selbst wenn ihre Musik von diesem geliebt wird. In diesem Fall wird der Spalt zwischen den verschiedenen Ansichten in solcher Weise klar, dass Ronstadt, obwohl sie sich bereits Jahrzehnte zuvor als liberal eingestellte Künstlerin mit Verbindungen zur Demokratischen Partei positioniert hat, schließlich abgelehnt wird.

In Hinblick auf das Recht auf uneingeschränkte Immigration in die USA zeigt sich die Sängerin positiv gegenüber, was auch mit ihrer eigenen Erfahrung als Tochter eines mexikanischen Immigranten zu tun haben kann. So ist sie im Jahr 2010 Teil einer Sammelklage gegen ein neues Gesetz des Staates Arizona (Cooper/Davenport 2010). Dieses neue Gesetz, initiiert durch den Republikanischen Gouverneur Jan Brewer, erlaubt der Polizei, Menschen nach ihrem Immigrationsstatus zu befragen, wenn der Verdacht auf illegalen Aufenthalt besteht und macht den illegalen Aufenthalt in den USA zum Staatsverbrechen. Sie übt hier somit Kritik an *racial profiling* und der Kriminalisierung von illegal eingereisten Personen und spricht sich somit gegen den restriktiven Kurs der Republikanischen Partei in der Einwanderungspolitik aus.

7 Conclusio: zur Anpassungsfähigkeit von Adult Contemporary Music

In meinen Betrachtungen habe ich eine der vielfältigen Formen der Vernetztheit von Pop-Musik und ihren Protagonist*innen, spezifisch in der Adult Contemporary Music, mit Gesellschaft, in Wechselwirkung mit Politik, Werten und Rollenbildern, dargestellt. Der Fokus lag dabei auf der Verbindung von AC und konservativen Werten und Rollenbildern, genauer wie ein vom Konservativismus geprägtes Frauenbild in der Adult Contemporary Music der 1970er und 1980er Jahre durch weibliche Pop-Stars (re-)produziert wird. In diesem abschließenden Kapitel der Arbeit werden die Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln rekapituliert, worauf im Anschluss weitere Schlussfolgerungen daraus gezogen werden.

Als Ausgangspunkt der Fragestellung wurde zunächst festgestellt, dass konservative Werte in der US-amerikanischen Gesellschaft der 1970er und -80er Jahre stark vertreten sind. Unter den Begriff des *conservative turn* fällt zum einen die überwiegende Vorherrschaft von Präsidenten der Republikanischen Partei, die eine konservative Politik vertreten, zum anderen jedoch auch ein gesellschaftlicher Wandel hin zum Konservativismus, wobei sich diese beiden Bereiche gegenseitig beeinflussen. Adult Contemporary Music wurde in seiner dualen Rolle als Genre und Radioformat vorgestellt. Dabei zeigte sich, dass sich AC als wandelbares Phänomen präsentiert, das in seiner Zeit gesehen werden muss, da es sich an aktuelle (Musik-) Präferenzen und Hörgewohnheiten einer breiten Bevölkerung anpasst. Schließlich soll AC eine möglichst große Reichweite haben und so ökonomische Profite erzielen. Dabei haben sich auch Konventionen herausgebildet, durch die gewisse Werte vermittelt werden. Diese Konventionen können sich jedoch mit der Zeit ändern. Zusammenfassend stellt sich die Betrachtung von AC in der Perspektive der Gender Studies als vorteilhaft heraus, da das Genre/Format als Spiegel der jeweiligen Zeit und Gesellschaft mit den damit verbundenen Werten und auch Geschlechterrollenbildern betrachtet werden kann.

In dem Kapitel zu Karen Carpenter wurde diese Protagonistin der Adult Contemporary Music im Spannungsfeld zwischen ihrem konservativen Image und ihren Emanzipationsbestrebungen untersucht. Das konservative Image Karen Carpenters in Verbindung mit ihrer Rolle als Frontfrau der »Carpenters« konnte auf mehreren Ebenen erkannt werden: So werden Richard und Karen bei ihren Bühnen- und TV-Auftritten sowie in medialen Interviewsituationen als wohlherzogene und fröhliche Geschwister rezipiert, die die typische *weiße* Mittelschicht der Vorstädte verkörpern. In ihren Songs vermitteln sie das Bild einer ‚heilen Welt‘, blicken melancholisch-nostalgisch auf die Vergangenheit und

singen über Gefühle wie Liebe, Sehnsucht und Freundschaft. Karen als Frontfrau des Duos wird zum einen als unschuldiges junges Mädchen dargestellt wie auch rezipiert. In ihrer tiefen Contralto-Stimme und der starken Emotionalität ihres Gesangs wird jedoch zugleich eine Form von reifer Weiblichkeit vermittelt. Sowohl in ihrer Rolle in der Band als kreativ nur wenig beteiligte Frontfrau als auch in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen, beispielsweise mit ihrem Bruder Richard, zeigt sie sich überwiegend als passiv. Daher vermitteln Karen Carpenter und die »Carpenters« konservative Werte – aktiv wie auch durch Zuschreibungen von außen. Bei der Betrachtung von Karen Carpenter konnten auch Haltungen erkannt werden, die aus heutiger Sicht als emanzipatorische Vorhaben gedeutet werden können. Carpenter tritt wiederholt als Schlagzeugerin auf, wodurch sie ein Instrument spielt, das als für Frauen nicht angemessen betrachtet wurde. Mit ihrer tiefen Stimme, ihrem burschikosen und natürlichen Look und dem Image als Tomboy, das sie von sich zu vermitteln versucht, fechtet sie Erwartungen, die an AC-Sängerinnen der 1970er und -80er Jahre gestellt wurden an und präsentiert ein alternatives Frauenbild. Zudem ist ihr Versuch, eine Solokarriere zu starten, als emanzipatorische Handlung zu deuten. Karen Carpenters Erkrankung an *Anorexia nervosa* und der jahrelange Kampf gegen diese gestörte Wahrnehmung des eigenen Körpers ist hingegen ambivalent mit Hinblick auf ihr Frauenbild zu betrachten. Letztendlich zeigt sich am Beispiel von Karen Carpenter ein Frauenbild, das im Vergleich mit anderen AC-Stars durchaus als alternativ zu sehen ist und einige persönliche Emanzipationstendenzen vorweist. Diese wurden jedoch entweder unterdrückt oder nicht umgesetzt, wodurch das Frauenbild, das von Carpenter reproduziert wurde, überwiegend konform mit konservativen Werten und Rollenbildern ist.

Bei der Betrachtung des Beispiels von Diana Ross wurde eine intersektionale Perspektive eingenommen, um auf die mehrfachen und wechselwirkenden Diskriminierungsstrukturen der Schwarzen Sängerin hinzuweisen, denen diese in der US-amerikanischen Bevölkerung, aber auch innerhalb der Sphäre von AC, das zu einem großen Teil von der *weißen* Bevölkerung der USA konsumiert wird, ausgesetzt ist. Ross vermittelt wie auch Karen Carpenter zum Teil konservative Werte: Durch die Anwendung von Crossover-Strategien zu Beginn ihrer Karriere beim Label Motown soll auch ein *weißes* Publikum erreicht werden, dafür passt sie sich an die Erwartungen von diesem an und vermittelt vermehrt konservative Werte, die in der *weißen* Gesellschaft vorherrschen. Neben dem Einnehmen eines gewissen, antrainierten Verhaltens, das sie für ihre *weiße* Zielgruppe als nicht anstößig oder bedrohlich wirken lassen soll, wird das durch die wiederholte Idealisierung von romantischer Liebe und Paarbeziehung in ihren Songs erreicht. Ebenso

spricht sie durch die Vermittlung konservativer Werte jedoch auch ein Schwarzes Publikum der Mittelschicht an, das sich ebenfalls mit dem Konservativismus identifiziert. Zugleich repräsentiert Ross Werte, die in Opposition zum gesellschaftlichen Konservativismus der *weißen* (und zum Teil Schwarzen) Mittelschicht stehen. So etabliert sie sich als erfolgreiche Schwarze und weibliche Künstlerin als Ikone für viele Afro-Amerikaner*innen und betont ihre eigene *blackness* wiederholt. Allerdings kommt mit der Darstellung ihrer *blackness* im Rahmen von AC auch die Gefahr der Exotisierung der Schwarzen Künstlerin durch ihr *weißes* Publikum, wobei Ross jedoch zu einem Teil auch profitieren kann. Als weitere Aspekte, durch die Ross konservative Werte hinterfragt, sind die Behandlung von sexueller Agency in ihrer Musik und ihre eigene, oftmals erotische Inszenierung zu nennen. Schließlich stellt Ross ein modernes Frauenbild vor, das sich in die Zeit der 1970er und -80er Jahre einfügt: Sie präsentiert sich einerseits als erotische, selbstbewusste Schwarze Frau, die gleichzeitig konform mit konservativen Werten ist. Dabei ist zu beachten, dass der Konservativismus der 1970er und -80er Jahre nach emanzipatorischen Bewegungen wie dem Women's Rights Movement auch Elemente von Emanzipation im Frauenbild beinhaltet. Ross ist somit sowohl bei einem *weißen* Publikum, konservativ wie liberal, als auch bei einem Schwarzen Publikum populär, da sie diverse Werte in ihr Frauenbild integriert hat.

Das dritte Beispiel für die Reproduktion eines konservativen Frauenbilds durch weibliche Pop-Stars der 1970er und -80er Jahre behandelte Barbra Streisand, mit einem Fokus auf Marketing in den Medien Film und Musik. Durch gezieltes Cross-Marketing kann Streisand die Zielgruppen ihrer filmischen und musikalischen Produkte vereinen. Am Fallbeispiel von Streisand konnte zudem festgestellt werden, dass Streisand sich in vielerlei Hinsicht gegen den Konservativismus positioniert und vor allem als Star mit liberalen Ansichten bekannt ist. So verkörpert sie eine offen jüdische Identität, was ihr eine nur teilweise assimilierte und integrierte Position im überwiegend protestantischen Nordamerika zuweist; sie gleicht sich westlichen Schönheitsidealen für Frauen nur zu einem Teil an. Streisand setzt sich zudem für diverse Belange, unter anderem mit emanzipatorischen Anliegen, ein und unterstützt die Demokratische Partei im Wahlkampf. Streisand festigt für sich das Image der starken, ehrgeizigen Frau, die es im Showbusiness trotz diverser Hindernisse weit gebracht hat. Durch die Betonung ihres Karriereerfolgs reproduziert Streisand jedoch auch gewisse Werte, die auch mit einem konservativen Publikum resonieren: Sie vermittelt damit den Standpunkt, dass alle Personen, unabhängig ihrer Herkunft oder ihres Aussehens, es zum Erfolg schaffen können – mit einer Kombination aus

angeborenem Talent, harter Arbeit und Ehrgeiz. Diese aus heutiger Perspektive neo-liberale Position kann durch den Fokus auf die eigene Person und die damit verbundene egoistische Einstellung auch als mit konservativen Werten übereinstimmend gedeutet werden. In vielen ihrer Filme zeigt sich Streisand immer wieder in Rollen, die an ihrer eigenen Persona und ihren Werdegang erinnern – starke, aber am Rande der Gesellschaft stehende Frauen, die es durch ihre Persönlichkeit und ihr Talent zu Ruhm und Liebe schaffen. Auch hier treffen Emanzipation und Ich-Zentriertheit aufeinander. In ihren romantischen Filmen und einem Großteil ihrer Musik werden zudem Heteronormativität und klassische Rollenbilder reproduziert, indem beispielsweise heterosexuelle Liebesbeziehungen idealisiert werden und sie als Frau einen großen Fokus auf ihre Gefühle legt, was vor allem durch Liebesballaden ausgedrückt wird. Streisand vermittelt das Bild einer erfolgreichen Frau, die unabhängig von Männern und entgegen aller Widerstände Erfolg hat und somit als Vorbild für andere Frauen stehen kann – dabei jedoch ihr tief emotionales ‚Wesen‘ als Frau nicht verliert.

Im letzten Kapitel wurde als vierte AC-Protagonistin Linda Ronstadt vorgestellt. Im Laufe ihrer Karriere profiliert sich Ronstadt als stilistisches Chamäleon, das in den verschiedensten Genres und Formationen Erfolge feiert, wobei sie häufig in den AC-Charts, aber auch in den Country-Charts platziert ist. Ihre Verbindung mit dem Genre Country Music stand im Fokus der hier eingenommenen Perspektive auf die Fragestellung. So wurde dargelegt, wie in der Country Music überwiegend traditionelle Werte vermittelt werden und Topoi wie Patriotismus, die eigene Herkunft und Gemeinschaft und die Konstanz der Lebensumstände behandelt werden, was sich ebenfalls im Konservativismus wiederfinden lässt. Die Kommunikation solcher traditioneller bis konservativer Werte wurde am Beispiel des Albums *Trio*, das Ronstadt gemeinsam mit Dolly Parton und Emmylou Harris aufnahm, dargestellt. Im Zentrum der Betrachtungen stand dabei, welche Frauenbilder die drei Sängerinnen in Verbindung mit dem *Trio*-Projekt vermitteln. Ronstadt selbst kann als politisch links-liberal positioniert betrachtet werden, was unter anderem durch ihre Verbindung zur Demokratischen Partei, das Interesse für diverse gesellschafts- und umweltpolitische Themen und ihrem Eintreten für die Rechte von Immigrant*innen deutlich wird. Auch ihre eigene Immigrationerfahrung durch die Einwanderung ihres Vaters aus Mexiko wird von ihr wiederholt als wichtiger Teil ihrer Identität dargestellt – ihre Selbstpositionierung tritt somit in vielerlei Hinsicht in Opposition zum dem in ihrer (Country-)Musik vermittelten konservativen Werten. Schließlich können Ronstadt und das Frauenbild, das sie verkörpert, als zunächst widersprüchlich, weder konservativ noch links-liberal und progressiv betrachtet werden: Ronstadt präsentiert ein Frauenbild, das sich, je

nach Stil und Genre, je nach Zielgruppe und Sphäre, in der sie sich bewegt, wandelt. Mal stellt sie einen sexy, promiskuitiven Rock-Star, mal eine Immigrantentochter mit Karriereambitionen, dar, mal zeichnet sie von sich das Bild einer häuslichen Frau vom Land, die von der großen Liebe träumt. Dabei schafft Ronstadt es, dass sie sich sowohl in Country als auch in AC einfügt, wobei sie auch konservative Werte reproduziert.

Aus der Betrachtung der vier AC-Sängerinnen können weitere Schlüsse gezogen werden. Zum einen kann erkannt werden, dass in der Adult Contemporary Music eine Vielzahl an Protagonistinnen vertreten sind. Nicht allein solche Personen, die der *weißen*, anglo-sächsischen und protestantischen Mehrheit der USA angehören, sondern auch Personen mit anderer Ethnizität, Religion oder Herkunft können im Rahmen von AC Erfolge haben. Sie repräsentieren jeweils für sie eigene Erfahrungen und bieten somit Identifikationsmöglichkeiten für verschiedene Menschen. Dadurch kann eine diverse Zielgruppe erreicht werden; die Diversität von AC spiegelt dabei die heterogene US-amerikanische Gesellschaft wider. Es zeigt sich jedoch auch, dass für das Publikum von AC weniger die individuelle Persona mit ihrer Zugehörigkeit ausschlaggebend ist als die von den AC-Sänger*innen kommunizierten Inhalte. So wird, durch universelle Themen und mit der Zeit gehende Konventionen, das heterogene Feld der Adult Contemporary Music zusammengehalten und ist für ein breites Publikum attraktiv.

Es wird durch die Beispiele der vier AC-Sängerinnen zudem deutlich, dass es nicht ein einziges konservatives Frauenbild gibt, sondern eine Vielzahl, in der verschiedene Aspekte verhandelt werden. Die vier Sängerinnen konnten als sehr unterschiedliche Frauen vorgestellt werden, die auf verschiedene Art und Weise Weiblichkeit verkörpern, verschiedene Auffassungen der Rolle der Frau in der Gesellschaft vertreten und sich in unterschiedlichem Ausmaß in heteronormative Strukturen einfügen oder diese hinterfragen und aufbrechen. Dabei entsprechen sie zum Teil den Erwartungen an Frauen, die nach konservativen Ansichten in der Gesellschaft an sie gestellt werden, und fügen sich in konservative Rollenbilder ein. Ebenso zeigen sie emanzipatorische Tendenzen und positionieren sich gegen konservative Werte und Rollenbilder. Somit ist die Frage, ob bzw. inwiefern sie jeweils ein konservatives Frauenbild reproduzieren als ambivalent zu betrachten.

Die in den vorhergehenden Kapiteln dargestellte Reproduktion konservativer Werte durch Carpenter, Ross, Streisand und Ronstadt muss dabei in ihrem historischen Kontext betrachtet werden. Aus einer heutigen Perspektive gesehen fällt es leicht, auf Heteronormativität, Konservatismus und traditionelle Rollenbilder hinzuweisen, die sie in

ihrer jeweiligen Performance als Stars vermitteln und die dazu in Opposition tretenden progressiven bzw. emanzipatorischen Bemühungen hervorzuheben. In den 1970er und -80er Jahren, der Zeit, in der der politische und gesellschaftliche Konservatismus in den USA einen Höhepunkt erreichte, war die Wahrnehmung von Gender- und Frauenrechts-Themen jedoch eine andere. So waren die vier Frauen in einer Zeit als Performerinnen aktiv, in der eine konservative Grundstimmung das Leben aller US-Amerikaner*innen und vieler anderer Menschen in der westlichen Welt dominierte. Die Kommunikation von konservativen Werten und Frauenbildern durch Mainstream-Stars sollte demnach nicht verwundern, da die Stars mit ihren Inhalten in Wechselwirkung mit der politischen und gesellschaftlichen Realität gesehen werden müssen. Zudem lässt sich die Frage stellen, ob Sängerinnen wie Carpenter, Ross, Streisand und Ronstadt in diesen zwei Jahrzehnten ähnlich große Erfolge als Entertainerinnen gehabt hätten, wenn sie sich in keinerlei Weise an den in der Gesellschaft vertretenen Konservatismus angepasst hätten – unabhängig von ihrer persönlichen Einstellung. Schließlich wird deutlich, aufbauend auf Ausländers Beobachtungen, dass sich die Performance von Weiblichkeit und das Verkörpern gewisser Rollenbilder nicht nur an den Konventionen des Genres, hier der Adult Contemporary Music, orientiert, sondern immer auch innerhalb der soziokulturellen Umstände einer Gesellschaft stattfindet (2021: 33).

Ebenso konnten die jeweiligen politischen Ansichten der vier Künstlerinnen, wie auch ihre eigene Identifikation mit konservativen Werten, herausgearbeitet werden. Die Selbst-Positionierung von Künstler*innen als links-liberal, nah an der Demokratischen Partei und/oder progressiv, in Abgrenzung zum Konservatismus und der Republikanischen Partei, ist in der Pop-Musik häufig zu beobachten. Linda Ronstadt und Barbra Streisand sind dabei als Stars zu nennen, die sich in ihren Statements vom politisch konservativen Lager abgrenzen. Diana Ross zeigt sich überwiegend unpolitisch, Karen Carpenter weist die stärksten Überschneidungen mit konservativen Werten auf. Die eigene politische Überzeugung ist jedoch nicht unbedingt ein Hindernis für die Pop-Stars, auch von einem konservativen Publikum akzeptiert zu werden. Zur Meinungsbildung von Seiten eines Publikums stellt Borgstedt fest, dass die Imagekonstruktion eines Stars durch sein Publikum nicht als einfacher Reflex auf mediale Angebotsstrukturen und die vom Star kommunizierten Inhalte zu verstehen sei, sondern als aktiver Prozess der Informationsorganisation (2007: 331). Dabei werden Mechanismen von Selektion und Interferenz deutlich (ebd.: 331ff.): Es werden nur einzelne Aspekte des gesamten präsentierten Informationsmaterials selektiv wahrgenommen; anhand der ausgewählten Merkmale

werden dann Schlüsse auf weitere, nicht beobachtbare Eigenschaften gezogen. Selektion und Interferenz treten dabei in Wechselwirkung zueinander. Da die vier AC-Sängerinnen zeitgleich zu ihrer jeweiligen Selbst-Positionierung, die von konservativ über unpolitisch bis hin zu liberal reicht, auch konservative Inhalte reproduzieren, vorrangig in ihrer Musik, aber auch in ihrem Auftreten, ihrer Performance sowie ihre Selbst- und Fremddarstellung – und das vermutlich oft, ohne sich dessen bewusst zu sein – können sie für ein konservatives Publikum ansprechend sein, indem dieses nur die konservativen Inhalte selektiv wahrnimmt. Das Publikum kann daraus schließen, dass der Star ähnliche Einstellungen wie es selbst vertritt. Beispielsweise stehen die liberalen Ansichten von Streisand nicht ihrer Popularität in der breiten Bevölkerung entgegen.

Letztendlich kann ein weiterer Schluss aus den getätigten Betrachtungen gezogen werden. Es wird deutlich, wie sich Adult Contemporary Music und die darin agierenden Künstler*innen anpassen und AC somit als eine Art Spiegelbild der aktuell dominanten gesellschaftlichen Prozesse gesehen werden kann. Es wird also weniger die Wandlungsfähigkeit der vier individuellen Sängerinnen deutlich, sondern die von AC. So kann AC als Genre wie auch Format erkannt werden, in dem konservative Werte insofern integriert sind, als dass sie aktuell auch in der Gesellschaft präsent sind. Da AC darauf ausgerichtet ist, ein breites Publikum zu erreichen und als Form von Pop-Musik untrennbar mit dem Streben nach Popularität verbunden ist (Street 1986: 12), muss es auf sein Publikum hin ausgerichtet sein. Die vier Sängerinnen agieren somit in einer musikalischen Sphäre, die so konzipiert ist, dass sie sich stetig anpasst und somit in den 1970er und -80er Jahren auch konservative Werte und Rollenbilder reproduziert.

Die Verortung meiner Arbeit sehe ich tendenziell in der Musikwissenschaft, wobei eine aktuelle Perspektive eingenommen wurde und interdisziplinäre Ansätze gewählt wurden. Der Fokus lag dabei auf einer soziologischen Betrachtung, weshalb Musikbeispiele nur am Rande genauer ausgeführt wurden. Es wurden Konzepte aus der Musiksoziologie und den Gender Studies, die sich in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt haben und sich bis heute im akademischen Bereich etabliert haben, auf einen historischen Zeitraum angewandt. Deshalb ist es notwendig, sich der heutigen Perspektive auf die Fragestellung und dem eigenen historischen Standpunkt bewusst zu sein. Der Versuch, dies zu berücksichtigen, ist in meinen Betrachtungen möglicherweise nicht immer deutlich geworden, wodurch die Kritik der ahistorischen Argumentation zum Teil berechtigt wäre. Diesen methodischen Fehler berücksichtigend will ich dennoch auf die Relevanz einer solchen Gender-Betrachtung von historischen Phänomenen hinweisen. Es ist für mich

wichtig, auf die Rolle von Musik hinzuweisen, die sie bei der Reproduktion von gesellschaftlichen (und politischen) Belangen, darunter Werte, Normen, Rollenbilder, spielt. Vor allem die Betrachtung von Mainstream-Phänomenen der populären Musik kann dabei eine Möglichkeit bieten, Rückschlüsse auf gesellschaftliche Tendenzen zu ziehen. Adult Contemporary Music als populäre Musik, die sich eben genau an die Erwartungen und Anforderungen der Mehrheits-Gesellschaft anpasst, kann daher als wandelbarer Indikator ihrer jeweiligen Entstehungszeit betrachtet werden. So soll meine Untersuchung von AC in den 1970er und -80er Jahren ein Beispiel darstellen, wie sich die Wechselwirkung von gesellschaftlichen und politischen Umständen und Pop-Musik zeigt.

Schließlich ist es mir durch das Verfassen dieser Masterarbeit vor allem ein Anliegen, Musik mit ihrer soziologischen Relevanz erkenntlich zu machen. Durch das Erkennen und Verstehen von Prozessen wie der Reproduktion konservativer Frauenbilder, aber ebenso von Widersprüchen zu dieser, ist es in einem nächsten Schritt möglich, dominante Strukturen zu hinterfragen und anzufechten. Diese abschließende Conclusio soll in diesem Sinne mit einem Zitat von Annette Kuhn, Inhaberin des ersten Lehrstuhls für Frauengeschichte in der Bundesrepublik Deutschland, schließen, die das subversive Potential der Analyse feststellt. Damit sehe ich die Relevanz meiner Ausführungen gut in Worte gefasst:

And the acts of analysis, of deconstruction and of reading 'against the grain' offer an additional pleasure – the pleasure of resistance, of saying 'no': not to 'unsophisticated' enjoyment, by ourselves and others, of culturally dominant images, but to the structures of power which ask us to consume them uncritically and in highly circumscribed ways (1985: 8).

8. Quellenverzeichnis

8.1 Literaturverzeichnis

8.1.1 Gedruckte Literatur

Adair, Christy: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Basingstoke: Macmillan 1992.

Altman, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington, IN: Indiana University Press 1987.

Armstrong, Gary / Kotler, Philip: *Marketing: An Introduction*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall 1996.

Auslander, Philip: *In Concert. Performing Musical Persona*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2021.

Baade, Christina: Art. „Adult Contemporary“, in: Horn, David (Hrsg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. VIII (Genres: North America), New York, NY: Continuum 2012, S. 9–11.

Barnes, Ken: „Top 40 Radio: A Fragment of the Popular Imagination“, in: Frith, Simon (Hrsg.), *Facing the Music*, London: Mandarin 1990, S. 8–50.

Bartky, Sandra Lee: „Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power“, in: Weitz, Rose (Hrsg.), *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behavior*, New York, NY: Oxford University Press 2003, S. 25–45.

Bayton, Mavis: „Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions“, in: Bennett, Tony / Frith, Simon / Grossberg, Larry / Shepherd, John / Turner, Graeme (Hrsg.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge 1993 (Culture), S. 177–192.

Bell, Leslie C.: *Hard to Get: Twenty-Something Women and the Paradox of Sexual Freedom*, Berkeley, CA: University of California Press 2013.

Berland, Jody: „Radio Space and Industrial Time: The Case of Music Formats“, in: Bennett, Tony / Frith, Simon / Grossberg, Larry / Shepherd, John / Turner, Graeme (Hrsg.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge 1993 (Culture), S. 105–118.

Borgstedt, Silke: „Stars und Images“, in: de la Motte-Haber, Helga / Neuhoff, Hans (Hrsg.), *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber 2007 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft), S. 327–337.

Bowers, Peggy J. / Grey, Stephanie Houston: „Karen: The Hagiographic Impulse Anorexia in the Public Memory of a Pop Star“, in: Jones, Steven / Jensen, Joli (Hrsg.), *Afterlife as Afterimage: Understanding Posthumous Fame*, New York, NY: Peter Lang 2005, S. 97–120.

Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: *Theatre Journal* 40/4 (1988), S. 519–531.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990.

Chatterjee, Sandra / Präger, Ulrike: „Performance/Performanz/Performativität“, in: Grätzer, Wolfgang / Grosch, Nils / Präger, Ulrike / Scheiblhofer, Susanne (Hrsg.), *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, Münster / New York, NY: Waxmann 2023 (Musik und Migration 3), S. 129–134.

Crenshaw, Kimberlé: „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics, and Violence against Women of Color“, in: *Stanford Law Review* 43/6 (1991), S. 1241–1299.

de Beauvoir, Simone: *Le Deuxième Sexe*, 2 Bde., Paris: Gallimard 1949.

Drechsler, Karl: *Von Franklin D. Roosevelt bis Donald J. Trump. 1932–2017: Präsidenten, Demokraten und Republikaner, Liberale und Konservative*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2018.

Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 277–300.

Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*, Berlin: Merve 1976.

Foucault, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, NY: Vintage 1995.

Friedan, Betty: *The Feminine Mystique*, New York, NY: W. W. Norton 1963.

Frith, Simon: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Gabler, Neal: *Barbra Streisand. Redefining Beauty, Femininity, and Power*, New Haven, CT: Yale University Press 2016.

Garofalo, Reebee: „Black Popular Music: Crossing Over or Going Under?“, in: Bennett, Tony / Frith, Simon / Grossberg, Larry / Shepherd, John / Turner, Graeme (Hrsg.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, London: Routledge 1993 (Culture), S. 229–245.

Gilman, Sander: „Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature“, in: *Critical Inquiry* 12 (1985), S. 204–42.

Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, NY: Anchor Books 1959.

Griesebner, Andrea: *Feministische Geschichtswissenschaft. Eine Einführung*, Wien: Löcker 2005.

Harris-Perry, Melissa V.: *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, New Haven, CT: Yale University Press 2011.

hooks, bell: „Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace”, in: Weitz, Rose (Hrsg.), *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behavior*, New York, NY: Oxford University Press 2003, S. 122–132.

Hurst, Jack: *Nashville's Grand Ole Opry: The First Fifty Years*, New York, NY: Abradale 1975.

Kenny, Meryl / Mackay, Fiona: „Feminist and Gendered Approaches”, in: Lowndes, Vivien / Marsh, David / Stoker, Gerry (Hrsg.), *Theory and Methods in Political Science*, London: Bloomsbury 2017 (Political Analysis Series 4), S. 92–108.

Krook, Mona Lena / Childs, Sarah: „Chapter 1. Women, Gender, and Politics: An Introduction”, in: Dies. (Hrsg.), *Women, Gender, and Politics: A Reader*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 3–18.

Kuhn, Annette: *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, New York, NY: Routledge 1985.

Lewry, Peter: *Linda Ronstadt: A Life in Music*, Luton: Andrews UK 2010.

Lomax, Alan / Cohen, Ronald D. (Hrsg.): *Alan Lomax: Selected Writings, 1934–1997*, New York, NY: Routledge 2003.

Lynn, Loretta / Vecsey, George: *Coal Miner's Daughter*, New York, NY: Grand Central Publishing 2021.

Malone, Bill C. / Laird, Tracy E. W.: *Country Music, U.S.A.: 50th Anniversary Edition*, Austin, TX: University of Texas Press 2018.

Morgan, Robin (Hrsg.): *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, NY: Random House 1970.

Morris, Mitchell: *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*, Berkeley, CA: University of California Press 2013.

Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*, London: Macmillan 1989.

Murphy, Clifford R.: „Country Music as Cultural Practice”, in: Stimeling, Travis D. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Country Music*, New York, NY: Oxford University Press 2017, S. 85–93.

Neal, Mark Anthony: *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*, New York, NY: Routledge 1988.

Nelson, George: *Where Did Our Love Go? The Rise and Fall of the Motown Sound*, London: Omnibus Press 2003.

Osgood, Kenneth Alan / White, Derrick E. (Hrsg.): *Winning While Losing? Civil Rights, the Conservative Movement, and the Presidency from Nixon to Obama*, Gainesville, FL: University Press of Florida 2013.

Pohly, Linda: *The Barbra Streisand Companion: A Guide to Her Vocal Style and Repertoire*, New York, NY: Greenwood Press 2000.

Ross, Diana: *Secrets of a Sparrow: Memoirs*, New York, NY: Villard Books 1993.

Schickel, Richard: *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*, Chicago, IL: Ivan R. Dee 1985.

Schmidt, Randy L.: *Little Girl Blue: The Life of Karen Carpenter*, Chicago, IL: Chicago Review Press 2010.

Schmidt, Randy L. (Hrsg.): *Yesterday Once More: The Carpenters Reader*, Chicago, IL: Chicago Review Press 2012.

Smith, Angela: *Women Drummers: A History from Rock and Jazz to Blues and Country*, New York, NY: Rowman and Littlefield 2014.

Smith, Suzanne E.: *Dancing in the Street: Motown and the Cultural Politics of Detroit*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.

Southern, Eileen: *The Music of Black Americans: A History*, New York, NY: Norton 1983.

Spada, James: *Streisand: Her Life*, New York, NY: Crown 1995.

Street, John: *Rebel Rock: The Politics of Popular Music*, Oxford: Blackwell 1986.

Street, John: *Music and Politics*, Cambridge (UK): Polity 2012.

Themba-Nixon, Makani: „Between Black and Right: Religiosity and the Roots of Black Conservatism”, in: *Colorlines* 8/1 (2005), S. 5.

Tongson, Karen: *Why Karen Carpenter Matters*, Austin, TX: University of Texas Press 2019.

US Department of Commerce: *Statistical Abstract of the United States 2010*, Washington, DC: Census Bureau 2010.

Weitz, Rose: „A History of Women’s Bodies”, in: Dies. (Hrsg.), *The Politics of Women’s Bodies. Sexuality, Appearance, and Behavior*, New York, NY: Oxford University Press 2003, S. 3–11.

Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: Ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 9–60.

8.1.2 Online verfügbare Literatur

Binder, Julian: „Close to You: Karen Carpenter and the Body-Martyr in Queer Memory“, in: *Screen Bodies* 5/1 (2020), S. 18–30, <https://doi-org/10.3167/screen.2020.050103>, Zugriff: 28.04.2023.

Brüstle, Christa: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdwahrnehmung*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 7–16, <https://doi.org/10.1515/9783839427743>, Zugriff: 28.04.2023.

Bublitz, Hannelore: „Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufsteg der Gesellschaft. Sozial- und Selbsttechnologien des Körpers“, in: Gugutzer, Robert (Hrsg.), *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld: Transcript 2006, S. 341–361, <https://doi-org/10.1515/9783839404706-015>, Zugriff: 30.04.2023.

Bufwack, Mary A.: „Girls with Guitars – and Fringes and Sequins and Rhinestones, Silk, Lace, and Leather“, in: Tichi, Cecilia (Hrsg.), *Reading Country Music. Steel Guitars, Opry Stars, and Honky Tonk Bars*, Durham, NC: Duke University Press 1998, S. 153–187, <https://doi.org/10.1515/9780822397786>, Zugriff: 02.05.2023.

Burkett, Elinor: Art. „women’s rights movement“ (28.04.2023), in: *Britannica*, <https://www.britannica.com/event/womens-movement>, Zugriff: 30.04.2023.

Click, Melissa A. / Kramer, Michael W.: „Reflections on a Century of Living: Gendered Differences in Mainstream Popular Songs“, in: *Popular Communication* 5/4 (2007), S. 241–262, <https://doi.org/10.1080/15405700701608915>, Zugriff: 24.04.2023.

Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, Cambridge, MA: Cambridge University Press 2008, <https://doi-org/10.1017/CBO9780511814341>, Zugriff: 01.05.2023.

DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge, MA: Cambridge University Press 2000, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>, Zugriff: 30.04.2023.

Desjardins, Mary: „The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter“, in: *Camera Obscura* 19/3 (2004), S. 23–55, https://doi-org/10.1215/02705346-19-3_57-23, Zugriff: 28.04.2023.

Deuber-Mankowsky, Astrid: „Superstar: The Karen Carpenter Story (1987)“, in: Fahle, Oliver / Gotto, Lisa / Neitzel, Britta / Nowak, Lars / Wagner, Hedwig / Wendler, André / Wnetz, Daniela (Hrsg.), *Filmische Moderne: 60 Fragmente*, Bielefeld: Transcript 2019, S. 237–242, <https://doi.org/10.1515/9783839444818>, Zugriff: 28.04.2023.

Donham, Tammy / Macy, Amy Sue / Rolston, Clyde Philip: *Marketing Recorded Music: How Music Companies Brand and Market Artists*, Milton: Taylor & Francis Group 2022, <https://doi.org/10.4324/9781003153511>, Zugriff: 01.05.2023.

Early, Gerald: Art. „Motown“ (03.12.2020), in: *Encyclopædia Britannica Online*, <https://academic-eb-com.uaccess.univie.ac.at/levels/collegiate/article/Motown/1781>, Zugriff: 30.04.2023.

Farber, David: *The Rise and Fall of Modern American Conservatism: A Short History*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2012, <https://doi-org/10.1515/9781400834297>, Zugriff: 28.04.2023.

Fedler, Fred / Hall, Joe / Tanzi, Lawrence A.: „Analysis of Popular Music Reveals Emphasis on Sex, De-Emphasis of Romance“, *65th Annual Meeting of the Association for Education in Journalism*, Athens, OH: 1982, https://archive.org/details/ERIC_ED219752/mode/2up, Zugriff: 01.05.2023.

Flath, Beate: „Like a Virgin. Sound, Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik“, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 33–46, <https://doi.org/10.1515/9783839427743>, Zugriff: 28.04.2023.

Fleetwood, Nicole R.: *On Racial Icons: Blackness and the Public Imagination*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2015, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt15sk7t3>, Zugriff: 28.04.2023.

Gopaldas, Ahir: „Intersectionality 101“, in: *Journal of Public Policy & Marketing* 32/1 (2013), S. 90–94, <https://www.jstor.org/stable/43305317>, Zugriff: 30.04.2023.

Hubbs, Nadine: *Rednecks, Queers, and Country Music*, Berkeley, CA: University of California Press 2014, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt5vjzst>, Zugriff: 03.05.2023.

Janda, Kenneth: *Republican Evolution: From Governing Party to Antigovernment Party*, New York, NY: Columbia University Press 2022, <https://doi.org/10.7312/jand20788>, Zugriff: 01.05.2023.

Kaufman, David E.: *Jewhoing the Sixties: American Celebrity and Jewish Identity – Sandy Koufax, Lenny Bruce, Bob Dylan, and Barbra Streisand*, Lebanon, MA: Brandeis University Press 2012, <https://doi.org/10.2307/j.ctv102bfjf>, Zugriff: 01.05.2023.

Keightley, Keir: „Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946–1966“, in: *American Music* 26/3 (2008), S. 309–335, <https://www.jstor.org/stable/40071710>, Zugriff: 28.04.2023.

Kranson, Rachel / Diner, Hasia R. / Kohn, Shira M.: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.), *A Jewish Feminine Mystique? Jewish Women in Postwar America*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2010, S. 1–12, <https://doi-org/10.36019/9780813550305>, Zugriff: 01.05.2023.

Lacy, Karyn R.: *Blue-Chip Black: Race, Class, and Status in the New Black Middle Class*, Berkeley, CA: University of California Press 2007, <https://doi.org/10.1525/j.ctt1pp727>, Zugriff: 30.04.2023.

Larkin, Colin: Art. "Ronstadt Linda" (2016), in: *The Encyclopedia of Popular Music (4 ed.)*, <https://www-oxfordreference-com.uaccess.univie.ac.at/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-24125#>, Zugriff: 01.05.2023.

Lott, Eric: „Prefect is Dead: Karen Carpenter, Theodor Adorno, and the Radio; or, if hooks Could Sing”, in: *Criticism* 50/2 (2008), S. 219–234, <https://www.jstor.org/stable/23128741>, Zugriff: 28.04.2023.

McKay, George: „Skinny Blues: Karen Carpenter, Anorexia Nervosa and Popular Music”, in: *Popular Music* 37/1 (2018), S. 1–21, <https://doi.org/10.1017/S026114301700054X>, Zugriff: 29.04.2023.

Perry, Kenetta Hammond: Art. „Ross, Diana”, in: Hine, Darlene Clark (Hrsg.), *Black Women in America (2 ed.)*, Oxford: Oxford University Press 2005, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195156775.001.0001/acref-9780195156775-e-0380?rskey=SN06B6&result=392>, Zugriff: 30.04.2023.

Roy, William G.: *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2010, <https://doi.org/10.1515/9781400835164>, Zugriff: 03.05.2023.

Saukko, Paula: „Rereading Media and Eating Disorders: Karen Carpenter, Princess Diana, and the Healthy Female Self”, in: *Critical Studies in Media Communication* 23/2 (2006), S. 152–169, <https://doi-org/10.1080/07393180600714539>, Zugriff: 29.04.2023.

Sternheimer, Karen: *Celebrity Culture and the American Dream: Stardom and Social Mobility*, London: Routledge 2014, <https://doi-org/10.4324/9781315776170>, Zugriff: 30.04.2023.

Stevenson, Betsey / Wolfers, Justin: „Marriage and Divorce: Changes and Their Driving Forces”, in: *Journal of Economic Perspectives* 21/2 (2007), S. 27–52, <https://www.aeaweb.org/articles?id=10.1257/jep.21.2.27>, Zugriff: 30.04.2023.

Street, John: „„Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics”, in: *Government and Opposition* 38/1 (2003), S. 113–130, <https://www.jstor.org/stable/44483019>, Zugriff: 28.04.2023.

Tapert, Stephen: *Best Actress. The History of Oscar®-Winning Women*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, <https://doi-org/10.36019/9781978809598>, Zugriff: 01.05.2023.

Tilmouth, Michael: Art. „Duet” (20.01.2001), *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08263>, Zugriff: 01.05.2023.

Wilson, Pamela: „Mountains of Contradictions: Gender, Class, and Region in the Star Image of Dolly Parton”, in: Tichi, Cecilia (Hrsg.), *Reading Country Music: Steel Guitars, Opry Stars, and Honky Tonk Bars*, Durham, NC: Duke University Press 1998, S. 98–120, <https://doi.org/10.1515/9780822397786>, Zugriff: 02.05.2023.

Wright, Julia Lobalzo: „The Same Story Told Over and Over. The Mythology of Stardom in the Musical A Star Is Born”, in: Broomfield-McHugh, Dominic (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Hollywood Musical*, Oxford: Oxford University Press 2022, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197503423.001.0001>, Zugriff: 01.05.2023.

8.2 Journalistische Texte und Interviews

8.2.1 Gedruckte Texte

Grein, Paul: „Streisand’s 20-Year Blitz“, in: *Billboard* (16.04.1983).

Grobel, Lawrence: „Interview with Barbra Streisand“, in: *Playboy* (Oktober 1977).

Kopkind, Andrew: „The Dialectic of Disco“, in: *Village Voice* (12.02.1979).

Lewis, Grover: „The Jeaning of Barbra Streisand“, in: *Rolling Stone* 85 (24.06.1971).

Streisand, Barbra: „Insight“, in: *Elle* (November 1992).

Streisand, Barbra / Harris, Dixie Dean: „I Was an Ugly Duckling“, *Coronet*, March 1964“, in: Vare, Ethlie Ann (Hrsg.), *Diva. Barbra Streisand and the Making of a Superstar*, New York, NY: Boulevards Books 1996, S. 21–26.

8.2.2 Online verfügbare Texte

Cooper, Jonathan J. / Davenport, Paul: „Linda Ronstadt Joins Group Filing Suit Against Arizona Law“, in: *The Christian Science Monitor* (30.04.2010), <https://www.csmonitor.com/From-the-news-wires/2010/0430/Linda-Ronstadt-joins-group-filing-suit-against-Arizona-law>, Zugriff: 03.04.2023.

Nolan, Tom: „The Carpenters: Up From Downey“, in: *Rolling Stone* (04.07.1974), <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-carpenters-up-from-downey-189063/>, Zugriff: 07.06.2022.

Rockwell, John: „Linda Ronstadt. Her Soft-Core Charms“, in: *New Times* (14.10.1977), S. 69–76, <https://www.ronstadt-linda.com/artnt77.htm>, Zugriff: 22.10.2023.

8.3 Audioquellen und audiovisuelle Quellen

Andy Lee: „Karen Carpenter – Drummer/Singer“, *YouTube*, veröffentlicht am 22.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=vdECtVO-Epo>, Zugriff: 24.04.2022.

Barbra Streisand: „‘Evergreen‘ from A Star is Born‘ (1976)”, *YouTube*, veröffentlicht am 25.11.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=udLeOOy6em4>, Zugriff: 04.12.2023.

Boone, Debby: „You Light Up My Life”, auf: Dies., *You Light Up My Life*, Spotify, Curb Records 1977, Nummer 1.

Carpenter, Karen: „If I Had You”, auf: Dies., *Karen Carpenter*, Spotify, A&M Records 1996, Nummer 3.

Carpenters: *The Essential Collection (1965–1997)*, Spotify, A&M Records 2002.

CrescentNoon: „Karen Carpenter Drum Solo – 1976 First Television Special”, *YouTube*, veröffentlicht am 18.03.2007, <https://www.youtube.com/watch?v=sdHyzGXAJPg>, Zugriff: 24.04.2022.

CrescentNoon: „The Carpenters‘ 1973 Visit to the Nixon White House”, *YouTube*, veröffentlicht am 23.10.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=w9reH2TJg4E>, Zugriff: 24.08.2022.

Epstein, Rob / Friedman, Jeffrey (Reg.): *Linda Ronstadt: The Sound of My Voice* (2019), Greenwich Entertainment, online: <https://www.youtube.com/watch?v=OwTokOpFKh0>, Zugriff: 03.05.2023.

George John: „JUDY GARLAND AND BARBRA STREISAND – Happy Days Are Here Again”, *YouTube*, veröffentlicht am 21.03.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=zFVxX3RtyhQ>, Zugriff: 04.12.2023.

Haynes, Todd (Reg.): *Superstar: The Karen Carpenter Story*, Iced Tea Productions, online: <https://www.youtube.com/watch?v=FmY5mTmrsVI>, Zugriff: 24.04.2022.

Karen Carpenter Fans: „Carpenters on the Jerry Dunphy Show 1971 (Aired February 2, 1972) | Highest Quality Clips”, *YouTube*, veröffentlicht am 16.02.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YpflrBp7utA>, Zugriff: 24.04.2022.

LindaAusFan: „Linda Ronstadt – Don Lane Show 27th October 1983”, *YouTube*, veröffentlicht am 14.12.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=B2r2gMUox8Q>, Zugriff: 05.04.2023.

My favorite world POPs: „Please Mr. Postman [HD-Music Video] – Carpenters”, *YouTube*, veröffentlicht am 06.09.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=dcLbS0yxzdk>, Zugriff: 16.11.2023.

Newton-John, Olivia: „Hopelessly Devoted To You – From ‘Grease’”, auf: Verschiedene Interpret*innen, *Grease (The Original Motion Picture Soundtrack)*, Spotify, Universal International B.V. 1978, Nummer 3.

Newton-John, Olivia: “Physical (Remastered 2021)” (1981), Spotify, Primary Wave Music 2021.

Parton, Dolly / Ronstadt, Linda / Harris, Emmylou: *Trio (2016 Remaster)* (1987), Spotify, Asylum Records 1999.

Pierson, Frank (Reg.): *A Star Is Born* (1976), DVD, Warner Bros. 2006.

Richard Carpenter: „Carpenters – Airport Interview 1972“, *YouTube*, veröffentlicht am 23.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=mvJ4K14GYS4>, Zugriff: 24.04.2022.

Richie, Lionel / Ross, Diana: „Endless Love“, auf: Richie, Lionel, *Back To Front*, Spotify, Motown Records 1992, Nummer 7.

Ronstadt, Linda: *Canciones de mi Padre*, Spotify, Iconic Artists Group 1987.

Ross, Diana: „Ain't No Mountain High Enough – Single Version“ (1970), auf: Dies., *Diana Ross (Expanded Edition)*, Spotify, Motown Records 2002, Nummer 5.

Ross, Diana: *Diana* (1980), Spotify, Motown Records 2003.

Ross, Diana: *Eaten Alive*, Spotify, Diana Ross Enterprises / Parlophone Records 1985.

Ross, Diana: „Love Hangover – Single Version“ (1980), auf: *Diana Ross (Expanded Edition)*, Motown Records 2012, Nummer 13.

Ross, Diana: *The Boss*, Spotify, Motown Records 1979.

Ross, Diana: „Touch Me In The Morning“, auf: Dies., *Touch Me In The Morning*, Spotify, Motown Records 1973, Nummer 1.

Streisand, Barbra / Gibb, Barry: „Guilty (feat.) Barry Gibb“, auf: Streisand, Barbra, *Guilty*, Spotify, Columbia Records 1980, Nummer 1.

Warner Music Nashville: „Trio – To Know Him Is To Love Him (Official Music Video)“, *YouTube*, veröffentlicht am 13.07.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IRBZN8V2Fa4>, Zugriff: 02.05.2023.

Warwick, Dionne: „I'll Never Love This Way Again“, auf: Dies., *Dionne (Expanded Edition)*, Spotify, Sony Music Entertainment 1979, Nummer 4.

8.3 Online-Quellen

Amnesty International: „Glossar für diskriminierungssensible Sprache“, in: *Website von Amnesty International*, 2023, <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache>, Zugriff: 17.11.2023.

IMDb: „A Star Is Born (1976)“, in: *International Movie Database*, 2023, <https://www.imdb.com/title/tt0075265/>, Zugriff: 15.10.2023.

„List of best-selling music artists”, in: *Wikipedia*, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_music_artists#100_million_to_119_million_records, Zugriff: 28.04.2023.

National Women’s History Museum: “Feminism: The Second Wave”, in: *Website von National Women’s History Museum*, Artikel vom 18.06.2020, <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-second-wave>, Zugriff: 30.04.2023.

9. Anhang

9.1 Abstract in deutscher Sprache

Die vorliegende Masterarbeit untersucht eine Form der Verbindung bzw. Wechselwirkung von gesellschaftlichen und politischen Umständen, damit zusammenhängenden Werten und Rollenbildern, und Pop-Kultur. Es wird dargestellt, wie ein vom Konservativismus geprägtes Frauenbild und konservative Werte in der Adult Contemporary Music der 1970er und 1980er Jahre in den USA durch weibliche Pop-Stars dieser Zeit (re-)produziert werden. Die US-amerikanische Gesellschaft war in dieser Zeit durch politische wie auch gesellschaftliche Entwicklungen vom Konservativismus geprägt; es soll dargelegt werden, wie sich dies in Mainstream-Musik wie der Adult Contemporary Music widerspiegelt. Dazu werden vier Sängerinnen vorgestellt, die jeweils unterschiedliche Perspektiven auf die Fragestellung geben. Anhand von Karen Carpenter, Diana Ross, Barbra Streisand und Linda Ronstadt wird jeweils eine umfassende Darstellung der Pop-Persona, der Reproduktion konservativer Werte und eines spezifischen Frauenbildes sowie ihrer gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung in der Pop-Kultur ihrer Zeit angestrebt. Drei Aspekte sind bei der Behandlung der Fragestellung wesentlich: Es wird der Selbstverwirklichungsanspruch der jeweiligen Künstlerin betrachtet, in Wechselwirkung dazu der Konservativismus der Zeit, und meine aktuelle Perspektive auf das Thema. So soll eine historische Deutung mit einer heutigen Lesart in Verbindung gebracht werden. Ziel ist es, darzustellen, wie ausgewählte Popstars der Adult Contemporary Music mit konservativen Rollenbildern ihrer Zeit übereinstimmen, sie selbst kreieren, oder ihnen entgegenwirken. Ebenso wie dies aus heutiger Sicht, mit Berücksichtigung der seitdem erschienen Beiträge in der Gender-Forschung hinsichtlich Emanzipation, Geschlechterrollen und Heteronormativität, interpretiert werden kann. Zudem werden Schlüsse über das Potential von Adult Contemporary Music, Genre und Radio-Format, als konservative Werte stiftendes Tool gezogen und eventuelle emanzipatorische und feministische Tendenzen, die in den 1970er und -80er Jahren stattfanden, darin erkannt. Schließlich soll eine Möglichkeit der Verknüpfung von Pop-Musik, Gender und Politik in der Populärmusikforschung vorgestellt und der Forschungsstand zu diesen Gebieten ergänzt werden.

9.2 Abstract in englischer Sprache

This master's thesis examines a form of connection and interaction between social and political circumstances, associated values and role models and pop culture. It shows how an image of women influenced by conservatism and conservative values in Adult Contemporary Music of the 1970s and 1980s in the USA is (re-)produced by female pop stars of the time. During this period, US society was characterized by conservatism because of political and social developments, and the aim is to show how this was reflected in mainstream music such as Adult Contemporary Music. To this end, four female singers will be presented, each of whom will give different perspectives on the questions posed. Using Karen Carpenter, Diana Ross, Barbra Streisand and Linda Ronstadt as examples, a comprehensive portrayal of the pop persona, the reproduction of conservative values and gender roles and their perception by society as a whole in the pop culture of their time will be endeavored. Three aspects are essential in dealing with the question: the artist's claim to self-realization is considered, in interaction with the conservatism of the time, and my current perspective on the subject. In this way, a historical interpretation will be linked with a contemporary reading. The aim is to show how selected pop stars of Adult Contemporary Music conform to the conservative gender roles of their time, create them themselves or work against them. It also looks at how this can be looked at from today's perspective, considering the contributions that have appeared since then in gender research with regard to emancipation, gender roles and heteronormativity. In addition, conclusions will be drawn about the potential of Adult Contemporary Music, as a genre and radio format, as a conservative value-creating tool. Possible emancipatory and feminist tendencies that took place in the 1970s and 80s will be recognized. Finally, a possibility of linking pop music, gender and politics in popular music research will be presented and the state of research in these areas will be supplemented.