

Knolle, Niels

"Weil ich ein Mädchen bin ...". Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips

Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens*. Essen : Die Blaue Eule 1996, S. 45-72. - (Musikpädagogische Forschung; 17)



Quellenangabe/ Reference:

Knolle, Niels: "Weil ich ein Mädchen bin ...". Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips - In: Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens*. Essen : Die Blaue Eule 1996, S. 45-72 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-103245 - DOI: 10.25656/01:10324

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-103245>

<https://doi.org/10.25656/01:10324>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

MPF/17

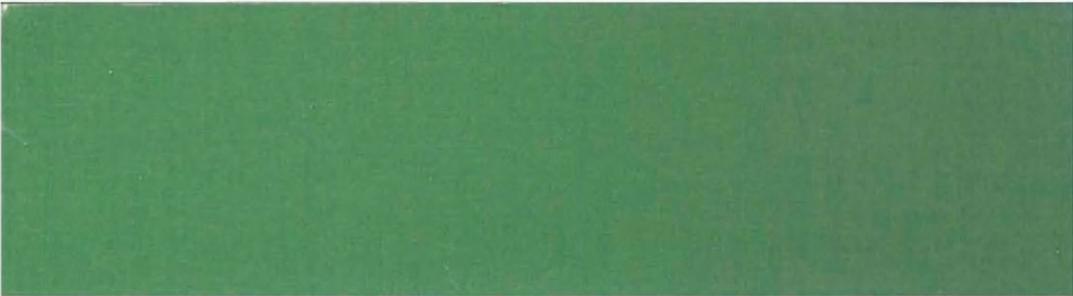
Musikpädagogische
Forschung

· Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens ·

Hermann J. Kaiser
(Hrsg.)

Geschlechtsspezifische Aspekte des Musiklernens





Themenstellung: Zweigeschlechtlichkeit als Grundvorstellung unserer Gesellschaft verläßt sich auf die biologische Differenz und scheint damit als eine „natürliche“ Differenz gegeben zu sein. Dabei wird verkannt, daß Geschlechtlichkeit heute keineswegs auf dem Hintergrund der biologischen Ausstattung der Menschen, sondern sehr viel bestimmender durch Handlungsschemata, die als spezifisch für Frau und Mann gelten, definiert wird. Frau und Mann, Weiblichkeit und Männlichkeit werden so zu normativen Kategorien gesellschaftlichen Verhaltens. Historisch-gesellschaftliche Formierungen werden zu invarianten anthropologischen Größen, die für viele mögliche und unmögliche Dinge legitimatorische Kraft gewinnen. Das, welches natürlich zu sein behauptet wird, ist historisch gewachsen. Die zweite, die ansozialisierte Natur wird auf diese Weise zur ersten, zur „natürlichen“ Natur. Wie sehr ein fixiertes Vorverständnis von Geschlechtlichkeit auch musikalische Prozesse, deren Rezeption und Einbindung in Erziehungs- und Bildungsprozesse beeinflußt, wie sehr aber andererseits auch diese Prozesse in der Lage sind, derartig verfestigte Vorstellungen in Frage zu stellen, das zeigen die Beiträge dieser Veröffentlichung.

Der Herausgeber: Hermann J. Kaiser, geb. 1938; Kompositions- und Schulmusikstudium an der Musikhochschule in Köln; Studium von Philosophie, Germanistik, Erziehungs- und Musikwissenschaft an den Universitäten Bonn und Köln; z. Zt. o. Professor für Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt Musikpädagogik an der Universität Hamburg.



ISBN 3-89206-767-8

Inhalt

Vorwort	9
Programm der AMPF-Tagung Hamburg 1995	11
Beiträge zur Tagungsthematik	
<i>Eva Rieger</i>	
Die Postmoderne und der Feminismus – Folgen der Diskussion für die musikologische Frauen- und Geschlechterforschung	13
<i>Ute Bechdorf</i>	
WATCHING MADONNA: Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/Geschlechterforschung	23
<i>Niels Knolle</i>	
„Weil ich ein Mädchen bin ...“ – Symbolverständnis, Gebrauch und Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten im Kontext der Darstellung von Musikerinnen und Musikern in aktuellen Videoclips	45
<i>Renate Müller</i>	
Geschlechtsspezifisches Umgehen mit Videoclips: Erleben Mädchen Videoclips anders?	73
<i>Anne Niessen</i>	
Erforschung von Wirklichkeit(en)? Methodologische, epistemologische und wissenschaftstheoretische Überlegungen zu dem Forschungsprojekt „Mädchen und Musikerziehung im Nationalsozialismus“	94

Wolfgang Martin Stroh
Geschlechtsstereotype Tendenzen in chaotischen Systemen:
Frauen und Männer im Oldenburger Musikstudium 110

Ursula Eckart-Bäcker
„Ja, ich freu mich über den Klang des Instrumentes, über die Töne,
die ich da höre...“ – Eine Frau sieht auf ihren Instrumentalunterricht 123

Katharina Herwig
Die Frau am Klavier. Untersuchung zum Weiterwirken
eines bürgerlichen Ideals 145

Katharina Schilling-Sandvoß
Kinderlieder des 18. Jahrhunderts als Ausdruck
der Vorstellungen vom Kindsein 170

Ein Beitrag aus der Nachbardisziplin

Michaela Tzankoff
Theorien zur Geschlechtsspezifität in der erziehungswissenschaftlichen
Sozialisationsforschung und in der Koedukationsdebatte 190

Freie Forschungsberichte

Rainer Eckhardt
Terminologische Probleme in der Musikdidaktik
Das Beispiel 'Improvisation' 227

Sieghard Gall

Das REACTOSCOPE – ein Verfahren zur Beurteilung
von Musik im zeitlichen Verlauf

249

Stefan Hörmann

Beurteilung von Musik im zeitlichen Verlauf – Präferenzforschung
mit dem Reactoscope

259

NIELS KNOLLE

**„Weil ich ein Mädchen bin ...“ –
Symbolverständnis, Gebrauch und
Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten
im Kontext der Darstellung von Musikerinnen
und Musikern in aktuellen Videoclips**

Man hat das Leben schon immer nach dem aufgeteilt, was Männern und Frauen ansteht. Und die Rockmusik war immer eine Männerwelt. Jetzt kommen die Frauen und sagen selbst, wo's lang geht – als Menschen und Künstler mit individuellen Vorstellungen, die nicht durch Männer geprägt sind. Und das macht vielen Leuten Angst, weil es keinen Bereich gibt, der von diesen Umwälzungen nicht in irgendeiner Form beeinflusst wird.

Madonna¹

Weil ich ein Mädchen bin, habe ich Blockflöte und Klavier gelernt – weil ich Junge bin, spiele ich E-Gitarre und Schlagzeug. Etwas zugespitzt ließe sich in diesem Satz das Ergebnis der Shell-Studie² von 1985 zur Musizierpraxis der Jugendlichen Anfang der 80er Jahre zusammenfassen, zumindest hinsichtlich der jeweiligen Vorlieben für diese Instrumente sind die Antworten der befragten Jugendlichen durchaus eindeutig. Ein plausibles Ergebnis, so scheint es, wir alle kennen aus der Schule die Jungen, die unbedingt am Schlagzeug sitzen oder E-Gitarre spielen wollen, während die Mädchen sich eher mit Klavier oder Gesang oder einer Aufgabe in der Blockflötengruppe begnügen (lassen).

Rolf Kirchner, einer der Autoren dieser Studie, spricht denn auch von „den ‘männlichen’ Instrumenten E-Gitarre und Schlagzeug“ und verweist auf die „starke Geschlechtsspezifik“ des „Mädcheninstruments“ Blockflöte.³ Aber was meint diese uns so vertraut klingende Rede von der ‘männlichen E-Gitarre’? Und wieso ist die Blockflöte *das* Mädcheninstrument?

¹ ROLLING STONE: Frauen im Rock. – 1 (1995) S. 57.

² Rolf Kirchner: Von der Geige zur Gitarre. Zur Musizierpraxis von Jugendlichen. In: Jugendliche und Erwachsene '85. Bd. 2: Freizeit und Jugendkultur. Opladen: Leske & Budrich 1985. (Jugendwerk der Deutschen Shell). S. 127-141.

³ Vgl. S. 130.

Könnte der von Kirchner benutzte Begriff der 'Geschlechtsspezifik' bedeuten, daß die Geschlechter *als solche* bestimmte Vorlieben für Instrumente haben, gleichsam von 'Natur' aus? Oder ist diese 'Geschlechtsspezifik' vielmehr das Resultat eines *sozio-kulturellen* Lernprozesses, in dessen Verlauf Mädchen und Jungen gleichsam die Erfahrung machen, welchen Geschlechts sie sind und welche sozialen bzw. kulturellen Orientierungen (und damit auch Vorlieben für Instrumente) diesem Geschlecht im öffentlichen Verständnis eingeschrieben sind?

Kirchner selbst gibt hierauf keine Antworten, seine Feststellungen begründen sich ausschließlich auf empirisch quantifizierte Vorlieben von Mädchen und Jungen für bestimmte Instrumente – Bedeutungen und Ursachen lassen sich aus ihnen nicht ermitteln. Selbst seine These, daß es sich bei der Blockflöte um ein 'Pflichtinstrument' handeln könnte, das nur „auf Betreiben der Eltern erlernt“ werde⁴, reicht die Frage nach den Ursachen nur um eine Station weiter, denn offen bleibt, warum die Eltern auf das Erlernen der Blockflöte *nur bei Mädchen*, nicht aber bei Jungen Wert legen.

Bei Instrumenten wie der Blockflöte oder dem Klavier liegt es nahe, Antworten auf die eben gestellten Fragen in der Geschichte der Musizierpraxis mit diesen Instrumenten zu suchen, und Freia Hoffmann hat ja in ihrer Studie zum Verhältnis von ›Instrument und Körper‹ am Beispiel der musizierenden Frau in der bürgerlichen Kultur jene „langlebigen Wahrnehmungs- und Einstellungstraditionen“ herausgearbeitet, die auch heute noch Mädchen und Frauen „in die Grenzen, die das 18. Jahrhundert gezogen hat,“ verweisen.⁶ Die geschlechtsbezogenen Konnotationen von Rockschlagzeug und E-Gitarre hingegen haben sich, weil es diese Instrumente der Populärkultur erst seit den 50er bzw. 30er Jahren gibt, innerhalb von zwei oder drei Generationen entwickelt – diese vergleichsweise wenigen Jahre allerdings haben unter dem Einfluß der visuellen Medien und hier vor allem des Fernsehens ausgereicht, solche Redeweisen wie die eingangs zitierte von der 'Männlichkeit' der E-Gitarre oder des Rockschlag-

⁴ S. 131.

⁵ Frankfurt/M.: Insel 1991.

⁶ Vgl. dazu S. 10.

zeugs entstehen zu lassen und mehr noch: als Alltagswissen im Kontext der jugendlichen Rockkultur zu konstituieren.

Was macht nun dieses Alltagswissen mit seinen geschlechtsspezifischen Redeweisen für die musikpädagogische Forschung interessant? Ich sehe hier zwei miteinander dialektisch verbundene Punkte:

(1) Beschreibungs- und Denkfiguren wie die von der 'Männlichkeit' der E-Gitarre sind zu Konstrukten des Alltagsbewußtseins geworden. An ihnen lassen sich Merkmale der Verdinglichung festmachen: Die Rede von der männlichen Gitarre als ein aus täglicher Anschauung geronnenes Alltagswissen versteht sich nicht mehr als bewußte Zuschreibung, sondern als Feststellung einer quasi naturhaften Eigenschaft und entzieht sie damit tendenziell der Veränderbarkeit.

Solche Konstrukte haben schon deshalb den Anschein einer Legitimität, weil sie unübersehbar Gebrauchswert für die Kommunikation im Alltag besitzen; jedermann weiß, was gemeint ist, der erfolgreiche Gebrauch solcher Denkfiguren etwa bei der Benennung und Erklärung von Sachverhalten in der Rockkultur erweist dann immer aufs neue ihre Richtigkeit.

(2) Zugleich aber besitzen diese Konstrukte Aufforderungscharakter für das Alltagshandeln: Die stereotype Zuschreibung von Männlichkeit an die E-Gitarre leitet junge Männer auf der Suche nach Männlichkeit dazu an, sich der Symbolbedeutung der E-Gitarre als Ausdruck ihrer Männlichkeit zu bedienen, schärfer noch: in der fetischisierten Männlichkeit der Gitarre die vermeintlich eigene zu finden.

Das macht sie zu pädagogisch relevanten Faktoren des Enkulturationsprozesses oder – um es noch deutlicher zu sagen – zu Konkurrenten bei der pädagogischen Vermittlung von geschlechtsspezifischen Rollen selbstverständnissen in der Adoleszenz.

Solche Konstrukte weisen damit Merkmale eines sich selbst reproduzierenden Prozesses auf: Einerseits spiegeln sie typische Bestandteile des sozialen und kulturellen Alltagsbewußtseins wider – sie sind insofern Zitate bzw. Indikatoren von Alltagsbewußtsein. Und andererseits leiten sie als die prägenden Muster das Entstehen von kulturellen Orientierungen an und haben die Umsetzung in entsprechendem Handeln zur Folge. Diese Dialektik des Widerspiegels und Konstruierens betrifft natürlich nicht nur

die geschlechtsspezifischen Konnotationen des Symbolverständnisses und Gebrauchs von Rockmusikinstrumenten, sondern zugleich auch die Entstehung und Durchsetzung der *sozialen und kulturellen Geschlechteridentitäten*⁷ selbst. Konkret gefaßt: Als Besucher von Rockkonzerten lernen Jugendliche nicht nur, daß sich E-Gitarren und Schlagzeug in besonderer Weise als Ausdrucksmittel für 'Aggressivität', 'Dominanz' und 'Körperpower' zu eignen scheinen, sie lernen zugleich auch, hierin konstitutive Merkmale ihrer 'männlichen' Identität zu erkennen.

Die analytische Frage nach den geschlechtsspezifischen Konnotationen des Symbolverständnisses und Gebrauchs von Rockmusikinstrumenten muß daher immer auch einbeziehen die Frage nach den Erscheinungsbildern der Geschlechter, nach den Identifikationsangeboten und Rollenverständnissen, die diesen Konnotationen zugrunde liegen. Ich habe kürzlich in einem Aufsatz am Beispiel der Inhalte und Argumentationen von Werbeanzeigen für Rockmusikinstrumente in dem Musiker magazin FACHBLATT die Erscheinungsbilder von Männern und Frauen als Widerspiegelungen szenetypischer Selbstverständnisse der Geschlechter analysiert und zu zeigen versucht, daß die den Anzeigen zugrundeliegenden Werbekampagnen in ihren kommunikativen Strategien sexistisch und einer patriarchalischen Ideologie verhaftet sind.⁸ Ich möchte nun das Erkenntnispoten-

⁷ Zur sozialen Konstruktion der Geschlechteridentitäten vgl. ausführlich den grundlegenden Aufsatz von Regine Gildemeister und Angelika Wetterer: Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In: Gudrun-Axeli Knapp, Angelika Wetterer (Hg.): TraditionenBrüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg: Kore 1992. S. 201-254.

⁸ Frauen dienen als optisch-erotische Lockmittel zur Fesselung der visuellen Aufmerksamkeit von Männern, sie erscheinen nicht als eigenständige, individuelle Menschen, sondern fungieren in der Reduktion auf die erotischen Teile ihres Körpers im weiteren Sinne als Gegenstände des Gebrauchs, im engeren Sinne als Attribute der beworbenen Waren. Männer hingegen erscheinen als konkrete, benannte (und bekannte) Musiker der Rock- und Popszene, sie sind als Stars Vorbilder, verkörpern musikalischen Erfolg, sie fordern zur Identifikation mit sich (und ihren Instrumenten) auf – kurz gesagt: Männer sind die Persönlichkeiten der Musikszene. – So unterschiedlich auch diese beiden Darstellungsweisen sind, hier die sexistische Erniedrigung von Frauen zu sexuellen Gebrauchsgegenständen, dort komplementär die Überhöhung der Männer als erfolgreiche aktive Musiker, beide Darstellungsweisen verfolgen als Mittel der Anzeigenwerbung den selben Zweck: In dem Maße, wie die verfügbaren Informationen zum sachlichen Gebrauchswert der beworbenen Gegenstände für die Unterscheidung durch die potentiellen Käufer nicht ausreichen, tritt an ihre Stelle der argumentativ viel mächtigere Zusatznutzen. Die Frauenabbildungen als Gebrauchsangebote versprechen diesen Zusatznutzen als Genuß von erotischen Konnotationen der Instrumente, die Männerabbildungen als Identifikationsangebote versprechen Zusatz-

tial, das in den beiden oben genannten Punkten liegt, überprüfen im Blick auf den für den Enkulturationsprozeß von Jugendlichen höchst bedeutsamen Erfahrungsbereich⁹ des täglichen Umgangs mit aktuellen Videoclips, wie sie in der BRD von Sendern wie MTV und VIVA zur Promotion von Musik-CDs und zur Unterhaltung von Jugendlichen rund um die Uhr gesendet werden.

Zunächst aber möchte ich kurz einige Informationen geben zu Programmstruktur und Funktion des TV-Senders MTV sowie zur Auswahl der untersuchten Musikvideos:

(1) MTV, 1981 in den USA gegründet und seit 1987 auch in Europa 'on air', sendet 24 Stunden pro Tag und sieben Tage pro Woche. MTV beansprucht 1992 für sich, insgesamt 88 % der 16-34jährigen, das sind die sog. jungen Erwachsenen, zu erreichen – wohl zu recht, denn selbst unter Schülern und Schülerinnen sehen bereits 37 % täglich MTV, wie Michael Altrogge und Rolf Amann für 1990 in einer Befragung in Berlin festgestellt haben. Bei Jugendlichen mit Kabelanschluß ist MTV zu Beginn der 90er Jahre der am häufigsten genutzte Fernsehsender. Inzwischen ist der TV-Sender VIVA hinzugekommen und hat MTV in der Akzeptanz bei den Jugendlichen überrundet, die Tagesreichweite beider Sender zusammengenommen dürfte gegenwärtig daher noch höher liegen.

Von einer Stunde durchschnittlicher Sendezeit entfallen etwa 15 Minuten auf Werbespots für adressatentypische Konsumgüter wie Sportschuhe, Mode, Kosmetika und Getränke, 5 Minuten auf Sendungen mit Sport, Mode oder Nachrichten, die übrige Zeit werden Musikvideos, hin und wieder auch Konzertmitschnitte gesendet. In ihrer Präsentation und Erscheinungsform unterscheiden sich die Werbespots nur geringfügig von

nutzen als Ausweis von Individualität und dynamischer Persönlichkeit sowie als Gewißheit von musikalischem Erfolg auf der Bühne, im Studio und nicht zuletzt bei Frauen. – Niels Knolle: Die Ware 'Frau' und der wahre Mann. Oder: Let's talk about Sexismus in der Werbung von Musiker-Magazinen. In: Musik und Unterricht. 29 (1994). S. 48-55.

⁹ In den Musikvideos werden wie in einem Brennpunkt Handlungsmuster sowie Werthaltungen angesprochen, die so unterschiedlichen Erfahrungsbereichen wie dem Besuch von Konzerten, dem Tanzen in der Disco, dem Kaufen von Kleidung in Boutiquen, dem Zusammensein mit Freunden zu Hause, dem Ansehen von Werbespots und Musikfilmen im Kino oder auch dem Durchblättern von Fancines entstammen, die sich aber gleichwohl komplementär ergänzen. Kulturelles Verhalten im Freizeitbereich ist eben mehr als Summe seiner einzelnen, nach Wissenschaftsdisziplinen zu unterscheidenden Teilbereiche.

den Musikvideos, nicht selten läßt lediglich die Einblendung des Herstellerlogos erkennen, daß die vorangegangenen Bildsequenzen doch nicht zum Anfang eines Musikvideos gehört haben. Aber auch die Musikvideos selbst sind ihrer objektiven Funktion nach Werbung, auch wenn sie den Jugendlichen subjektiv zur Unterhaltung und Zerstreuung oder auch zur Information dienen. Die Schallplattenfirmen stellen MTV die Musikvideos kostenlos zur Verfügung, die enormen Produktionskosten rechnen sich nur deshalb, weil über das airplaying der Videos entsprechend mehr Umsatz und Gewinn aus dem Verkauf der zugehörigen Tonträger erzielt wird. Konsequenterweise werden Musikvideos daher in den USA als 'rock promos' bezeichnet, als 'promotional clips'.

MTV wirbt für sich selbst damit, daß es 'der heiße Draht zur jungen Generation' sei, als 'Trendsetter' für 'ein junges, treues und wohlhabendes Publikum' fungiere und ein 'Werbeumfeld voller Energie, Kreativität und Image' schaffe.¹⁰ Unterstellt, daß dieses Selbstverständnis von MTV quantitativ und qualitativ zutrifft, dann kann man in MTV einen der wesentlichen Einflußfaktoren des sozio-kulturellen Sozialisationsprozesses von Jugendlichen und jungen Erwachsenen sehen. Während die Musik auf den Tonträgern ihre Gebrauchswerte primär in ihrer Tanzbarkeit sowie ihrem emotionalen und sinnlichem Ausdruckspotential besitzt, »music sounds the way emotion feels«, stellen die Musikvideos in ihrer Funktion als 'promotional clips' verkaufsfördernde Inszenierungen dar, in denen die freien Räume der individuellen Phantasie durch die kollektiven Bilder der Visualisierung in den Videos auf die für die 'Werbepartner' gewünschten Orientierungen und Verhaltensweisen (Konsum als Medium der Selbstidentifikation, jeweils marken- und adressatenspezifisch konkretisiert) fixiert werden.¹¹

(2) Bei der Auswahl der für die exemplarischen Analysen herangezogenen Musikvideos ist mir durchaus bewußt gewesen, daß sich für jedes denkbare Ergebnis ein entsprechendes Musikvideo finden läßt, rassistische und

¹⁰ MTV EUROPE: Der heiße Draht zur jungen Generation. Die deutsche Perspektive. MTV 1993. S. 5.

¹¹ Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß die Trennung in tonträgervermittelte Musik und Musikvideos zunehmend irrelevant werden wird, weil schon heute erkennbar ist, daß mit der zunehmenden Verbreitung von CD-ROM und vergleichbaren Medien beide Wahrnehmungsebenen in naher Zukunft zusammenfallen werden.

antirassistische, feministische und sexistische, kommerzielle und auch avantgardistisch-anspruchsvolle. Ich habe als Analysematerial im Herbst des vergangenen sowie im Frühjahr dieses Jahres ca. 30 Stunden MTV und VIVA aufgenommen, an verschiedenen Tagen zu verschiedenen Zeiten, aber immer so, daß die 'takes' mit den typischen Sehzeiten von Jugendlichen übereinstimmten. Die Wiederholungen abgerechnet, beziehe ich mich also bei meinen folgenden Aussagen auf eine Basis von etwa 220 Musikvideos.

Vor dem Hintergrund der eben genannten Widerspiegelungs- bzw. Enkulturationshypothese habe ich dieses Videomaterial zunächst auf das Erscheinungsbild der Musikerinnen und Musiker in den jeweiligen Video-Performances hin befragt und dann auf spezifische Spielweisen und Symbolfunktionen der jeweils verwendeten Instrumente.

Die Ergebnisse möchte ich nun zunächst an drei Musikvideos exemplarisch vorstellen und erläutern.

Video 1 ›The Almighty‹: Wrench

›The Almighty‹ ist eine eher unbekannte britische Band in typischer Rockbesetzung: Lead-Gesang, Gitarre, Baß und Schlagzeug. Bei dem Video 'Wrench' handelt es sich um eine Single-Auskopplung aus der dritten, ihrer jüngsten CD.

Das Video ist als Live-Performance angelegt, in deren Mittelpunkt eine irreal bzw. symbolisch anmutende Pyramide aus Menschenleibern steht. Die Pyramide wird aus drei Ebenen gebildet, jede Ebene besteht aus Männern, die mit ihren Händen und Schultern unter äußerster Anstrengung mit bloßem, schwitzendem Oberkörper, ansonsten in Leder gekleidet, eine Plattform tragen, auf der wiederum Männer sowie Musiker der Band stehen – ganz oben dann der Sänger der Band. In kurzen Zwischenschnitten sind einzelne Männer und Frauen erkennbar, die auf hängenden Seilen nach oben klettern – zum Schluß hin schwingen sich Frauen an diesen Seilen in die Männer der Pyramide und reißen sie durch Umklammern mit ihren Beinen aus der Gruppe, die Pyramide löst sich tendenziell auf.

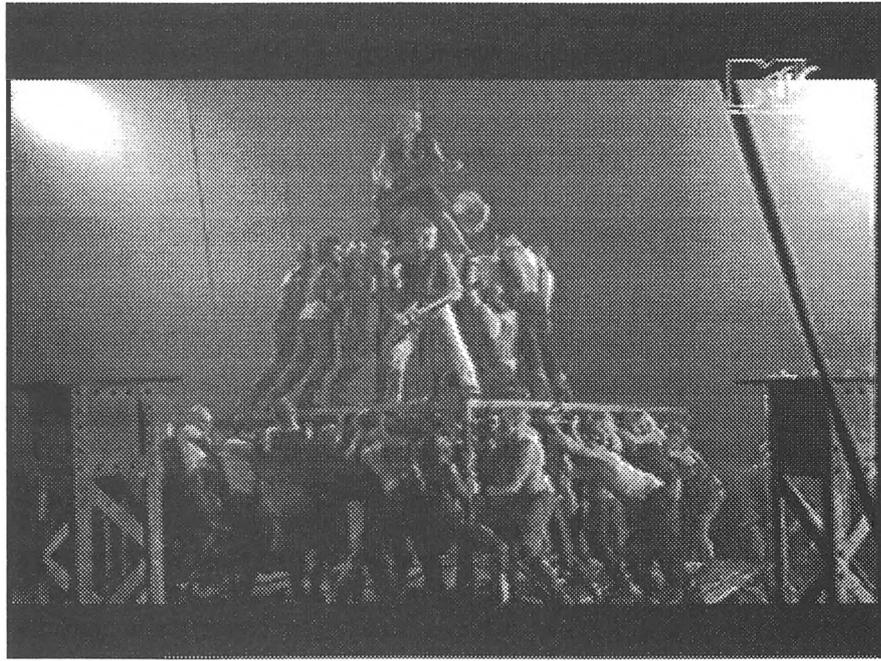


Abb. 1: The Almighty: Wrench (Die Pyramide)

Die Art des Singens wie auch der Textinhalt stellen einen einzigen langen Schrei der Frustration und Wut dar, unterstützt von der immerzu um eine kleine Terz oszillierenden Melodik, von wuchtigen Schlägen des Schlagzeugs und harmonisch elementar gehaltenen Baßriffs. „Du hast nicht einmal versucht, Deinen Weg des Denkens zu verändern – jetzt wäre es besser für Dich zu entscheiden, auf wessen Seite Du stehst!“ heißt es im Refrain. Wer hier angesprochen wird, bleibt unklar, ebenso, wer hier wem gegenübersteht. Befindet sich auf der einen Seite die hierarchisch strukturierte, aber durch die gemeinsame körperliche Anstrengung zusammengehaltene Männergemeinschaft (zu der auch einige wenige ledergekleidete Frauen gehören), welche durch die auf Seilen heranfliegenden erotisch akzentuierten Frauen (der anderen Seite) attackiert und bedroht wird bis zur tendenziellen Auflösung? Oder stehen sich hier diejenigen, die ‘oben’ sind, denjenigen gegenüber, die ‘unten’ sind? Oder die jugendliche Heavy-Metal-Kultur jener Kultur des bürgerlichen Mittelstands, die allenfalls mittels der Kamera einen Blick auf diese Subkultur werfen könnte?



Abb. 2: The Almighty: Wrench (Frau am Seil herbeifliegend attackiert die Männer der Pyramide)

Man kann in diesem Ausdruck namenloser, unspezifizierter Wut ein typisches Merkmal der psychisch-sozialen Befindlichkeit vieler männlicher Jugendlicher der Unterschicht sehen, mögen sie sich nun zur 'Heavy-Metal'-Szene oder zur 'Skinhead'- oder der 'Hooligan'-Szene zählen. Wichtig erscheint mir, daß hier sowohl in der Spielweise und dem symbolischen Gebrauch der Instrumente wie auch der physischen und sozialen Erscheinungsweise der Musiker sich eine nahezu funktionale Einheit in der Verkörperung von Männlichkeit beobachten läßt. So korrespondiert der auf sehr hohem Lautstärkepegel komprimierte und durch aggressive Übersteuerung und Rückkopplung gekennzeichnete Sound der Gitarren auf der einen Seite mit der schreienden Artikulation des Gesangs und der Betonung muskulös stark erscheinender körperlicher Bewegungen der Musiker und männlichen Träger der Pyramide auf der anderen Seite. Die Gitarren werden tief auf der Höhe der männlichen Geschlechtsteile gehalten, ihre Hälse nach oben gerichtet – in manchen Einstellungen erscheinen sie als

Phallus, in einigen als Schußwaffe, in anderen als Abwehrschild zur Verteidigung. Ähnliches läßt sich für das Schlagzeug sagen: auch hier eine Performance, die sowohl hinsichtlich des harten, trocken-angezerrten Sounds, der physisch-wuchtigen Spielweise als auch der Synchronisierung der Schnitte mit den Fills auf die Verkörperung männlicher Härte und Gewalt angelegt ist.

Ich komme zu meinem zweiten Beispiel:

Video 2 Billy Idol: Prodigal Blues

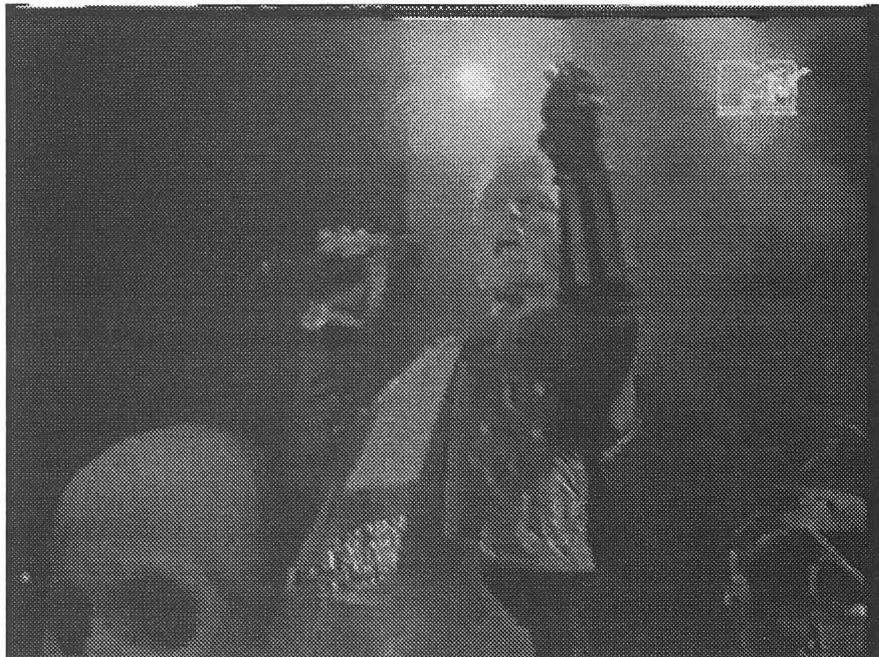


Abb. 3: Billy Idol: Prodigal Blues (Idol mit 'Powergeste' seiner gepanzerten linken Faust)

Auch dieses Video gehört zur Gruppe der Live-Performances, wenngleich Konzeptanteile als Illustrationen hinzukommen. Die zugehörige CD ist 1990 veröffentlicht worden. In den Bildsequenzen werden mit Hilfe weicher Überblendungen zwei Orte und zwei Zeitpunkte miteinander verbunden: der Bühnen-Act als fiktives Konzert von Billy Idol (tatsächlich han-

delt es sich um einen Zusammenschnitt aus mehreren Konzertaufnahmen) und die den Text illustrierenden Bilder aus der Welt des Easy Rider. Billy Idol erscheint hier als musikalisches Idol wie auch als Idol einer männlichen Jugend, die auf der Suche nach Freiheit und Unabhängigkeit die enge bürgerliche Welt hinter sich läßt. „Times is changing“ heißt es im Text und in der textlichen wie auch bildlichen Rückblende werden die Widersprüche dieses Wegs durch die Adoleszenz mit einer aus der Erfahrung gewonnenen Einstellung reflektiert und auch ironisiert: Riding, walking, looking so cool, und doch hat der ‘Held’ versagt, weil er ‘ganz unten lag’, als er von anderen gebraucht wurde. Die Adoleszenz erscheint hier als Baustelle einer Autobahn in die Freiheit, auf der man unterwegs ist, schnell, modisch, hoch über den anderen, und doch in steter Gefahr, weil die Augen verbunden sind und die Fahrbahn geradewegs von Abgrund zu Abgrund führt.



Abb. 4: Billy Idol: Prodigal Blues (Idol mit den Sängerinnen als sexuellem ‘Besitz’)

Bühne, Überblendungen, Realwelt – durch das gesamte Video hindurch wird die Wahrnehmung durch stereotype Symbole männlicher Dominanz angeleitet. Totenkopf, Kreuz, Motorrad, die gepanzerte Faust, der Dolch, das stage diving, der zur Powergeste hochgereckte Arm – hier setzt sich eine Welt männlichen Selbstverständnisses in Szene, in deren Symbolen sich die Bedürfnisse nach mystischer Bedeutung, nach Mobilität, nach Sexualität, nach Gruppengeborgenheit, aber auch nach wehrhafter Aggressivität ablesen lassen.



Abb. 5: Billy Idol: Prodigal Blues (Backline der Sängerinnen und der Keyboarderin)

Was in dieser Welt für die Frauen bleibt, entspricht den eingangs angesprochenen typischen Anzeigen für Musikinstrumente: Frauen erscheinen auch hier als erotisches Accessoire, als Objekte des sexuellen Gebrauchs, hier konkret durch Billy Idol. Dieser Funktionalisierung entspricht denn auch die Besetzung der Instrumente in der Band: Die backing-vocals sind mit Frauen besetzt, und die Streicher-Sounds mit den lang ausgehaltenen Harmonien werden im Hintergrund von einer Keyboarderin gespielt – daß

es primär nicht um ihre musikalische Funktion geht, läßt sich daran erkennen, daß die Einspielung des Keyboards auf der CD von einem Mann stammt. Und als Musikerinnen geben die Frauen hier die musikalische Folie ab, vor der sich desto plastischer die von den männlichen Musikern verkörperten Werte des 'Power, action und drive' im Gesang von Idol, im Gitarrenspiel von Mark Younger oder im Schlagzeugspiel von Mike Baird abheben.

Die Reflexionen des Songtexts, die Bilder der Realwelt wie auch die musikalischen und visuellen Elemente der Bühnenperformance sind auf Billy Idol als Sänger bzw. als Runaway abgestellt, auf die „glory des prodigal son“, des 'verlorenen Sohns'. Für eine direkte erotische Funktionalisierung der Instrumente bleibt hier nur wenig Platz, um so deutlicher aber wird die geschlechtliche Codierung der Instrumente bzw. der musikalischen Funktionen innerhalb der Performance erkennbar: Schlagzeug und Gitarre sind männlich, Keyboard und backing-vocals sind weiblich codiert.

Das dritte Beispiel:

Video 3 ›Jam & Spoon Featuring Plavka‹: Find Me

Dieses Musikvideo stellt in seiner Thematik, Faktur und Besetzung ein typisches Beispiel dar für die ca. 20% Musikvideos, in denen nicht Männer, sondern *Frauen* die Handlungsträger der Performance sind – als Musikerinnen, teils auch als Darstellerinnen. Das muß allerdings noch keineswegs bedeuten, daß in diesen Videos die Frauen auch verantwortlich sind für die musikalischen und visuellen Konzepte oder gar den Produktionsprozeß im Studio – die feministische Vereinnahmung der Videos von Tina Turner z.B. bei E. Ann Kaplan¹² übersieht, daß nahezu sämtliche substanziellen Beiträge in diesen Videos von Männern stammen, polemisch zugespitzt könnten diese Videos auch als Beispiele für männlich inszenierte repressive Toleranz interpretiert werden.

¹² E. Ann Kaplan: *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. London: Routledge 1987. Vgl. S. 115 ff.

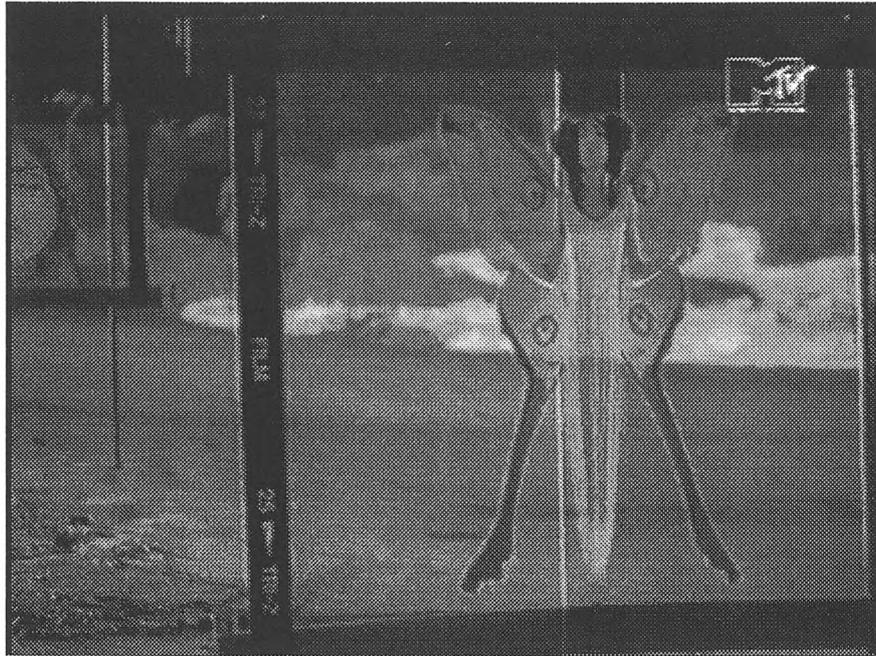


Abb. 6: Jam & Spoon Featuring Plavka: Find Me (Sängerin als Schmetterling)

Als bemerkenswert an diesem dritten Video „Find me“ – einem typischen Konzept-Video – erscheint mir zweierlei: Zunächst einmal bringt das Video die Erscheinung weiblicher Schönheit in einen mythischen Zusammenhang mit der Natur im allgemeinen und fließend bewegtem Wasser im besonderen (eine Bildfigur, die ich ähnlich noch in zwei weiteren Videos gefunden habe). Und dann stellt es – obwohl oder gerade weil in dem gesamten Video an keiner Stelle zu sehen ist, wie bzw. durch wen die Instrumente gespielt werden – vermittels der zeitgleichen Vorstellung von bestimmten Instrumentalklängen und visuellen Objekten auf den Transparenten klar, was zu welchem Geschlecht gehört: Die weibliche Larve der Sängerin entpuppt sich in den Strophen als Schmetterling, verknüpft mit den Arpeggio-Figuren des Keyboards, die männliche Larve hingegen entwickelt sich im Refrain mit einem Zwischenstadium als Mann am Ende zu einer akustischen Gitarre.



Abb. 7: Jam & Spoon Featuring Plavka: Find Me (Mann als Gitarre)

*

An den drei Musikvideos läßt sich beispielhaft ablesen, daß die gitarren- und schlagzeugdominierte (Hard-) Rockmusik zur Live-Performance im Musikvideo tendiert, während die keyboard- und computerdominierte Popmusik eher durch den Konzept- bzw. Narrativen Clip visualisiert wird. Wesentliches Element der Live-Performances in Rockmusik und Heavy-Metal ist dabei die Darstellung sinnlicher Körperlichkeit der männlichen Musiker im Kontakt mit dem Publikum, vermittelt über die verwendeten Symbole, die Bewegungen der Musiker auf der Bühne und die action- und dynamikbetonte Art ihres Spiels auf bzw. mit dem Instrument. Die Gegenposition wird von den Pop-Musik-Videos besetzt, die in ihrer Funktion entweder als Tanz- und Partymusik vom Rhythmus und ihrer emotionalen Atmosphäre bestimmt sind oder als Mittler einer Botschaft (des Texts, der Bilder) vom Image des Stars im Zusammenhang mit der dargestellten Geschichte leben. Da ihre musikalische Faktur eher von Tasteninstrumenten

und Computern geprägt ist, finden sich hier vergleichsweise selten Darstellungen von Instrumenten und deren Spielweisen.

Infolgedessen bieten die Konzept-Videos vornehmlich der Pop-Musik wenig Gelegenheit für eine visuelle geschlechtsspezifische Codierung der Instrumente und ihres Gebrauchs, wenngleich nicht zu übersehen ist, daß die hier eingesetzten Tasteninstrumente viel häufiger als im Hardrock von Frauen gespielt werden, und zwar nicht nur in der Funktion als Harmonie-Basis, sondern auch oder gerade in der Funktion als Solo- und Kompositionsinstrument. Das genau umgekehrte Bild ergibt sich auf der Seite der Heavy-Metal- und Hardrock-Musik: Die für diese Musik typischen Instrumente E-Gitarre und Schlagzeug sind in eins außermusikalische Symbole körperlicher Potenz und physischer Kraft wie auch 'Werkzeuge' zur Hervorbringung der für diese Musik unverzichtbaren 'sounds', weil sie sich aufgrund ihrer Akustik, ihrer Form, ihrer Größe und ihrer körperbetonten Spielweise am besten dafür eignen, männliche Power, Dynamik, körperliche Erotik und aggressive Aktivität überzeugend auszudrücken – die visuelle Inszenierung ihres Gebrauchs in der Verbindung ihrer musikalisch-dominanten Funktion macht sie zu generativen Bestandteilen der sinnlichen Erscheinung von Männlichkeit in der Rockszene. Keyboards hingegen eignen sich nicht für die Darstellung dieser männlich konnotierten Eigenschaften, sie sind für körperliche Aktivitäten auf der Bühne zu unhandlich, ihre Tonerzeugung ist – weil indirekt und mehrdeutig im Sound – nicht sinnlich-konkret, bei ihrem Spiel ist der Bereich der männlichen Geschlechtsorgane verdeckt, ihre Form eignet sich weder als Phallussymbol noch als Symbol für Handwaffen. Begründete sich früher die Empfehlung des Klaviers für junge Frauen damit, daß sein Spiel *züchtig* erschien, so besteht heute sein Mangel in der Rockszene darin, daß es *nicht unzüchtig* gehandhabt werden kann – mit den Fingern in den Tasten sind dem Keyboarder alle Hände gebunden für die Zurschaustellung sexueller Provokationen. „Using keyboards [gilt daher in der Heavy-Metal-Szene als] ... gay“¹³.

*

¹³ Äußerung des Gitarristen der Heavy-Metal-Band Anthrax, zitiert bei Robert Walser: *Forging Masculinity: Heavy-Metal Sounds and Images of Gender*. Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (Hg.): *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London: Routledge 1993. S. 153-181, hier S. 173.

Selbst wenn man nicht so weit gehen und die bislang vorgestellten Videoclips schon deshalb als 'sexistisch' bezeichnen will, weil sie auf eine dichotome Darstellung der Geschlechter mit ihren Merkmalen, Privilegien und Funktionen abstellen, so läßt sich doch als vorläufiges Ergebnis festhalten: Die in den Clips implizierten Bilder von 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit' in der Konkretion als szenetypische 'Musiker' und 'Musikerinnen' sowie die diesen Bildern zugehörigen Codierungen der entsprechenden Rockmusikinstrumente stimmen weitgehend überein mit den Erscheinungsbildern von Männern und Frauen bzw. den Konnotationen der zugehörigen Musikinstrumente in den schon angesprochenen männlich adressierten FACHBLATT-Anzeigen. Mehr noch, diese Bilder spiegeln offenkundig die vorherrschenden Stereotype unserer patriarchalisch geprägten Gesellschaft wider. Und indem sich Frauen mit ihren Bedürfnissen, Selbstverständnissen, ihren Perspektiven über die vermittelt des Alltagsbewußtseins der Gesellschaft tradierten männlichen Ideologien¹⁴ definieren, rekonstruieren sie auch als Musikerinnen immer aufs Neue das komplementäre weibliche Rollenverständnis: die Frau als optisch präsente Sängerin, als backing-Keyboarderin, als erotisches Objekt für den männlichen Blick.¹⁵

¹⁴ Ideologien sind nach Werner Hofmann „unzutreffende Auffassungen und Aussagen, an deren Entstehen, Verbreitung und Bewahrung sich gesellschaftliche Interessen knüpfen.“ Ideologisches Denken als ein interessengebundenes Denken rechtfertigt und sichert die sozialen und ökonomischen Verhältnisse zugunsten derjenigen gesellschaftlichen Kräfte, die von ihnen profitieren. Das ist die eine, sozusagen offenkundige Erscheinungsform. Die andere – eher latente – besteht darin, daß ideologische Aussagen ihre Wirkung oftmals insbesondere dann entfalten, wenn sie den Betroffenen gegenüber gerade nicht als Ideologien, sondern als scheinbare Selbstverständlichkeiten auftreten, sozusagen als 'zweite' Natur. Vgl. Werner Hofmann: Wissenschaft und Ideologie. Suhrkamp Taschenbuch 1968. S. 44 f.

¹⁵ Vgl. dazu auch Michael Altrogge, Rolf Amann: „Beliebtestes Ikon der illustrativen Ausgestaltung [der Heavy Metal-Musik-Clips] ist die 'Frau im Gegenschnitt', das heißt eine anonym bleibende, meistens langhaarige Schönheit, die von den Musikern räumlich streng abgetrennt bleibt und durch ihre bloße Anwesenheit wirkt – sie bleibt völlig passiv. Aktiv sind Frauen in den Clips ... in erster Linie als Teil des Publikums. Frauen stehen – wie auch immer – auf der 'anderen Seite' einer Welt, die von Männern dominiert ist. ... Dementsprechend wird die Darstellung von Sexualität abgehandelt: Direkte Körperkontakte unterbleiben meist, Frauen werden als Objekt der Begierde dargestellt, die allerdings oft auch 'Objekte' bleiben, ... Es erfolgt kaum eine Auseinandersetzung mit Frauen als Personen/Persönlichkeiten.“ In: Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend? Ein Gutachten zur Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy Metal Videoclips. Berlin: Vistas 1991. S. 64.

Ist damit abschließend bereits alles gesagt? Reicht es gar aus, die Videos der Heavy-Metal-Musik einfach als „nihilistisch“ und gegenüber Frauen als „sadistisch“ zu bezeichnen, wie es die englische Musikwissenschaftlerin Ann Kaplan in ihrer Untersuchung über ‘music television’ (sie bezieht sich u.a. auf Billy Idols Video ‘Rebel Yell’) 1987 getan hat, um ihnen dann die „feministischen“ Videos von Musikerinnen wie Madonna, Donna Summer, Pat Benatar, Cyndi Lauper und Tina Turner gegenüberzustellen?¹⁶

Mir scheint, daß eine solch polarisierende Darstellung die zweifellos vorhandenen sexistischen Tendenzen in Teilen der Rockkultur überzeichnet und dem gegenwärtigen Prozeß der Veränderung in dieser medial vermittelten Jugendmusikkultur nicht mehr gerecht wird, denn:

- Die Häufigkeit eindeutig sexistischer Anzeigen und auch Musikvideos hat in den vergangenen Jahren abgenommen – Gründe mögen in der zunehmenden Sensibilisierung von Jugendlichen und jungen Erwachsenen hinsichtlich sexistischer (wie auch rassistischer) Inhalte zu finden sein, aber auch darin, daß der Aufmerksamkeitswert für die unmittelbare Darstellung von Sexualität zumindest in der Altersgruppe der Jugendlichen aufgrund ihrer Veralltäglichsung nachgelassen hat und sich daher für die Zwecke der Aufmerksamkeitssteigerung und Promotion nicht mehr so ohne weiteres eignet.
- Selbst in den Heavy-Metal-Videos, die mit ihrer Zurschaustellung der Dominanz stereotyp dargestellter Männlichkeit ja ein wenig konservativ wirken, finden sich an vielen Stellen Elemente und Symbole wie auch Präsentationsformen, die bislang weiblich konnotiert waren, nun aber auch in die Performances von männlichen Musikern Eingang finden, wie eine genauere Analyse von Videos etwa von Bon Jovi und Boy George, aber auch des vorgestellten Videos von Billy Idol, bezüglich solcher Merkmale wie Kleidung (cross-dressing), Haarschnitt, Stimmlage, Körperbewegungen zu zeigen vermag. Gewiß, die Zunahme androgyner Züge im Erscheinungsbild von Musikerinnen und Musikern ließe sich zum Teil auch damit erklären, daß die Musikvideos für Konsumenten beiderlei Geschlechts ‘attrak-

¹⁶ E. Ann Kaplan: *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. London: Routledge 1987. S. 89 ff.

tiv' sein müssen, damit sie möglichst viel gekauft werden. Aber selbst eine solche Vermarktungsstrategie setzt, um erfolgreich zu sein, zunächst entsprechende soziale und kulturelle Akzeptanz bei den Adressaten voraus und spiegelt damit bereits latent vorhandene androgyne Inhalte der aktuellen Rockkultur. Vielleicht greift hier die Hypothese einer Konvergenz in der Selbstdefinition der beiden Geschlechter bezüglich der Aneignung und des Gebrauchs von Symbolen und der Strategien der Kommunikation mit dem Publikum noch zu weit, immerhin hat aber der amerikanische Musikwissenschaftler Robert Walser in diesem Zusammenhang ebenfalls darauf hingewiesen, daß die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen von körperlicher Stärke und Macht sowie aktiver Erotik an die Männer als Subjekte des Handelns auf der einen Seite, während auf der anderen Seite von Frauen erwartet wird, daß sie bereit sind, sich unterzuordnen und mit passiv bleibender Erotik als Objekte zur Verfügung zu halten, daß diese Zuschreibungen an Männer bzw. Frauen beginnen, sich in der Jugendkultur schrittweise aufzuweichen.¹⁷

- Im Verlauf dieser allmählichen Umschreibung der historisch gewachsenen Zuschreibungen an die Geschlechterrollen haben sich neue Inhalte bzw. Sichtweisen in den von den Clips dargestellten Geschichten entwickelt. Ein Beispiel dafür mag das eingangs gezeigte 'Wrench' der britischen Band ›The Almighty‹ sein – trotz oder gerade im Zuge der Darstellung eines mit konventionellen Symbolen benannten männlich-aggressiven Selbstverständnisses wird hier erkennbar, daß diese Männerwelt durch die erotisch akzentuierte physische Macht der auf Seilen heranfliegenden Frauen¹⁸ nicht nur attackiert, sondern in ihrer Existenz bedroht wird – selbst wenn man die Einschränkung machen muß, daß für Außenstehende die Interpretation solcher Videos mit einer gewissen Unschärfe behaftet bleibt, weil die sprachlichen (und visuellen) Zeichen der jeweiligen szenetypischen Codes nur bedingt zugänglich sind.
›The Almighty‹ ist eine Männerband und von Männern produziert.

¹⁷ Vgl. dazu R. Walser, a.a.O. S. 173.

¹⁸ Ob in dieser Symbolik eine Anspielung auf 'Hexen' gemeint bzw. enthalten ist, möchte ich lieber offenlassen.

Daß auch Frauen ihre Geschichte (im doppelten Sinne) in die eigene Hand nehmen, hat Lisa A. Lewis in einer Untersuchung exemplarischer Musikvideos von Cindy Lauper, Pat Benatar, Tina Turner und Madonna gezeigt und in ihren Analysen die These entwickelt, daß Frauen bereits in den 80er Jahren in ihren Musikvideos als Musikerinnen und als Darstellerinnen immer häufiger für sich Freiräume der Selbstbestimmung und der Teilnahme an kultureller Macht 'erobert' haben, indem sie sich soziale Räume und kulturelle Verhaltensweisen, die bislang männlich besetzt waren, aneignen („access signs“) und zugleich spezifisch weibliche Formen des kulturellen Selbstausdrucks und der Erfahrung erproben und entfalten („discovery signs“).¹⁹

Bei diesen 'Eroberungen' und 'Attacken' geht es zunächst um den Zugang zur Bühne (und zu den Massenmedien), insgesamt aber um die Macht zur Definition der Kriterien musikalischen Könnens und der eigenen kulturellen Identität. Daß Frauen bzw. Musikerinnen von Frauenbands, indem sie sich gegen männliche Definitionsmacht wehren und männlich-besetzte Räume für sich erobern, im Kampf gegen diese männliche Ideologie nicht umhin können, auf eben diese Ideologie zitierend Bezug zu nehmen, mag auf den ersten Blick als unvermeidbares 'Übel' erscheinen. Nicht wenige Bands allerdings haben sich auf die Punk-Bewegung²⁰ beziehend hieraus in den letzten Jahren geradezu eine Strategie der Gegenwehr gemacht, indem sie männliche Sprachregelungen und sexistische Verhaltensweisen einerseits in der Übernahme provozierender Zitate und Attitüden bzw. mit

¹⁹ Vgl. Lisa A. Lewis: *Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV*. Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (Hg.): *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London: Routledge 1993. S. 129-151, hier S. 139.

²⁰ Vgl. dazu Charlotte Greig: „Aber die Punks bekundeten nicht nur ihre Geringschätzung des Sex, sie hatten sogar die Nerven, ihn lächerlich zu machen. Mädchen ... sorgten für einiges Aufsehen, wenn sie, bekleidet mit Strumpfhaltern, Gummikleidern, durchsichtigen Regenmänteln, einer Phantasiefrisur und reichlich gespenstischem Make-Up im Pendlerzug nach London fuhren. Punk hielt der konventionellen Unmoral einen Spiegel vor und machte sich darüber lustig. Die Accessoires des kommerziellen Sex, wie Peitschen, Gummikleider und Schulmädchenuniformen, wurden nun dazu benutzt, Männer in der Öffentlichkeit anzugreifen. Punk machte es Frauen möglich, sich zu schützen, indem sie ihre Sexualität in einer ausgesprochen aggressiven und verwirrenden Weise präsentierten ...“ In: *Will you still love me tomorrow. Mädchenbands von den 50er Jahren bis heute*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1991. S. 234.

dem Mittel des Rollentausches bis hin zur Erkenntlichkeit verfremdeten und andererseits durch Zuspitzung und rhetorische Reduktion der aggressiven Ironie preisgaben.²¹

Claudia Funke hat kürzlich in einer ausführlichen Analyse der Fotoszenierungen der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman diese Strategie der scheinbaren Übernahme von Rollenerwartungen und -zuschreibungen, der pornographischen Zurichtung des (fotografierten) weiblichen Körpers für den männlichen Blick beschrieben als eine künstlerische Methode der Aufklärung mit den Mitteln der Dialektik:

„Obwohl Cindy Sherman ein Bild der Gewalt und des Voyeurismus vorführt, ist dem Betrachter stets bewußt, daß es sich hier um eine Inszenierung handelt. ... Gerade durch die Überspitzung der Darstellung und ein Zur-Schau-Stellen von Künstlichkeit erreicht die Künstlerin jedoch eine dialektische Wirkung: einerseits schockiert das Bild, da es die Frau zu einer leblosen Puppe degradiert, in die Rolle eines fragmentierten Sex-Objekts zwingt und der Dominanz des von oben herabblickenden Betrachters ausliefert. Andererseits wird durch das Sichtbarmachen von Inszenierung und Künstlichkeit klar, daß es sich hier um die Dekonstruktion eines Konstrukts handelt. Mit den in der Öffentlichkeit vorherrschenden und durch Erziehung, Werbung und Medien immer wieder reproduzierten Klischees werden künstlich stereotype Bilder von Frauen konstruiert, welche die Grundlagen schaffen, auf der sich Dominanz gegenüber Frauen und Gewalt an Frauen begründet.“²²

Funkes These allerdings, diese Strategie der Dekonstruktion des Konstrukts 'weibliche Geschlechtsidentität' sei vergleichbar mit den Produktionen der amerikanischen Grunge-Band ›Hole‹ (und ihrer Gitarristin und Sängerin Courtney Love) und diene „eher der Aufklärung und Aufdeckung von Klischees denn ihrer Aufrechterhaltung“²³,

²¹ In der Strategie durchaus vergleichbar, wenngleich in einem rassistischen Kontext, 'funktioniert' auch der Name der amerikanischen Rap-Band NWA: Niggers With Attitude.

²² Claudia Funke: Rockmusik und Kunst in den Neunzigern: Was verbindet die Bands „Babes in Toyland“ und „Hole“ mit der Künstlerin Cindy Sherman? In: Frauen Kunst Wissenschaft. 18 (1994) S. 46.

²³ A.a.O., S. 43.

erscheint mir nicht als zwingend, wenngleich Funkes Hinweis auf die Ähnlichkeit der Gestaltungsprinzipien der Plattencover (und der Übernahme einer Fotografie von Cindy Sherman) durchaus plausibel ist und der Bandname 'Hole' als provozierendes Zitat obszöner männlicher Beschreibung des weiblichen Geschlechts verstanden werden kann. Die Texte der Songs auf der 1991 veröffentlichten CD ›Pretty on the Inside‹ enthalten zwar ein Fülle von Einzelbegriffen wie 'Abtreiber', 'Masochist', 'Selbstmord-Hexe' etc.²⁴, die Textzeilen sind jedoch an vielen Stellen in ihrem Sinn kryptisch gehalten und entziehen sich so wie auch die collagierten Ausschnitte von Fotografien mit religiösen Madonnen-Motiven neben Abbildungen 'schöner' Frauen und Bildern von Mädchenpuppen einer stimmigen Deutung. Selbst wenn man – wie Funke – in diesen Texten ein „schon fast traumatisches Bild von körperlicher Gewalt, seelischer Grausamkeit und Sadismus“²⁵ sehen kann, so bleibt es m.E. doch zweifelhaft, ob es sich hier um eine „bewußte Übernahme einer männlichen bzw. sexistischen Wahrnehmungsweise und konventioneller Rollenzuschreibungen für Frauen [handelt], die durch Inszenierung und Überzeichnungen als Konstrukte entlarvt und so sichtbar gemacht werden“²⁶ sollen. Courtney Love jedenfalls sieht sich selbst eher als eine Musikerin, die durch die Erfahrungen ihrer Kindheit, dem Zwang, nicht kleines Mädchen sein zu dürfen, sondern den Idealen der Hip-

²⁴ So z.B. der Text des Songs 'Mrs. Jones' der 1991 erschienenen CD ›Pretty on the Inside‹: Sorry man, sorry I shouldn't have looked at it / I've got a bad eye / Go away on the S9 / abscess with the abortionist [Abtreiber] / You'll be the wild eye brainman / bring the sugar star the mother whore [Hure] / on the bed with her legs end – tight her eyes / wide spread / The skies a narcotic with black jack bones / oh mrs. Jones, oh mrs. Jones / my virus its raging, its breaking my bones / oh mrs. Jones, oh mrs. Jones / don't look at me like star / sorry man I shouldn't have looked at it / ... boneter act masochist / night blooming sickle cell / look into the bloodroot you suicide bitch / it takes an hour like this, to make you / me want to live / mother vulture [Raubgeier] / evening star. / I'll follow you down / the sick drain, when I / lean on, on the sink / don't worry, / don't worry baby / you will never stink so bad again. / Sorry man, I've got a gots life / I can away with my abortionist / that's the knife they xed to got my face / its been out stabbing baby angels / ? ? smashes incredulous just like a pro. She fakes off her dress / she kicks you down in her snow naked / pumps you remember its was me who found the lumpe / My sneet tooat has burned a hole into / the NAZI kitchen ... (Die Texte sind auf dem Booklet der CD nicht immer eindeutig zu entziffern).

²⁵ A.a.O., S. 42.

²⁶ S. 47.

pie-Bewegung genügen zu müssen, zur Zynikerin (und Drogenabhängigen) geworden ist.²⁷

- Die wohl exponierteste und in ihrem Selbstbewußtsein am weitesten entwickelte Gegenbewegung zur traditionellen Dominanz der Männer in der Rockkultur wird von Frauen wie Madonna repräsentiert, aber auch von Frauenbands wie ›Salt ‘n’ Pepa‹. Selbst die in der Tradition der Neuen Deutschen Welle stehende Schlagerband ›LuciLectric‹, die sich mit ihrem Song ‘Weil ich ein Mädchen bin’ mit einiger Verspätung an den gegenwärtigen Girlie-Trend in der Rock- und Popmusik-Szene anlehnt²⁸, ließe sich in diesem Zusammenhang nennen. Lisa Lewis hat 1993 in ihrer Studie *Being Discovered* am Beispiel von Madonna ihre These von dem Entstehen einer „girl culture in its own right“²⁹ entwickelt und in dem schon genannten Begriff der ‘discovery signs’ zusammengefaßt.³⁰ Über Madonna und ihre Videoproduktionen gibt es inzwischen eine Vielzahl von divergierender Literatur, ihr verwirrendes Spiel mit Geschlechtsidentitäten und Sexualität gilt den einen als Beweis für die frauenfeindliche Pornographisierung der amerikanischen Kultur, den anderen gilt Madonna als herausragendes Beispiel für postmoderne Identitätspolitik, die mit ihren Selbstinszenierungen den Konstruktionscharakter von ‘Frausein’ transparent werden läßt.³¹ Zum Abschluß meines Vortrags möchte ich das Musikvideo ‘Whatta Man’ der HipHop-Band ›Salt ‘n’ Pepa‹ vorstellen, dessen Material als ein Beispiel dieser ‘girl culture in its own right’ diskutiert werden kann:

²⁷ Vgl. dazu das Interview in ROLLING STONE: Das Leben nach dem Tod. Courtney Love über Drogen, Obsessionen und die letzten Tage von Kurt Cobain. 1 (1995) S. 40-47.

²⁸ Der allerdings, so scheint es, mehr in den Medien (SPIEGEL) stattfindet als in der realen Jugendkultur.

²⁹ Lewis, a.a.O., S. 140.

³⁰ „Girl’s desire for recognition as expressive cultural subjects in their own right is what discovery signs articulate and try to fulfill.“ Lewis, a.a.O., S. 145.

³¹ Vgl. dazu den Literaturüberblick von Ute Bechdolf in ihrem Aufsatz: Konstruktionen von Weiblichkeit. Zur Rezeption von Musikvideos am Beispiel Madonna. Typoscript 1994. S. 1f.

Video 4 ›Salt 'N' Pepa‹: Whatta Man



Abb. 8 Salt 'n' Pepa: Whatta Man (Männer als Objekte)

Die Feministin Naomi Wolf hat in ihrem Buch ›Der Mythos Schönheit‹ das Kulturverbot kritisiert, „das Frauen eine Bildwelt vorenthält, welche die Sexualität vom weiblichen Gesichtspunkt aus darstellt, und das Frauen verbietet, männliche Körper als reine Instrumente der Lust zu betrachten.“³² Keine Frage, Cheril James, Sandy Denton und Dee Dee Roper, die drei Rapperinnen von ›Salt 'n' Pepa‹, haben sich in ihren Texten und ihrer Performance genau diese Bildwelt zu eigen gemacht, sie sind als Musikerinnen bzw. als Frauen die Subjekte des textlichen, musikalischen (wie szenischen) Geschehens, indem sie die Männer sich zu Objekten machen: So heißt es im Text in einer Strophe „Ich lebe so wie ich will, und suche mir die Männer, die ich will, selbst wenn dann die Leute kommen und versuchen zu sagen, stop so geht das nicht.“ Und auf der Bühne fungieren

³² Naomi Wolf: Der Mythos Schönheit. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1993. S. 221.

die Männer als Tanzpartner im Hintergrund bzw. erscheinen als Objekte weiblicher 'Anmache'. Oder mit den Worten von ›Salt 'n' Pepa‹: „Wir sind etwas feministisch orientiert, und deshalb beschäftigen wir uns weniger mit den Fehlern der Männer, sondern raten den Frauen zu mehr Selbstbewußtsein. Die beste Antwort auf den Sexismus ist, eigenes Geld zu verdienen und sich dadurch unabhängig zu machen.“³³

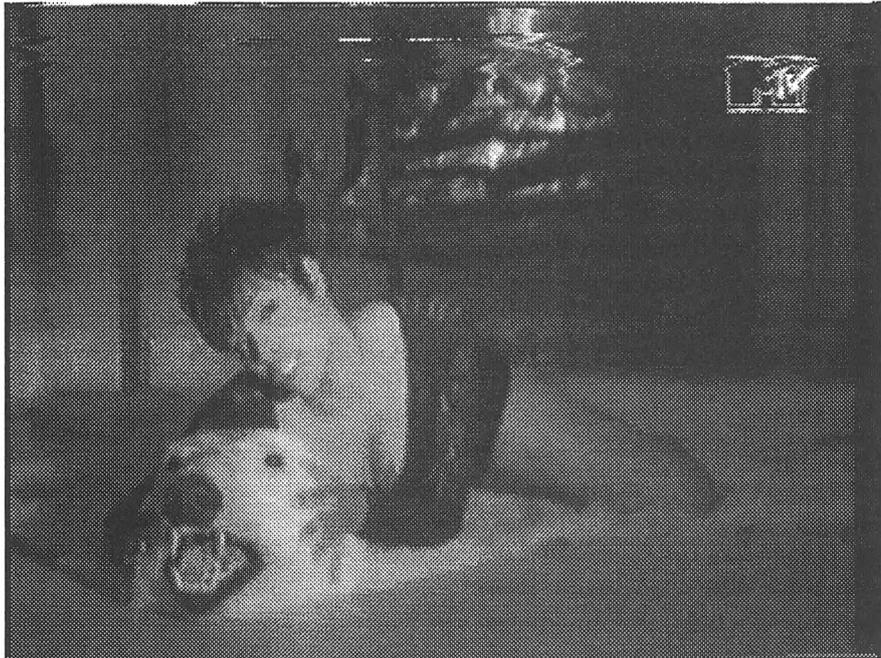


Abb. 9 Salt 'n' Pepa: Whatta Man (Ironisierung des männlichen Blicks auf Frauen als Sexualobjekt auf Eisbärfell vor dem Kaminfeuer)

Ich komme zum Schluß. Die Kultur der Rockmusik ist nicht zuletzt eine Kultur der Überschreitung und lustvollen Verletzung von Werten der bürgerlichen Gesellschaft. Gewiß wird es künftig noch mehr Musikerinnen als Madonna und Salt 'n' Pepa geben, die sich nicht nur zwischen die Beine greifen, um bürgerliche Tabus provokant zu ironisieren, sondern die

³³ Günther Jacob: Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin. Berlin: ID-Archiv 1993. S. 130.

darüber hinaus die bislang männlich dominierten Bereiche des Musikbusiness mit Hilfe eigener Produktionsfirmen besetzen. Und, vielleicht wichtiger noch, die das eigene musikalische und kulturelle Selbstverständnis aus eigener Kraft und Erfahrung bestimmen, anstatt es in komplementärer Abhängigkeit vom männlichen Definitionsinteresse abzuleiten. Selbst wenn also die für die Rockmusikszene typische männliche Dominanz so ungebrochen nicht mehr ist, wie sie auf den ersten Blick hin noch erscheint, von einer Aufhebung der geschlechtsspezifischen Codierung von Gebrauch und Symbolverständnis der Instrumente in der Rockmusikszene kann gegenwärtig noch keine Rede sein. Die Funktionalisierung von Rockmusikinstrumenten für die (Selbst-) Darstellung von Musikerinnen und Musikern entsteht ja nicht 'aus sich', sondern sie wird bestimmt von den gesellschaftlichen Kontexten der Rockkultur. Und solange diese Erfahrungen und Kontexte von männlicher Dominanz bestimmt sind, werden wir noch Anlaß haben, die latente oder auch offenkundige Stereotypisierung der Geschlechterverhältnisse in den 'promotional clips', aber auch in der Rockmusik-Kultur insgesamt, aufzuspüren und zu kritisieren.

Literatur

- Altrogge, M., Amann, R. (1991). Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend? Ein Gutachten zur Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy Metal Videoclips. Berlin: Vistas
- Bechdorf, U. (1994). Konstruktionen von Weiblichkeit. Zur Rezeption von Musikvideos am Beispiel Madonna. Typoscript
- Bergermann, U. (1994). Konzept Madonna. In: A. Sick, U. Bergermann, F. Janshen, C. Reiche (Hg.): ÜberSchriften. Aus Bildern und Büchern. Bremen: Frauenkulturhaus TheaLit. 208-221
- Bloss, M. (1994). Widerstand als Profession? Zu einer Geschichte der Frauen in Rock und Pop. In: Neue Zeitschrift für Musik. 4/1994, 34-37
- Cockburn, C. (1988). Die Herrschaftsmaschine. Geschlechterverhältnisse und technisches Know-how. Berlin: Argument
- Dufresne, D. (1992). YO! Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung. Neustadt: Schwinn

- Funke, C. (1994). Rockmusik und Kunst in den Neunzigern: Was verbindet die Bands „Babes in Toyland“ und „Hole“ mit der Künstlerin Cindy Sherman? In: Frauen Kunst Wissenschaft. 18/1994, 38-48
- Gildemeister, R., Wetterer, A. (1992). Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In: G.-A. Knapp, A. Wetterer (Hg.): Traditionen-Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg: Kore
- Goodwin, A. (1993). Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture. London: Routledge
- Grant, L. (1994). Versext. Die sexuelle Revolution: Geschichte und Utopie. Klein: Hamburg
- Greig, Ch. (1991). Will you still love me tomorrow. Mädchenbands von den 50er Jahren bis heute. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch
- Hoffmann, F. (1991). Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt/M.: Insel
- Hoffmann, F. (1991). Weibliche Kunstproduktion als visuelle Inszenierung. In: W. Zacharias (Hg.): Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Essen: Klartext
- Jacob, G. (1993). Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin. Berlin: ID-Archiv
- Kaplan, E. A. (1987). Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture. London: Routledge
- Knolle, N. (1994). Die Ware 'Frau' und der wahre Mann. Oder: Let's talk about Sexismus in der Werbung von Musiker-Magazinen. In: Musik und Unterricht. 29/1994, 48-55
- Lewis, L. A. (1993). Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV. S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg (Hg.): Sound and Vision. The Music Video Reader. London: Routledge
- MTV Europe (1993). Der heiße Draht zur jungen Generation. Die deutsche Perspektive.
- Rieger, E. (1992). „Ich recycle Töne“. Schreiben Frauen anders? Neue Gedanken zu einem alten Thema. In: Die Philosophin. 5/1992, 20-29
- ROLLING STONE (1995). Frauen im Rock. In: Rolling Stone. 1/1995, 57-61
- Schmerl, Ch. (Hg.) (1983). Frauenfeindliche Werbung. Sexismus als heimlicher Lehrplan. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch
- DER SPIEGEL (1994). Die Bombe von nebenan. In: Der Spiegel. 47/1994, 104-109

- Turan, S. (1992). Mädchen und Rockmusik. Zum geschlechtsspezifischen Umgang mit einer Musikkultur. In: F. Hoffmann, E. Rieger (Hg.): Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen. Kassel: Furore
- Valverde, M. (1994). Sex, Macht und Lust. Die Frau in der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch
- Walser, R. (1993). Forging Masculinity: Heavy-Metal Sounds and Images of Gender. S. Frith, A. Goodwin, L. Grossberg (Hg.): Sound and Vision. The Music Video Reader. London: Routledge
- Wolf, N. (1993). Die Stärke der Frauen. Gegen den falsch verstandenen Feminismus. München: Droemer Knaur
- Wolf, N. (1993). Der Mythos Schönheit. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch

Priv. Doz. Dr. Niels Knolle
Hopfenweg 22
26125 Oldenburg