

**„Music For Men“? Die diskursive Geschlechterordnung
in Musikzeitschriften des Indie-Rock im beginnenden
21. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät
(Dr. Phil.)
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Nadine Sanitter

2025

Erstgutachterin: Prof. Dr. Paula-Irene Villa Braslavsky

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Mona Motakef

Tag der mündlichen Prüfung: 22.02.2024

Danksagung

Diese Veröffentlichung ist die leicht gekürzte und überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im November 2023 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht habe. Die Disputation erfolgte im Februar 2024.

Zu Beginn möchte ich jenen Menschen danken, die mit fachlicher Anregung und Unterstützung sowie persönlicher Ermutigung einen wichtigen Teil zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein Dank gilt zuerst meiner Erstbetreuerin Prof. Dr. Paula-Irene Villa Braslavsky, die die Dissertation mit wertvollen Anregungen und kritische Nachfragen über den gesamten Zeitraum hinweg begleitet hat. Weiter danke ich Prof. Dr. Mona Motakef, die als Zweitbetreuerin eine große Offenheit für meine Fragestellung zeigte und die Arbeit insbesondere in der Endphase mit präzisen Anregungen und Kritik unterstützte.

Mein Dank gilt daneben dem Forschungskolloquium von Paula-Irene Villa Braslavsky, insbesondere der ‚ersten Generation‘ und Imke Schmincke, die das Forschungsvorhaben mit konstruktiver Kritik befördert haben. Am Lehrstuhl für „Soziologie und Gender Studies“ danke ich außerdem Gisela Döring, die in organisatorischen Fragen immer ansprechbar war.

Großen Dank schulde ich darüber hinaus dem Unabhängigen Forschungskolloquium für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien (UFO) und der Mariann Stegmann Stiftung für finanzielle Unterstützung bei der Ausrichtung von Kolloquien und Schreibwochenenden. Trotz der fachlichen Distanz begegneten mir die musikwissenschaftlichen Kollegiat*innen und Betreuer*innen mit Neugier, Offenheit und großem Interesse. Ihr fachlichen Anregungen aber auch ihr persönliches Zusprechen waren mir eine große Hilfe.

Eine Überarbeitung der ursprünglichen Textfassung war auch aufgrund Urheberrechtsgesetz § 60c notwendig. Diese sieht vor, dass auch aus Zeitschriftenartikeln nur bis zu 15 % des Originaltextes zitiert werden dürfen. Dies setzt für die Zitierung kürzerer Artikel wie Konzertberichte sehr enge Grenzen. In diesem Rahmen möchte ich der Redaktion des *Musikexpress* sowie des *Rolling Stone* danken, die mir erlaubt haben, zwei Zitate in längerer Form zu zitieren.

Daneben möchte ich mich bei Eva, Julia und Zara sowie Steffen ganz herzlich bedanken: nicht nur für ihr wertvolles inhaltliches Feedback, sondern auch für inspirierende Gespräche, Speis und Trank sowie die Möglichkeit, in München problemlos zu übernachten.

Und schlussendlich: Danke an Anna, für alles, aber vor allem fürs Zuhören & Zuversicht (insbesondere in Krisenzeiten) und dem Ertragen von ‚Vorträgen‘ zu Geschlechterhegemonien und Indie-Rock zu allen (un)möglichen Zeitpunkten.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1 Weiblichkeit und Männlichkeit als analytische Kategorien der Geschlechterordnung .	14
2 Raewyn Connells ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als Rahmen der Analyse	18
2.1 Die Konstruktion von Männlichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ ...	19
2.1.1 ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ als Macht- und Herrschaftsverhältnis	19
2.1.2 ‚Hegemoniale Männlichkeiten‘ als Geschlechterpraxis	30
2.1.3 ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ als Geschlechterdiskurs	45
2.2 Die Konstruktion von Weiblichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘	54
2.3 Forschungsfragen dieser Arbeit	62
3 Kritische Erweiterungen des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘	64
3.1 Kritische Erweiterungen zur Konstruktion von Männlichkeiten.....	64
3.1.1 ‚Inklusive Männlichkeiten‘	64
3.1.2 ‚Hybride Männlichkeiten‘	71
3.2 Kritische Erweiterungen zur Konstruktion von Weiblichkeiten	79
3.2.1 ‚Hegemoniale Weiblichkeiten‘	80
3.2.2 ‚Postfeministische‘ und ‚männliche Weiblichkeiten‘	89
4 Das Forschungsfeld Indie-Rock	99
4.1 Begrifflichkeiten: Musikgenre und kulturelles Feld	99
4.1.1 Indie-Rock als Musikgenre	100
4.1.2 Indie-Rock als kulturelles Feld	105
4.2 Musikzeitschriften im Feld Indie-Rock.....	112
4.3 Die Wissensordnung des Indie-Rock: ‚Authentizität‘	120
4.4 Geschlechtsspezifische Authentizitäts(er-)findungen im Indie-Rock – eine Feldbeschreibung	134
4.4.1 Geschlechtsspezifische Praxen und Diskurse von Authentizität im Feld Indie-Rock	135
4.4.2 Diskursstrategien der Abwertung von Musikerinnen in den Musikzeitschriften des Indie-Rock	162
5 Forschungsdesign	168
5.1 Die Musikzeitschriften und -blogs des Feldes Indie-Rock als Forschungsquellen	168
5.2 Zusammenstellung des Materialkorpus	173
5.3 Die wissenssoziologische Diskursanalyse als Forschungsperspektive	185
5.4 Der Forschungsprozess.....	189

6	Deutungsmuster ‚authentischer Musiker*innen‘: Die diskursive Geschlechterordnung von Authentizität	196
6.1	Das Deutungsmuster Ehrlichkeit: Die Gesangsstimme	199
6.1.1	Natürlichkeit	200
6.1.2	Emotionalität.....	214
	Zwischenfazit.....	286
6.2	Das Deutungsmuster Unabhängigkeit.....	288
6.2.1	Fans und private Netzwerke	288
	Zwischenfazit.....	300
6.2.2	Der Produzent	301
	Zwischenfazit.....	318
6.3	Das Deutungsmuster Kontrolle	320
6.3.1	Das Schlagzeug	320
	Zwischenfazit.....	344
6.3.2	Die musikalische Entwicklung innerhalb der Band	344
	Zwischenfazit.....	393
7	Die ambivalente Diskursordnung von Geschlecht in den Musikzeitschriften des Indie-Rock: Diskussion der empirischen Ergebnisse	396
8	Fazit und Ausblick.....	413
	Quellenverzeichnis.....	423
	Literaturverzeichnis	436

Einleitung

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist das Interesse für die Musik des Indie-Rock und die darin eingebettete Geschlechterordnung. Auf der einen Seite bezeichnen Musikjournalisten des Feldes Musikerinnen als „terrible“ (Thompson 2023) und „shitty“ (ebd.) und weibliche Fans als „Modepüppchen in H&M-Outfits“ (Koch 2007:56) und beschreiben so Indie-Rock als „Music for Men“ (*Gossip* 2009). Sie konstruieren eine Geschlechterordnung, die eindeutig Männlichkeiten und Männer privilegiert. Auf der anderen Seite erzählt sich das Feld als ‚geschlechteregalitär‘, das expliziten Sexismus ablehnt und Geschlecht für unwesentlich hält (vgl. Eisewicht/ Grenz 2010:124, 128).

Diese spannungsreiche Geschlechterordnung soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen. Musikalische Populärkulturen generieren und reproduzieren Vorstellungen ‚angemessener‘ Geschlechtlichkeit: Beim Spielen von Instrumenten, beim Hören von und Tanzen zu Musik, beim Schreiben über und Diskutieren von Musik werden hegemoniale, aber auch nicht hegemoniale/ gegen-hegemoniale Geschlechterpraxen und -diskurse mobilisiert und verhandelt (vgl. Grossberg 1999:235; Thomas 2019:1397). Musikalische Populärkulturen und Geschlecht sind aber nicht nur eng miteinander verknüpft, sie besitzen durch die Verankerung im Alltäglichen zudem eine hohe Geltungskraft (vgl. Dorer 2002:54f; Thomas 2015:71).

Indie-Rock ist ein gitarrenorientiertes Subgenre des Rock, das in den 1980er Jahre entstand (vgl. Bannister 2006b: XXVI, 57ff). Forschungsarbeiten, die explizit Indie-Rock in den Mittelpunkt stellen, sind rar. Dies gilt insbesondere für die Diskussion von geschlechtsdifferenzierenden Strukturen, Praxen und Diskursen, die in wissenschaftlichen Diskussionen zu musikalischen Populärkulturen und Geschlecht wenig Aufmerksamkeit erhalten: „On the whole, gender issues are raised but remain unexplored“ (Kruse 2002:141). An dieser relativen Leerstelle setzt die vorliegende Arbeit an.

Der Begriff Indie-Rock wird mit verschiedenen Bedeutungen verknüpft, mit denen historisch und kulturell unterschiedlich wirksame Phänomene gefasst werden. In der folgenden Analyse interessiere ich mich für Indie-Rock nicht als Szene oder Jugendkultur; Indie-Rock wird vielmehr als kulturelles Feld verstanden, das durch eine eigene symbolisch-kulturelle Wissensordnung charakterisiert ist und in dem die Kategorie ‚Musikgenre‘ für die Kämpfe um symbolisch-kulturelle Anerkennung genutzt wird. Die das Feld Indie-Rock strukturierende Wissensordnung fasse ich als ‚Authentizität‘. Diese ist, so werde ich zeigen, maßgeblich durch die Deutungsmuster

Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle strukturiert, die unterschiedliche Dimensionen des Authentischen beleuchten (vgl. Kapitel 4).

Der Fokus dieser Arbeit ist auf die Ebene der symbolisch-kulturellen, diskursiven Geschlechterordnung gerichtet und fragt danach, wie mittels der Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle geschlechtsspezifische Vorstellungen der Subjektposition ‚Musiker*in‘ erzeugt und bewertet werden. Das bedeutet, mein Interesse richtet sich auf ein bestimmtes (sub-)kulturelles Feld der musikalischen Populärkulturen – Indie-Rock – und analysiert eine bestimmte Dimension des Feldes – die symbolisch-kulturelle Dimension der Diskurse.

Der Untersuchung liegt die Analyse von Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock zugrunde. Musikzeitschriften sind konstitutiv für das Erschließen von Sinn und Bedeutung von Musik: Als einflussreiche Vertreterinnen der „Diskursgemeinschaften“ (Diaz-Bone 2002:139) stellen sie den Gegenstand ‚Musik‘ maßgeblich in medienkulturellen Prozessen her und weisen ihm eine spezifische symbolisch-kulturelle Bedeutung zu (vgl. Hepp 2013:63ff; Kleiner 2013:24ff). Dabei ist die Wissensordnung ‚Authentizität‘ für die Zuweisung oder das Verweigern von Anerkennung von herausragender Bedeutung (vgl. Kapitel 4.3). Meine Analyse beschränkt sich auf jene Zeitschriften, die im Untersuchungszeitraum eine bestimmte ‚Diskursmächtigkeit‘ besitzen, etwa indem sie über eine hohe Auflage verfügen oder indem sie – wie das US-amerikanische Blog *Pitchfork* – von anderen Musikzeitschriften immer wieder zitiert werden und somit über hohes (sub-)kulturelles Kapital verfügen. Auf diese Weise kann sichergestellt werden, dass die Zeitschriften als Bestandteil des Feldes Indie-Rock sowohl von Musiker*innen als auch von vielen Fans anerkannt werden. Die Rolle von Fanzines, d.h. die nicht-professionelle Praxis des Schreibens, blende ich aus. Ebenso wenig betrachte ich explizit feministische Musikmagazine wie *Rockgrrl*. Für meine Untersuchung habe ich den britischen *New Musical Express*, die deutschen Zeitschriften *Spex*, *Musikexpress* und *Rolling Stone*, sowie das US-amerikanische Blog *Pitchfork* analysiert. Insgesamt werden für die Analyse 428 Artikel unterschiedlicher Länge analysiert. Etwa $\frac{2}{3}$ sind hierbei längere Features, ausführliche Albumbesprechungen und Konzertberichte. Der Rest der Artikel sind kurze Albumbesprechungen wie sie bei Best-of-Listen erstellt werden und andere Kurzberichte mit unterschiedlichem Inhalt (z. B. Berichte aus dem Studio u. a.).

Der Untersuchungszeitraum beginnt Mitte 2001: Zu diesem Zeitpunkt wurden zwei Alben veröffentlicht (im Juli 2001 „Is This It“ von *The Strokes* und im September 2001 „White Blood Cells“ von den *White Stripes*), die rückblickend von Feldakteur*innen wie Musikjournalist*innen und Fans als

musikalischer Wendepunkt gedeutet werden, an dem Rockmusik „neu geboren“ (*Musikexpress* 8/2004:68) worden sei (vgl. Kapitel 5.2).

Geschlechterpolitisch kann der Zeitraum zwischen 2001 und 2014 als „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Rendtorff/ Riegraf/ Mahs 2019:4) charakterisiert werden. Auf der einen Seite stehen „Zuwächse an Karriere- und Freiheitsspielräumen, die mit einer Infragestellung tradierter Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzeptionen einhergehen“ (ebd.:1). Auf der anderen Seite bleiben geschlechterbezogene Ungleichheiten persistent, was sich etwa an ökonomischen Benachteiligungen (z. B. unbezahlte Care Arbeit, höhere Gefahr von Altersarmut) und den weiter wirksamen stereotypen Zuschreibungen zeigt (vgl. ebd.). Populärkulturell zeigt sich diese Entwicklung beispielsweise in dem Kinofilm „Bridget Jones“ (2001), der TV-Serie „Sex and the City“ (ab 1998) und „Gilmore Girls“ (ab 2000), aber auch in der ‚neuen‘ feministischen Literatur wie „Wir Alphas Mädchen“ (2008) von Meredith Haaf u. a. Zugleich kommt es zu einer neuen „positive[n], wertschätzende[n] Haltung zu Differenz“ (Engel 2009:49), bei der ‚Anderssein‘ zu einer Ressource wird, über die (sub-)kulturelles Kapital akkumuliert werden kann. Parallel zu diesen Entwicklungen kann die Institutionalisierung von Antidiskriminierungsregelungen beobachtet werden, erkennbar etwa in Deutschland durch das 2006 in Kraft getretene Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz (AGG) und die Professionalisierung von Gleichstellungsarbeit, insbesondere an Hochschulen (z. B. Forschungsorientierte Gleichstellungsstandards der DFG und das durch Bund und Länder getragene Professorinnenprogramm, beide ab 2008). Diese Entwicklungen, aber auch die parallel einsetzende Prekarisierung der heterosexuellen Kleinfamilie und die ab 2005 beginnende rechtliche Gleichstellung homosexueller Paare ruft antifeministische Gegenbewegungen hervor, sichtbar z. B. im Diskurs um Jungen als ‚Bildungsverlierer‘ (vgl. Fegter 2012). Diese Prozesse gewinnen jedoch erst zum Ende meines Untersuchungszeitraum maßgeblich an Gewicht (vgl. Küpper/ Zick 2015; Motakef/ Teschlade/ Wimbauer 2015:48; o.A. 2023b). Geschlechterordnungen bleiben damit im Untersuchungszeitraum auch weiterhin hierarchisch strukturiert, der Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit legitim akzeptiert wird, wird aber ausgedehnt und vergrößert (vgl. Bihl 2019:221; Link 2020:285). Sabine Hark versteht dies als geschlechterpolitischen *New Deal* (vgl. Hark 2019), Angela McRobbie und andere als postfeministische ‚Wende‘ (vgl. z. B. McRobbie 2010). Die Autorinnen stimmen in ihrem Befund überein, dass es in diesem Zeitraum zur Durchsetzung eines neoliberalen Geschlechterregimes kommt, bei dem durch ein ‚undoing feminism‘ eine Gleichheit postuliert wird, „ohne dass die Machtfrage zwischen den Geschlechtern gestellt werden muss; vorgeblich

zu haben ohne Umverteilung von Macht und Ressourcen zwischen ihnen [...]“ (Hark 2019:175). Diese Arbeit wird jedoch zeigen, dass Veränderungsprozesse im Untersuchungsfeld nicht so eindeutig interpretiert werden können.

Musikalisch ist im Zeitraum ab 2001 nicht mehr ein einziges Musikgenre kulturell normierend. Neben dem von mir untersuchten Indie-Rock sind auch HipHop, Rap und R'n'B nicht nur kulturell, sondern auch ökonomisch erfolgreich. Daneben sind Emo-Rock mit Bands wie *Jimmy Eat World* oder *My Chemical Romance*, aber auch Pop-Punk wie *Green Day* und *Blink 182* sowie NuMetal-Bands wie *Linkin Park* bedeutsam, ebenso wie Solo-Stars, die durch den Casting-Show Boom bekannt und erfolgreich wurden (z. B. *Kelly Clarkson*).

Das Feld der musikalischen Populärkulturen ist in der Zeitspanne zwischen 2001 und 2014 durch signifikante Neuerungen charakterisiert: Die CD verliert an Bedeutung und das Musikformat Mp3 setzt sich als normgebend durch. Die Musikindustrie verliert durch illegale Download-Plattformen wie *Napster* an ökonomischer und kultureller Bedeutung; die illegalen Download-Plattformen sollen durch Online-Stream-Dienste wie iTunes Music Store (ab 2003) eingedämmt werden (vgl. Möllenkamp 2019b; Prior 2012; Tofalvy/ Barna 2020). Zugleich ist dieser Zeitraum durch die Erfindung von Social Media gekennzeichnet (2003 MySpace, 2004 Facebook, 2005 Youtube, 2006 Twitter, etc.), die auch enorme Auswirkungen auf den ‚klassischen‘ Musikjournalismus haben. Durch soziale Medien sind Künstler*innen weniger auf Musikjournalist*innen angewiesen, um mit ihren Fans kommunizieren zu können. Hinzu kommt, dass sich einige Musikjournalist*innen mit Blogging selbständig machen und damit eine neue Form der Konkurrenz etablieren (vgl. Atton 2015:19). Zwar kann der symbolisch-kulturelle Bedeutungsgewinn von Indie-Rockmusik zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Niedergang der Publikationsform ‚Musikzeitschrift‘ zeitweise stoppen bzw. abschwächen; spätestens seit 2005 haben die untersuchten Musikzeitschriften jedoch signifikant sinkende Druckauflagen zu beklagen (vgl. Kapitel 4.2). Damit wird der Status der Musikzeitschriften als Sprecherinnen des Feldes und die symbolisch-kulturelle Position der Musikjournalist*innen als „authoritative reporters and gatekeepers“ (ebd.) prekär. Diese Prekarisierung der Sprecherposition und damit der Verlust der machtvollen Stellung im Diskurs begründet auch das Ende des Untersuchungszeitraums.

Für die Diskursanalyse habe ich aus forschungspraktischen Gründen keine Querschnittsanalyse vorgenommen, sondern die Analyse auf eine Gruppe von Bands begrenzt. Die Auswahl ist zum einen nach dem Kriterium

‚Popularität‘ vorgenommen worden, für das die jährlichen Best-of-Charts ausgewertet wurden. Als alleiniges Kriterium hätte ‚Popularität‘ allerdings zu einem vergleichsweise homogenen Korpus an Bands geführt, den weiße, heterosexuelle, männliche Musiker dominieren. Obwohl dies einen realistischen Eindruck des Feldes wiedergegeben hätte, ist diese Vorgehensweise meines Erachtens für eine Analyse der Geschlechterordnung im Indie-Rock nur begrenzt produktiv. Dementsprechend habe ich den Materialkorpus zum anderen theoriegeleitet erweitert. Als ‚populäre‘ Band können in meinen Untersuchungszeitraum folgende Bands gelten: *The White Stripes*, *The Arcade Fire* und *Interpol*. Um die diskursive Bedeutung von Weiblichkeit aufzuzeigen, ergänze ich den Materialkorpus um die Bands *Gossip* und *Warpaint*. Um auch die diskursive Konstruktion nicht-weißer und nicht-heterosexueller Männlichkeiten sowie geschlechtlich nicht eindeutiger Musiker*innen rekonstruieren zu können, wurden die Bands *Bloc Party* und *Antony and the Johnsons*¹ in den Materialkorpus aufgenommen (vgl. Kapitel 5.2).

Theoretisch wird die vorliegende Untersuchung durch das von Raewyn Connell (2005 (mit James Messerschmidt; 2015) konzeptionierte und von Michael Meuser (2006) weiterentwickelte Modell der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ gerahmt. Das Konzept fungiert als theoretischer Zugang zu meinem empirischen Material, wobei ich das Konzept für eine Diskursanalyse modifiziere. Zu Beginn (Kapitel 1) erläutere ich das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ als analytische Kategorien der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung. Im Anschluss wird das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ von Raewyn Connell ausführlich diskutiert (Kapitel 2). Um eine präzise Analyse des Konzeptes zu ermöglichen, wird zunächst der Hegemoniebegriff, den Raewyn Connell nur sehr knapp skizziert, im Mittelpunkt stehen. Hierbei werde ich nicht nur wichtige Begriffe der Analyse wie Marginalisierung und Unterordnung definieren, sondern auch Michael Meusers Weiterentwicklung des Konzeptes darlegen. Daneben diskutiere ich auch konzeptionelle Schwachstellen des Konzeptes. Nachfolgend, im Teilkapitel 2.1.3, lege ich dar, was unter ‚hegemonialer Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene verstanden wird. Dazu wird zunächst der Diskursbegriff erläutert, um im Anschluss Meusers Begriff des Orientierungsmusters von der Praxisebene auf die Diskursebene zu übertragen. Ziel ist es, den dieser Arbeit zugrundeliegenden Begriff von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als diskursives Orientierungsmuster zu entwickeln. Ich argumentiere, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ sowohl für die zustimmende als

¹ Diese Band betrachte ich allerdings nur für das Kapitel Ehrlichkeit/ Stimme. Die Gründe hierfür werde ich zu Beginn des Kapitels 6.1 darlegen.

auch die ablehnende Bezugnahme als diskursives Orientierungsmuster fungiert und sich damit zwei verschiedene, um Geltung konkurrierende Modi differenzieren lassen: 1) der hierarchisierende und 2) der egalisierende Modus.

Da für die hegemoniale Geschlechterordnung die Unterordnung von Weiblichkeiten von zentraler Bedeutung ist, soll die Konzeption von Weiblichkeiten in Connells Überlegungen zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘ in einem eigenen Abschnitt erläutert werden (2.2). Anschließend werden die Forschungsfragen dieser Arbeit dargelegt (Kapitel 2.3).

Ich werde argumentieren, dass Raewyn Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ nur begrenzt in der Lage ist, die gegenwärtigen diskursiven Konstruktionen von Geschlecht innerhalb musikalischer Populärkulturen begrifflich zu fassen. Daher werden im nachfolgenden Kapitel 3 Theorien diskutiert, die sich aus unterschiedlichen Richtungen kritisch mit dem Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ auseinandersetzen und versuchen, das Konzept auf spezifische Art und Weise zu erweitern. Zunächst werden Theorien erläutert, die die männliche homosoziale Dimension in den Blick nehmen (Kapitel 3.1). Daran anschließend werden theoretische Ansätze diskutiert, die die Bedeutung von Weiblichkeiten im Rahmen des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zentral machen (Kapitel 3.2). Die verschiedenen Ansätze werden daraufhin befragt, ob diese geeignetere Begrifflichkeiten zur Verfügung stellen, um das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ analytisch zu verstehen.

In Kapitel 4 steht das Forschungsfeld Indie-Rock im Mittelpunkt. Zunächst wird am Beispiel des Genre- bzw. Feldbegriffes diskutiert, welcher Begriff für die Analyse von Indie-Rock geeignet ist. Hierbei argumentiere ich, dass sich die Strukturen, Praxen und Diskurse des Indie-Rock besser mit dem Begriff des Feldes analysieren lassen (Kapitel 4.1). Im Anschluss werden die Bedeutung sowie die historischen und institutionell-organisatorischen Kontexte von Musikzeitschriften und -blogs im Feld Indie-Rock erörtert (Kapitel 4.2). Danach zeige ich auf, dass es sich bei Indie-Rock um ein kulturelles Feld handelt, dessen Praxen und Diskurse maßgeblich durch Vorstellungen des Authentischen strukturiert sind (Kapitel 4.3). Darauf folgend wird die Forschungsliteratur diskutiert, die danach fragt, wie Geschlecht im Indie-Rock bedeutsam gemacht wird (Kapitel 4.4).

Das 5. Kapitel erläutert die methodische Perspektive sowie die methodischen Arbeitsschritte der vorliegenden Arbeit. Zu Beginn stehen Musikzeitschriften und -blogs als Forschungsquellen im Mittelpunkt und die dieser Arbeit zugrunde liegenden Untersuchungsquellen werden vorgestellt (5.1). Im Anschluss werden die analysierten Bands eingeführt (Kapitel 5.2).

Im Folgenden wird die Forschungsperspektive der wissenssoziologischen Diskursanalyse methodologisch begründet. Dieses Forschungsvorhaben konzentriert sich auf die Analyse von Deutungsmustern und von den narrativen Strukturen, in die diese eingebettet sind. Daher werden nachfolgend diese Elemente erläutert (Kapitel 5.3). Zum Abschluss wird der Forschungsprozess beschrieben, der sich auf die Forschungsstrategie der Grounded Theory stützt (Kapitel 5.4).

Im 6. Kapitel erörtere ich die geschlechtsspezifischen und geschlechtsspezifizierenden Deutungsmuster und Narrative, die in dem von mir untersuchten Diskurs im Zeitraum zwischen 2001-2014 bedeutsam gemacht werden. Hierbei werde ich argumentieren, dass die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle maßgeblich für die Konstruktion der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung sind und zwar sowohl für hierarchisierende als auch egalisierende Diskursstrategien. Obwohl die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle als ein „Deutungsarrangement“ (Keller 2008:243) verstanden werden, das nur verknüpft, als ‚Authentizität‘, im Diskurs rekonstruiert werden kann, werde ich die Deutungsmuster getrennt diskutieren, da so die Analyse genauer und nachvollziehbarer erfolgen kann. Hierbei werde ich auch unterschiedliche Dimensionen des Gegenstandes Indie-Rock beleuchten.

Im ersten Teilkapitel wird das Deutungsmuster Ehrlichkeit am Beispiel der Gesangsstimme erläutert. Ich werde zeigen, dass maßgeblich die Kategorien ‚Natürlichkeit‘ und ‚Emotionalität‘ genutzt werden, um die ‚ehrliche‘ Gesangsstimme zu konstruieren (Kapitel 6.1). Im folgenden Teilkapitel wird das Deutungsmuster Unabhängigkeit analysiert. Dieses Deutungsmuster nimmt vor allem die Beziehungen zu bandexternen Akteur*innen in den Blick (Kapitel 6.2). Hierbei werden auf diskursive Ebene zwei Akteur*innen bedeutsam gemacht: Fans und private Netzwerke (6.2.1) sowie der männliche Produzent (6.2.2). Im abschließenden Kapitel wird das Deutungsmuster Kontrolle erörtert (Kapitel 6.3). Dabei werde ich mich auf zwei Themen konzentrieren: Anhand des Schlagzeugs diskutiere ich, in welcher Art und Weise das Deutungsmuster Kontrolle für das Spiel von Instrumenten bedeutsam gemacht wird (6.3.1). Im Anschluss diskutiere ich ein Thema, das das Innenverhältnis der Band in den Blick nimmt und das neben dem Gesang wesentlich für den analysierten Diskurs des Indie-Rock ist: die Frage, wer die Kontrolle über die musikalische Entwicklung innerhalb der Band übernimmt (6.3.2).

In diesem Kapitel werde ich zeigen, dass geschlechtsspezifische Diskurse um ‚Authentizität‘ für diese Prozesse eine wichtige Rolle spielen. Zudem wird gezeigt werden, dass die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung

des Indie-Rock ambivalent strukturiert ist. Auf der einen Seite werde ich eine Reihe von Diskursstrategien rekonstruieren, bei denen egalisierende Geschlechterkonstruktionen symbolisch-kulturelle Anerkennung erhalten. Auf der anderen Seite wird deutlich werden, dass die Geschlechterdiskurse der Musikzeitschriften die hegemoniale Geschlechterordnung reproduzieren und absichern: Zum einen stehen Subjektpositionen, denen große symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben wird (z. B. ‚Bandleader‘, Produzent), weiterhin vor allem einem begrenzten Kreis von Akteur*innen zur Verfügung und die (Nicht-) Anerkennung dieser Subjektpositionen wird immer noch stark mit Männlichkeit verknüpft. Zum anderen werden nicht-heterosexuelle oder nicht eindeutig vergeschlechtlichte Musiker*innen als ‚anders‘ konstruiert und bestätigen so die hegemonialen Geschlechternormen ‚Heterosexualität‘ bzw. ‚Zweigeschlechtlichkeit‘. Zugleich wird deutlich werden, dass diese Prozesse der Veränderung nicht notwendigerweise über Abwertungen erfolgen. Auch über positive Zuschreibungen kann die diskursive Konstruktion als ‚anders‘ und damit die diskursive Marginalisierung bzw. Unterordnung abgesichert.

Im nachfolgenden Kapitel 7 werde ich die Ergebnisse der empirischen Analyse diskutieren. Im Rahmen der Analyse wird deutlich werden, dass in Bezug auf die Forschungsfrage keine eindeutige Antwort gegeben werden kann, da der untersuchte Diskurs uneindeutig strukturiert ist. Ich werde argumentieren, dass die diskutierten Uneindeutigkeiten qualitativ über das hinausgehen, was bereits als spannungsreiche und kontingente Struktur in hegemonialen Geschlechterdiskursen angelegt ist, und hierfür den Begriff der Ambivalenz produktiv machen. Im Anschluss werde ich die ambivalenten Diskursstrukturen anhand von drei signifikanten Veränderungen im hierarchisierenden Modus erörtern. Dabei werde ich argumentieren, dass die ambivalente Struktur durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Machttechnologien erklärt werden kann.

In einem abschließenden Fazit (Kapitel 8) werden die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst und Leerstellen sowie Forschungsfragen, die durch diese Arbeit deutlich geworden sind, diskutiert.

1 Weiblichkeit und Männlichkeit als analytische Kategorien der Geschlechterordnung

Der folgende Abschnitt dient dazu, das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ als analytische Kategorien der Geschlechterordnung zu erläutern. Mit dem Begriff Geschlecht können verschiedene Analyseebenen in den Blick genommen werden: Geschlecht als eine Struktur von Verhältnissen, als zwischen Personen in Interaktionen hergestellte Praxis oder als symbolisch-kulturelle Formationen (vgl. Connell 2015:23; Villa 2011:36ff). Während die Praxisperspektive die Frage zentral setzt, wie Individuen ihre Geschlechtlichkeit über bestimmte Praxen vollziehen, analysiert eine symbolisch-kulturelle Perspektive wie Vorstellungen und Normen von Geschlecht, z. B. in Diskursen, über die Zuweisung zu den Kategorien Männlichkeit und Weiblichkeit konstruiert, geordnet und bewertet werden.²

Kulturell-diskursive Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit werden auf der Ebene der symbolischen Ordnungen konstituiert. Mit Dölling und Kraus (1997:10) lassen sich symbolische Ordnungen im Anschluss an Pierre Bourdieu als „Sichtweisen der Welt, Ordnungsschemata und Vorstellungen“ verstehen. Symbolische Ordnungen machen die Welt in bestimmter Weise erfahrbar und werden institutionell und normativ verankert (vgl. Hark 2007:166). Die „Ordnung der Geschlechter“ (Honegger 1991) wird wesentlich diskursiv erzeugt. Diskurse können damit als überindividuelle symbolische Ordnung charakterisiert werden, wobei Diskurse hier als ‚Ort‘ verstanden werden, in dem symbolische Ordnungen durch den „praktischen Gebrauch“ (Keller 2008:204) sozialer Akteure gesellschaftlich re/produziert, legitimiert, aber auch verändert werden (vgl. ebd.:123, 204f; Bublitx u. a. 1999:12; vgl. auch Kapitel 2.1.3).

Analysen der Geschlechterordnung fragen nach „normativen Konfigurationen, den Ideologien, kulturellen Repräsentationen und Ordnungsmustern“ (Hark 2007:166). Daneben wird untersucht, wie gesellschaftliche Beziehungen von Unter- und Überordnung, aber auch von Gleichrangigkeit über die symbolisch-kulturelle Konstruktion von Geschlechterdifferenzen, über die

² In der Geschlechterforschung finden unterschiedliche und vieldeutige Konstruktionsbegriffe Anwendung. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kultur, z. B. in Bezug auf die Kategorie Geschlecht, aufwerfen (vgl. Gildemeister 2001:67ff). Ich beziehe mich methodologisch auf eine poststrukturalistische Perspektive, die in dem Wissen über Geschlecht, auch in dem biologischen, keine Widerspiegelung einer unabhängig existierenden äußeren Wirklichkeit sieht, sondern das Ergebnis eines spezifischen diskursiven Konstruktionsprozesses. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese Konstruktionen steuerbar und intentional gestaltbar sind. Daneben erlangen nicht alle Konstruktionen die gleiche Geltung, da die Möglichkeiten des kulturell Machbaren durch gegebene soziale und biologisch-materielle Verhältnisse begrenzt werden (vgl. ebd.:81ff; Engel 2002:14).

Konstruktion von Männlichkeiten und Weiblichkeiten, legitimiert werden (vgl. ebd.:168). Dies kann aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erfolgen: Zum einen kann gefragt werden, wie kulturell-symbolische Zuschreibungen die Geschlechterdifferenz re/produzieren, und zum anderen, wie Geschlechtsdifferenzierungen kulturell-symbolische Vorstellungen der Welt herstellen (vgl. ebd.).³ Mein Fokus richtet sich auf Ersteres. Wenn ich in der empirischen Analyse meine Aufmerksamkeit auf ‚Authentizität‘ richte, dann frage ich weniger danach, wie die Geschlechterdifferenzierungen den Gegenstand ‚Authentizität‘ herstellen, sondern wie durch den Bezug auf das Deutungsmuster ‚Authentizität‘ Geschlechterdifferenzierungen, d.h. Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, erzeugt und mit Bewertungen verknüpft werden.

Innerhalb der ‚westlichen‘⁴ Geschlechterordnung ist derzeit ein Ordnungsprinzip kulturell und sozial herrschend, d.h. hegemonial: die binäre, hierarchisch strukturierte Geschlechterordnung. Diese ab Mitte des 19. Jahrhunderts hegemoniale Geschlechterordnung zeichnet sich dadurch aus, Geschlecht nicht mehr als soziale Positionierung einer Person, sondern als innewohnendes, natürliches und unveränderliches Wesensmerkmal zu verstehen: „Die Frau bildet in Relation zum Mann nicht mehr das zweite, sondern das andere Geschlecht“ (Kuster 2019:6; vgl. auch Hausen 1976:369). Im Rahmen dieses Ordnungsmusters sind folgende Punkte besonders bedeutsam: Zum einen werden das biologische Geschlecht (sex) und das soziale Geschlecht (gender) in einem bestimmten Verhältnis verknüpft, so dass ‚männlich-sein‘ und Männlichkeit bzw. ‚weiblich-sein‘ und Weiblichkeit als ‚natürliche‘ Einheit erscheinen. Zum anderen werden diese Vorstellungen von Geschlecht eng mit kulturellen Vorstellungen von Sexualität verknüpft. Die ‚richtige‘ Geschlechtlichkeit wird hierbei stark an Heterosexualität als gesellschaftliche Norm gebunden; damit wird ein Begehren naturalisiert, bei dem ein ‚männlicher Mann‘ ‚weibliche Frauen‘ begehrt und vice versa (vgl. Hark 2009:28ff; Jackson 2006:105ff). Die zweigeschlechtliche Ordnung wird also auch durch eine normative Heterosexualität konstituiert und abgesichert (vgl. Engel 2002:48).⁵ Kernstück dieser Geschlechterordnung ist die

³ Es handelt sich hierbei um zwei analytische Perspektiven, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit wechselseitig aufeinander bezogen bleiben (vgl. Hark 2007:168).

⁴ Als ‚westlich‘ werden in der Regel europäische und nordamerikanische Gesellschaften beschrieben. Es muss berücksichtigt werden, dass es sich bei ‚westlich‘ um einen geopolitischen Begriff handelt, der notwendigerweise mit hierarchisierenden und exkludierenden Vorannahmen sowie der Konstruktion eines ‚Anderen‘ einhergeht (vgl. Attia 2009).

⁵ Hier sind die prominenten Forschungen von Judith Butler zu nennen, die den unnatürlichen, weil kulturellen Charakter der Geschlechterordnung betont hat. Sie argumentiert, dass sex, gender und Begehren nicht logisch aufeinander aufbauen, sondern wechselseitig aufeinander verweisen. So organisiert die Geschlechterbinarität nicht nur die Norm der Heterosexualität, sondern auch Heterosexualität formiert die Zweigeschlechtlichkeit. Damit hat der

geschlechtsdifferenzierende Zuweisung der Sphären öffentlich/privat bzw. Produktion/Reproduktion, die eine spezifische Repräsentation des öffentlichen Raums organisiert und die gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern legitimiert (vgl. Demirović 2009:145; Hausen 1976:370ff). Diese Hierarchien sind wirksam, auch wenn die Zuordnung von Subjektpositionen (und Praxen) zu bestimmten Sphären zugleich durch Uneindeutigkeiten und Widersprüche gekennzeichnet sind (vgl. Hausen 1992:81ff).

Dabei ist die Geschlechterkategorisierung rigide: „Es gibt keine Nichtklassifikation, keine Doppelzugehörigkeit, keine graduellen Abstufungen, keine partiellen oder temporären Zugehörigkeiten und keine Übertritte [...]“ (Hericks 2019:191). Das bedeutet, dass in der hegemonialen Geschlechterordnung die kulturellen Vorstellungen von Geschlecht über die Kategorien Männlichkeit und Weiblichkeit als ‚natürlich‘ gegensätzlich und sich ausschließlich verknüpft und über dualistisch gefasste Kategorien geordnet werden (z. B. Kultur vs. Natur, Geist vs. Körper, Vernunft vs. Gefühl, rational vs. emotional, aktiv vs. passiv) (vgl. Hausen 1976:367f; Kuster 2019). Die kulturellen Vorstellungen von Geschlecht werden jedoch nicht nur dualistisch, sondern auch hierarchisch geordnet, wobei vermännlichte Eigenschaften und Verhaltensweisen mit größerer gesellschaftlicher und kultureller Anerkennung einhergehen und Verweiblichte marginalisiert und untergeordnet werden (vgl. List 1993:25). Die hegemoniale Geschlechterordnung ist jedoch nicht nur durch die Hierarchie zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten strukturiert, auch die homosoziale Dimension ist hierarchisch geordnet. Im Zusammenwirken mit anderen sozialen Kategorien wie Sexualität, ‚Race‘ oder Klasse werden verschiedene Männlichkeiten und Weiblichkeiten hergestellt und in ein Verhältnis zueinander gesetzt, wobei sich bestimmte Praxen und Diskurse gesellschaftlich durchsetzen können, während andere untergeordnet oder marginalisiert werden.

Eine Möglichkeit, diese hegemoniale Geschlechterordnung in spätmodernen⁶ Gesellschaften begrifflich zu fassen, ist das auf Raewyn Connell zurückgehende Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ (vgl. Connell 1987; Connell 2015; Connell/ Messerschmidt 2005). Das

Geschlechtskörper keinen unhintergehbaren, natürlichen Charakter, sondern wird als solcher in seiner körperlichen Materialität performativ hergestellt und erscheint durch die Verbindung mit spezifischen sozialen Praktiken und Subjektivierungsweisen als natürliches „Wahrzeichen des Geschlechts“ (Bublitz 2001:169). Die Unmöglichkeit, Männlichkeit oder Weiblichkeit letztendlich zu definieren, liegt in diesem zugrundeliegenden Zirkelschluss begründet (vgl. Butler 1990; Engel 2002:48ff).

⁶ Der Begriff der Spätmoderne verweist auf die Diagnose grundlegender gesellschaftlicher Transformationsprozesse seit den 1970er Jahren, die mit Strukturveränderungen einhergehen. Mit dem Begriff wird argumentiert, dass die ‚Spätmoderne‘ nicht durch einen radikalen Bruch mit der Moderne gekennzeichnet ist, sondern die aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen eine Intensivierung von Formen moderner Vergesellschaftung darstellen (vgl. Rohgalf 2015:69ff).

Geschlechterverhältnis beruht für Connell auf der strukturellen globalen „Dominanz von Männern über Frauen“ (Connell 1987:183; eÜ⁷). Connell behauptet, dass aber nur bestimmte ‚männliche‘ Praxen, Diskurse und Subjektpositionen ‚hegemonial‘ sein können und spricht demzufolge von ‚hegemonialer Männlichkeit‘. Zugleich bezieht sie in ihre Argumentation sowohl die heterosoziale Dimension von Geschlecht als auch die homosozialen Dimensionen von Männlichkeit und Weiblichkeit mit ein und verknüpft diese. Dieser komplexe Bezugsrahmen erlaubt es, Männlichkeiten und Weiblichkeiten als explizit relationale Kategorien aufzufassen, die nur durch den (expliziten oder impliziten) Bezug aufeinander Sinn ergeben.⁸ Das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ soll daher als theoretischer Rahmen für die vorliegende Analyse der diskursiven symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung dienen.

⁷ eÜ = eigene Übersetzung

⁸ Raewyn Connell argumentiert, dass ohne den „Kontrastbegriff ‚Weiblichkeit‘“ (Connell 2015:120) der Begriff ‚Männlichkeit‘ keinen Sinn ergäbe: „Eine Kultur, die Frauen und Männer nicht als Träger und Trägerinnen polarisierter Charaktereigenschaften betrachtet, zumindest prinzipiell, hat kein Konzept von Männlichkeit im Sinne der modernen westlichen Kultur“ (ebd.).

2 Raewyn Connells ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als Rahmen der Analyse

Im Folgenden werde ich das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ ausführlich erläutern. Raewyn Connell nutzt ein komplexes Verständnis von Geschlecht, das gleichzeitig „[...] eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur“ (Connell 2015:124) sei. Dabei konzipiert sie Geschlecht nicht nur als ein doppelt hierarchisches Verhältnis, sowohl in der heterosozialen als auch in der homosozialen Dimension, sondern argumentiert auch, dass die Dominanz von Männlichkeit in der heterosozialen Dimension die Struktur von Männlichkeiten und Weiblichkeiten in der homosozialen Dimension bestimmt.⁹

Ich werde im Folgenden die heterosoziale und die homosoziale Dimension ‚hegemonialer Männlichkeit‘ am Beispiel von Männlichkeit erörtern. Grund hierfür ist, dass sowohl Connell selbst als auch die sich auf sie beziehende Forschung Männlichkeit, insbesondere ihrer homosozialen Differenzierung, größere Aufmerksamkeit schenkt. Die analytische Trennung ermöglicht zudem die präzisere Analyse der verschiedenen Dimensionen von Hegemonie und ‚hegemonialer Männlichkeit‘. Daneben können so konzeptionelle Defizite genauer diskutiert werden. Beginnend soll der zugrundeliegende Hegemoniebegriff besondere Aufmerksamkeit erhalten. Dabei werde ich auch die Bedeutung von Populärkulturen in hegemonialen Ordnungen diskutieren (2.1.1). Danach wird erörtert, was unter ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als Geschlechterpraxis (2.1.2) und als Geschlechterdiskurs (2.1.3) verstanden wird. Im letztgenannten Abschnitt werde ich mit Hilfe des von Michael Meuser entwickelten Begriffs des Orientierungsmusters Werkzeuge für die Analyse der diskursiven symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung entwickeln (2.1.3).¹⁰

Aufgrund des Fokus auf Männlichkeit wird die Frage, welche Bedeutung Frauen und Weiblichkeiten für die Re/Produktion und Infragestellung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ besitzen, in der Forschung kaum diskutiert. Da aber

⁹ Aufgrund der ungeheuren Fülle ist es nicht möglich, einen vollständigen Überblick über die Forschung, die sich auf das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ bezieht, zu geben. An dieser Stelle wird auf die Hauptwerke und eine Auswahl wichtiger Sammelbänder verwiesen (vgl. Connell 1987; Connell 2015; Connell/ Messerschmidt 2005; Bereswill/ Meuser/ Scholz 2007; Gottzén/ Mellström/ Shefer 2021; Haywood u.a. 2018; Lengersdorf/ Meuser 2016).

¹⁰ Die Verwendung des Begriffs im Plural (‚hegemoniale Männlichkeiten‘) verweist im Rahmen dieser Arbeit auf die Praxisebene, während der Begriff im Singular (‚hegemoniale Männlichkeit‘) auf das Macht- und Herrschaftsverhältnis insgesamt sowie auf das diskursive Orientierungsmuster Bezug nimmt.

die hegemoniale Geschlechterordnung die Unterordnung von Weiblichkeiten zentral setzt, soll die Konzeption von Weiblichkeiten in Connells Überlegungen zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘ in einem eigenen Abschnitt erläutert werden (2.2). Abschließend werden die Forschungsfragen dieser Arbeit dargelegt (2.3).

2.1 Die Konstruktion von Männlichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘

Bevor im weiteren Verlauf ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ sowohl im Bezug zur Praxisebene als auch im Bezug zur Diskursebene detailliert erörtert werden, soll vorweg der Hegemoniebegriff, der auf Antonio Gramsci zurückgeht, als solcher im Mittelpunkt stehen.¹¹ Dies ist notwendig, da Raewyn Connell den Hegemoniebegriff nur sehr knapp diskutiert (vgl. Connell 2015:130f), so dass viele von ihr aufgeworfene Aspekte des Hegemonialen im Impliziten verbleiben. Auch in Studien, die sich auf das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stützen, bleibt der Hegemoniebegriff zumeist unterentwickelt. Ich stütze mich in meinen Ausführungen allerdings weniger auf Gramscis Ausführungen, die ‚Klasse‘ in den Mittelpunkt stellten, sondern auf Autor*innen, die den Hegemoniebegriff für eine gegenwärtige Gesellschaftsanalyse und die Analyse von Geschlecht weiterentwickelt haben.¹²

2.1.1 ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ als Macht- und Herrschaftsverhältnis

Wenn Couze Venn fragt: „What is the problem to which hegemony is the answer?“ (Venn 2007:111), dann lautet das Problem: Wie kann Zustimmung zu und damit Stabilität in einem bestimmten Macht- und Herrschaftsverhältnis gewonnen werden? Die Antwort ‚Hegemonie‘ verweist dann zunächst einmal auf ein Verhältnis, das statt über gewaltsame Dominierung

¹¹ Es handelt sich bei Gramscis Ausführungen um kein strukturiertes Werk; die im faschistischen Italien in Haft entstandenen ‚Gefängnishefte‘ sind eher ein „fragmentarisches Konvolut“ (Marchart 2007:175). Dies ist jedoch nicht nur durch die Haft begründet, sondern seine Arbeit sei „in einem tieferen Sinn fragmentarisch. Er hat [...] über umfangreiche Konzepte unter dem Gesichtspunkt nachgedacht, wie sie für konkrete, spezifische Situationen nutzbar gemacht werden könnten“ (Hall 1989a:58). Daraus folgt, dass das, was Gramsci mit dem Begriff ‚Hegemonie‘ beschreibt, „is not straightforwardly defined but develops through various arguments about the relationship between force and consent, state and civil society“ (Joseph 2017:6). Der Begriff „appear[s] differently depending on the political problem in view or the different genres of study the Notebooks contain [...]“ (Johnson 2007:97). Diese Mehrdeutigkeit führt zwar zu begrifflichen Unschärfen, gleichzeitig gelingt es Gramsci auf diese Art und Weise qualitativ unterschiedlichen Formen von Hegemonie in den Blick zu nehmen (vgl. Thomas 2021:330f).

¹² Gramsci hat Geschlechterverhältnisse und -ordnungen nur wenig thematisiert (vgl. z. B. Moe 2011).

oder Manipulation vorrangig über die Herstellung von Konsens produziert und stabilisiert wird. Damit sind Hegemonien für Gramsci an moderne kapitalistische Gesellschaften mit ihren komplexen staatlichen und sozialen Institutionen geknüpft. Deren Funktionsweise setzt eine Offenheit des Sozialen voraus, da nur diese Offenheit die notwendigen Innovationen und Kreativitäten hervorbringen kann, die für Profitgewinnung und Reichtumsakkumulation notwendig sind (vgl. Maiolino 2014:166; Meuser 2010:328). Um diese Offenheit zu regulieren, wird die „mobilization and consent of the popular masses“ (Hall 1992:36) benötigt.

Dies ist allerdings nur ein Aspekt des Hegemoniebegriffs, wenn auch ein wichtiger. Aus gramscianischer Perspektive von Hegemonie zu sprechen, bedeutet auch, davon auszugehen, dass hegemonialisierende Prozesse nicht durch Individuen, sondern durch soziale Gruppen, z. B. Klassen, formiert, reproduziert und infrage gestellt wird. Hegemonie beschreibt demzufolge ein Verhältnis zwischen verschiedenen sozialen Gruppen (vgl. Fontana 1993:140; Marchart 2007:176). Daneben geht mit der Konzeption von Hegemonie als Macht- und Herrschaftsverhältnis einher, dass die Macht zwischen diesen sozialen Gruppen als ungleich verteilt angesehen wird. Jedoch sind auch nicht-hegemoniale Gruppen in den Prozess der Hegemonialisierung eingebunden (vgl. Haugaard 2006:50ff; Kioupiolis 2018:101).

Übertragen auf die von Raewyn Connell konzipierte ‚hegemoniale Männlichkeit‘ bedeutet dies, dass hier die Bedeutung von Geschlecht für die Ausbildung hierarchischer Machtbeziehungen zwischen verschiedenen sozialen Gruppen betont wird. Das Geschlechterverhältnis beruht für Connell auf der strukturellen globalen „Dominanz von Männern über Frauen“ (Connell 1987:183; eÜ). Connell konzipiert das Geschlechterverhältnis und die damit verbundene Geschlechterordnung also vorrangig als ein hierarchisches Verhältnis zwischen den sozialen Gruppen ‚Frauen‘ und den dazugehörigen Weiblichkeiten und ‚Männern‘ und den damit verknüpften Männlichkeiten (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:832).¹³ Gleichzeitig seien die Hierarchien zwischen den Geschlechtern untrennbar mit den hierarchischen Beziehungen „within genders“ (Demetriou 2001:338) verknüpft (vgl. Connell 1987:183).

Hegemoniale Verhältnisse werden dann erzeugt, wenn die unterschiedlichen, vielfach widersprüchlichen sozialen Praktiken und Diskurse derart

¹³ Connell stellt das Verhältnis zwischen Männern und Frauen und Weiblichkeiten und Männlichkeiten sowie das Verhältnis von Männlichkeiten untereinander in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen, so dass es nur wenige Bezüge zu Trans- und Intergeschlechtlichkeit gibt. Aus ihren theoretischen Überlegungen folgt jedoch, dass Personen, die sich nicht zweigeschlechtlich verordnen, in der hegemonialen Geschlechterordnung gesellschaftlich untergeordnet werden. Allerdings hält Connell auch fest, dass diesbezüglich noch sehr viele konzeptionelle Leerstellen vorhanden sind (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:851f).

verbunden werden, dass ein Kompromiss ermöglicht wird, der den Führungsanspruch einer sozialen Gruppe ermöglicht bzw. stabilisiert. Dieser Führungsanspruch werde vor allem über den „erfolgreich erhobenen Anspruch auf Autorität“ (Connell 2015:131) produziert und stabilisiert. Hegemonie bezieht sich auf die Überzeugung, dass eine bestimmte soziale Gruppe den legitimen Anspruch hat, andere Gruppen anzuführen. Daher kann Hegemonie auch „as a form of legitimized leadership“ (Howson/ Hearn 2019:46) verstanden werden.¹⁴ Damit grenzt sich Connell von Studien ab, die das Geschlechterverhältnis vorrangig als Gewaltverhältnis konzipieren. Mit dieser Konzeption wird jedoch nicht behauptet, dass keine Zwang- und Gewaltelemente zur Erhaltung der Hegemonie genutzt werden können, sondern dass diese im Verhältnis zur Herstellung von Konsens eine untergeordnete Rolle spielen (vgl. Opratko 2014:40).¹⁵ Auch Connell betont, dass der Führungsanspruch einer bestimmten Gruppe von Männern vor allem über den „erfolgreich erhobenen Anspruch auf Autorität“ (Connell 2015:131) produziert und stabilisiert wird und dabei auch Praxen der Höflichkeit und Rücksichtnahme die Unterordnung der Frauen zum Ziel haben können (vgl. Goffman 2001:120ff).

Die Zustimmung zu diesem Führungsanspruch kann auf verschiedene Weise erfolgen: explizit oder implizit, indem z. B. auf Widerstand verzichtet wird (vgl. Buttigieg 2005:37f; Fontana 1993:140). Um einen legitimen Führungsanspruch zu erheben, muss die hegemoniale Gruppe nicht nur in einem „komplexe[n] Gefüge von Aktivierung und Passivierung“ (Adolphs/ Karakayali 2007:126) mit anderen Gruppen in Verhandlung über Interessen, Werte, Normen, Ziele usw. treten, sondern Elemente und inhaltliche Positionen nicht-hegemonialer Gruppen müssen aufgegriffen werden (vgl. Turner 1992:211f). Indem derartige Zugeständnisse in die hegemonialen Strategien eingebaut werden, wird das gegen-hegemoniale Potential gleichsam entschärft (vgl. Langemeyer 2009:78f). Beispielhaft sei hier auf die hegemoniale Einbindung von Forderungen der Frauenbewegungen der

¹⁴ Dieser Konsens muss jedoch nicht bedeuten, dass eine inhaltliche Übereinstimmung zu einem sozialen Gegenstand erzielt werden muss. Hegemonie beinhaltet vielmehr, die Legitimität des Führungsanspruchs auch dann zu akzeptieren, wenn man mit dem Ergebnis nicht einverstanden ist (vgl. Torfing 1999:166). Auch muss der Konsens nicht über ‚gerechte‘ oder ‚faire‘ Wege erzeugt werden, da hegemoniale Gruppen hierfür ihren privilegierten Zugang zu ökonomischer, politischer, sozialer und kultureller Macht nutzen können. Darüber hinaus müssen nicht alle soziale Gruppen in den Konsens einbezogen werden, sondern die signifikanten, d.h. die für den hegemonialen Kompromiss notwendigen sozialen Gruppen.

¹⁵ So zeichnet sich die hegemoniale Geschlechterordnung durch eine Reihe von Zwängen aus, die historischen Wandel unterliegen. Bis Anfang der 1970er Jahre war z. B. in der BRD das Zusammenleben von unverheirateten Paaren unter einem Dach (in ‚wilder Ehe‘) oftmals unmöglich, so dass der Wunsch zusammenzuziehen mit dem Zwang zur Heirat einherging (vgl. o.A. 2023a).

1980er- und 1990er Jahre durch Projekte der Frauenförderung und des ‚Gender Mainstreaming‘ verwiesen (vgl. Wöhl 2007:80).

In hegemonialen Ordnungen entsteht Konsens nicht spontan, sondern muss über konkrete Kompromiss- und Einbindungsprojekte und in Kombinationen verschiedener, auch durchaus widersprüchlicher Strategien organisiert werden. Daher verläuft der Herstellungsprozess von Konsens nicht linear und bietet vielfältige Möglichkeiten der Intervention (vgl. Lauggas 2013:116; Opratko 2014:30, 35). Ziel dieser Prozesse ist es weniger, Widersprüche zu beseitigen, sondern vielmehr, diesen unter jeweils kontingenten und immer wieder veränderbaren Bedingungen eine bestimmte Form zu geben (vgl. Maiolino 2014:164). In diesem Rahmen kann man die Stabilität hegemonialer Verhältnisse auch als eine bestimmte Konfiguration von bearbeiteten Widersprüchen verstehen (vgl. Candeias 2004:45). Hegemonie bedeutet dann „alle auftretenden Fragen so zu stellen, dass durch ihre Beantwortung das gesellschaftliche Allgemeine oder Allgemeininteresse in einer Weise formuliert wird, mit der die Kräfte [...] ihre partikularen Interessen im Wesentlichen durchsetzen können“ (Wagenknecht 2005, zitiert nach Schaffer 2008:121).

Mit dem Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ betont Raewyn Connell demnach, dass eine bestimmte Gruppe von Männern einen Führungsanspruch gegenüber anderen Männern und gegenüber allen Frauen besäße. Damit einhergehend können sich spezifische Geschlechterpraxen und -diskurse als hegemonial, d.h. als sozial und kulturell dominierend durchsetzen. Connell argumentiert, dass der Anspruch auf Führung von anderen Männern akzeptiert werde, weil es durch ihre Geschlechterpraxen gelänge, die soziale Gruppe ‚Frauen‘ unterzuordnen. Der sozialen Gruppe ‚Frauen‘ fehle es an sozio-ökonomischen und kulturellen Ressourcen, um den Anspruch infrage zu stellen (vgl. Connell 1987:185).

Allerdings kann Hegemonie nicht als Dominanz sozialer Gruppen über andere und damit „auf die Beziehung zwischen verschiedenen Gruppen“ (Joseph 2000:181; eÜ) reduziert werden (vgl. ebd.:181ff). Autor*innen, die sich auf das gramscische Konzept der Hegemonie beziehen, betonen die Bedeutung von materiellen (ökonomischen, sozialen, politischen, kulturellen) Strukturen. Hegemonie bedeutet dann immer auch, dass soziale Gruppen in der Lage sind, diese Strukturen in spezifischer Weise zu organisieren: „[...] it represents the intervention of these forces into the nexus of social structures“ (vgl. ebd.:181). Der Begriff ‚Hegemonie‘ beschreibt also nicht nur ein bestimmtes Verhältnis zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, sondern zugleich auch „the relations between groups and structures [...]“ (Joseph 2000:182). Aufgrund der Bedeutung dieser strukturellen

Rahmenbedingungen ist die Stabilisierung einer Hegemonie immer gleichbedeutend mit dem Versuch, die strukturellen Bedingungen, die diese Hegemonie ermöglicht haben, zu erhalten (vgl. Joseph 2000:181). Dies ist eine herausfordernde Aufgabe, da Hegemonien immer auch unbeabsichtigte Effekte auf eben diese Strukturen haben (vgl. Williams 2020:108). Connell bezieht sich in ihren Arbeiten auf solch einen strukturell verankerten Hegemoniebegriff. Sie sieht das hegemoniale Geschlechterverhältnis durch vier strukturelle Dimensionen verankert, die miteinander in komplexen Beziehungen stehen: 1) die Machtbeziehungen, die Weiblichkeiten insgesamt unterordnen, 2) die Re-Produktionsbeziehungen wie z. B. gesellschaftliche Arbeitsteilungen, 3) emotionale Bindungsstrukturen mit bestimmten Intimitätsvorstellungen und Heteronormativität als Strukturprinzip und 4) die symbolisch-kulturelle Ebene der Diskurse (vgl. Connell 2015:127f; Connell 2013:118).

Gleichzeitig bedeutet die Etablierung eines hegemonialen Konsens nicht, dass die Zustimmung absolut oder unumstritten ist: „Keiner Hegemonie gelingt es, in ihrem Einflussbereich einen vollständigen Konsens zu erzeugen“ (Adler 2015:16), da nicht-hegemoniale Gruppen (ihre Praxen und die Diskurse, auf die sie sich beziehen) ebenfalls nach Hegemonie streben. Gesellschaftliche Veränderungen führen dazu, dass sich die strukturellen Rahmenbedingungen einer Hegemonie verändern. Diese Prozesse bewirken zugleich einen Wandel des hegemonialen Verhältnisses, denn marginalisierte und untergeordnete soziale Gruppen versuchen gesellschaftliche Veränderungen als Möglichkeit zu nutzen, neue hegemoniale Verhältnisse auszuhandeln. Dies gilt ebenfalls für das Geschlechterverhältnis und die Hegemonie ‚hegemonialer Männlichkeit‘: „Gender relations are always arenas of tension“ (Connell/ Messerschmidt 2005:853). Daraus folgt, dass die Zustimmung zum Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ immer wieder neu in Praxen und Diskursen produziert und durchgesetzt werden muss. Die Stabilität der Hegemonie ist damit relativ und entspricht eher einem Verhältnis unter Spannung, das sich beständig wandelt: „All hegemonies are to some extent precarious, even those that appear to be wellembedded, because all hegemonies are dynamic [...]“ (Williams 2020:242). In diesem Rahmen kann ‚hegemoniale Männlichkeit‘ daher als „historisch-gesellschaftlich variable Konfiguration“ (Meuser/ Müller 2015:12) verstanden werden, dem eine bestimmte Krisentendenz aufgrund „vorhandene[r] innere[r] Reibungen, Unvereinbarkeiten und Konflikte“ (Demirović/ Maihofer 2013:32) inhärent ist. Diese spannungsreiche Dynamik sollte jedoch nicht mit einer krisenhaften Instabilität gleichgesetzt werden, sondern stellt eine beständige Anpassungsleistung an veränderliche Rahmenbedingungen dar:

„Hegemonic masculinity gets transformed, through constant challenges and struggles, to resemble whatever traits happen to be most strategically useful for the getting and keeping of power“ (Hooper 2001:61). Das bedeutet jedoch auch, dass gesellschaftliche Veränderungen nicht notwendigerweise auf die Stärke gegen-hegemonialer Gruppen verweisen, sondern möglicherweise eher die Stabilität hegemonialer Verhältnisse verdeutlichen.

„Hegemoniale Männlichkeit“ und Populärkulturen

Aus gramscianischer Perspektive wird betont, dass der hegemoniale Konsens nicht nur in der politischen Sphäre und ihren Institutionen hergestellt und stabilisiert wird, sondern dass dieser auch auf der Ebene des Alltagswissens verankert werden muss (vgl. Buttigieg 2005:37f). Musikalische Populärkulturen, wie das von mir untersuchte Feld Indie-Rock, stellen hierfür einen bedeutsamen Ort dar (vgl. Hall 2019[1981]:358ff; Wicke 1992:3).¹⁶ Innerhalb eines hegemonietheoretischen Rahmens werden Populärkulturen damit nicht als banal oder unpolitisch konzipiert, sondern als „notwendige Bedingung sozialer Praxis“ (Moebius 2020:12)¹⁷, die als „Kulturgeschichte des Sozialen“ (Schäfer 2010:124, Fußnote 5)¹⁸ analysiert werden können. Das Populärkulturelle ist hierbei kein Spiegel gesellschaftlicher Strukturen, sondern stellt eine eigene gesellschaftliche Struktur da, die auf den „Komplex [...] von symbolischen Ordnungen [verweist], mit denen sich die Handelnden ihre Wirklichkeit als bedeutungsvoll erschaffen und die in Form von Wissensordnungen ihr Handeln ermöglichen und einschränken“ (Reckwitz 2000:84). Damit wird zugleich davon ausgegangen, dass sich in den Auseinandersetzungen um Populärkulturen nicht nur unterschiedliche individuelle ‚Geschmäcker‘, sondern maßgeblich gesellschaftliche Strukturen und Widersprüche entfalten. Populärkulturelle Praxen und Diskurse werden auf diese Weise als „Politik des Kulturellen“ (Hall 2000:104) machttheoretisch denkbar (vgl. Wagner 2001:226).

Mit Peter Wicke kann argumentiert werden, dass Populärkulturen nicht eindeutig definierbar sind, da jede historische Epoche „ihre eigenen, ganz unterschiedlichen Bedingungen geschuldeten Popularitätskriterien hervorbringt“ (Wicke 1992:8f). Mit diesem sich beständig wandelnden Verständnis von Populärkulturen geht einher, dass es auch kein eindeutig definierbares soziales Subjekt gibt, „dessen Kultur in diesem Sinne als populär zu

¹⁶ Ich nutze die Begriffe ‚musikalische Populärkulturen‘ und ‚Populäre Musik‘ synonym. Zur Komplexität der Begriffskategorien ‚Populäre Musik‘, ‚Popmusik‘ und ‚Pop‘ vgl. z. B. Hecken 2009; Wicke 1992.

¹⁷ Stephan Moebius bezieht sich hier auf Andreas Reckwitz.

¹⁸ Schäfer leiht sich den Topos der „Kulturgeschichte des Sozialen“ von Roger Chartier.

qualifizieren wäre“ (ebd.:13). Vielmehr konstituieren sich Populärkulturen und ihre sozialen Subjekte gegenseitig, so dass spezifische Populärkulturen soziale Subjekte auf bestimmte Weise in der Gesellschaft verorten und umgekehrt bestimmte soziale Akteur*innen spezifische Verständnisse des Populären hervorbringen (vgl. ebd.; Frith 1996a:121).

Diese begriffliche Vieldeutigkeit bedeutet jedoch nicht, dass es unmöglich ist, Populärkulturen näher zu bestimmen. Als Gemeinsamkeit kann zunächst festgehalten werden, dass Populärkulturen, d.h. kulturelle Praktiken und Diskurse, medial vermittelt sind und „durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen [...] genutzt und weiterverarbeitet [werden]“ (Jacke 2004:21).¹⁹ Gleichzeitig kann argumentiert werden, dass sich Populärkulturen voneinander unterscheiden, da sie sich als spezifische kulturelle Felder organisieren (vgl. Grossberg 1999:216). Diese kulturellen Felder sind durch eigene Strukturlogiken charakterisiert, die Grossberg als „Empfindungsweise“ (ebd.:219) konzipiert. Diese bezeichnet einen „Modus des Ineinandergreifens und des Gebrauchs bestimmter Praktiken“ (ebd.). Indem diese Empfindungsweisen bestimmen, „wie die Individuen kulturelle Praktiken ‚richtig‘ auswählen, sich zu ihnen stellen und in ihren Alltag integrieren“ (ebd.), stellen sie Bewertungsmaßstäbe zur Verfügung, mit denen spezifische kulturelle Praxen und Diskurse bekräftigt oder abgelehnt werden.

Für das von mir untersuchte Feld Indie-Rock stellt das ‚Authentische‘ eine solche Empfindungsweise dar. Ohne dies an dieser Stelle genauer zu diskutieren²⁰, lässt sich festhalten, dass unter dem Begriff Authentizität Aspekte des Echten und Aufrichtig-Integren diskutiert werden (vgl. Moore 2002:209). In einem solchen Verständnis von Populärkulturen kann die Bedeutung von Musik nicht immanent verstanden werden, sondern ergibt sich erst in dem jeweiligen soziokulturellen und historischen Kontext: „Musik hat keine Bedeutungen mehr, die ihrer Struktur eingeschrieben sind, sie erhält Bedeutungen, nimmt dieselben auf, sofern ihre internen Parameter sich in einer strukturell homologischen Beziehung zu den von einer Kultur produzierten Wertungs- und Bedeutungsmustern befinden“ (Wicke 1992:13f; vgl. auch Parzer 2004:103). Gleichzeitig ist Musik nicht alleine die Repräsentation dieser soziokulturellen und historischen Kontexte, sondern „has a life of its own“ (Frith 1996a:109).

¹⁹ Die bis in die 1980er Jahre verhandelte hierarchische Differenzierung zwischen Hoch- und Volkskultur gilt in wissenschaftlichen und journalistischen Diskussionen als überholt (vgl. Grossberg 1999:222ff; Villa u.a. 2012:9).

²⁰ Den Feldbegriff und die ‚Empfindungsweise‘ des Feldes ‚Indie‘ mitsamt der darin verhafteten vergeschlechtlichten Strukturen erläutere ich in Kapitel 4 ausführlich.

Indem musikalische Populärkulturen Subjektivitäten, soziale Beziehungen und gesellschaftliche Verhältnisse beeinflussen, strukturieren diese hegemoniale und nicht hegemoniale/ gegen-hegemoniale Geschlechterpraxen und -diskurse: Beim Spielen von Instrumenten, beim Hören von und Tanzen zu Musik, beim Schreiben über und Diskutieren von Musik werden Geschlechternormen und -praxen mobilisiert und verhandelt (vgl. Grossberg 1999:235; Thomas 2019:1397). Musikalische Populärkulturen und ‚hegemoniale Männlichkeit‘ sind damit eng miteinander verknüpft.

Wichtigstes Element in diesen hegemonialen Auseinandersetzungen um Geschlecht ist, dass Populärkulturen selbstverständliche und nicht hinterfragte Darstellungen der sozialen Wirklichkeit bereitstellen und so eine enge Verbindung der Lebens-, Denk- und Fühlweisen ermöglichen: Populärkulturen „beeinfluss[en] maßgeblich, wie Menschen sich selbst verstehen und ihrem Leben und der Welt Sinn geben“ (Grossberg 1999:215) und verknüpfen so öffentliche und private Sphären (vgl. Fraser 2013:142; Frith 2007:265; Hall 2019[1981]:358ff; Marchart 2008:81ff; Lauggas 2013:109ff).²¹ Musik eignet sich als „Medium für die Umsetzung sozialer Erfahrungen in ‚persönlichen Sinn‘“ (Wicke 1992:21) vor allem aus zwei Gründen besonders gut. Zum einen ist populäre Musik offen für vielschichtige Aneignungsprozesse: „Pop songs are open to appropriation for personal use in a way that other popular cultural forms [...] are not [...]“ (Frith 2007:263). Zum anderen weist populäre Musik eine „affektive Bedeutsamkeitsstruktur“ (Wicke 1992:21) auf, die auch in Grossbergs Begriff der „Empfindungsweise“ (Grossberg 1999:219) zum Ausdruck kommt. Musikalische Populärkulturen sind maßgeblich auf der Ebene des Affektiven verortet und können nicht über rationale Begründungsmuster legitimiert werden. Die Bedeutung, die Musik annehmen kann, geht mit dem sinnlichen (bewussten und unbewussten) Erleben und Empfinden von Vergnügen (oder von Abneigungen²²) einher, z. B. wenn Fans vor Freude schreien, wenn ‚ihre‘ Band die Bühne betritt oder wenn Musik zu Tränen rührt, aber auch wenn Menschen das Gefühl haben, zu guter Musik tanzen zu ‚müssen‘ (vgl. Grossberg 2004:318f; Frith 2007:263f). Damit wendet sich Grossberg wie auch andere Autor*innen (vgl. z. B. Frith 1996a:111) gegen einen Repräsentationsbegriff im Sinne einer Widerspiegelung. Musikalische Populärkulturen und die

²¹ Forschungen, die die Bedeutung des Öffentlichen für die Reproduktion ‚hegemonialer Männlichkeit‘ betonen (vgl. z. B. Aulenbacher/ Meuser/ Riegraf 2013), vernachlässigen meines Erachtens, dass genau in dieser Verknüpfung von Öffentlichem und Privatem hegemonialer Konsens (und Dissens) ermöglicht wird.

²² Dieser Aspekt wird häufig nicht berücksichtigt, spielt aber in den genannten Prozessen eine ebenso wichtige Rolle wie die des Vergnügens: „People not only know what they like, they also have very clear ideas about what they don't like and often have very aggressive ways of stating their dislikes“ (Frith 2007:264).

dazugehörigen sozialen Gruppen werden durch affektive kulturelle Praxen und Diskurse nicht beeinflusst oder repräsentiert, sondern sie konstituieren sich erst durch diese.

Hierbei sind der (Geschlechts-)Körper und mit und durch ihn zu spürende Begehren von herausragender Bedeutung, da musikalische Populärkulturen am ganzen Körper erfahren werden: „To feel in and through song is to feel in and through the body“ (Cobb 2016:220; vgl. auch Frith 1996b:191ff; Heesch 2011:174; Jost 2018:177ff). Insbesondere populäre Musik zeichne sich dadurch aus, dass Körperlichkeit und Tanzbarkeit unmittelbar durch den Körper erfahren werden, und zwar sowohl durch die, die die Musik machen als auch durch die, die die Musik hören: „The music plays, the body moves“ (McClary/ Walser 1990:278). Schon der klassische Rock'n'Roll hat dies verdichtet durch das Motto „Sex, Drugs and Rock'n'Roll“ zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig argumentieren verschiedene Autor*innen, dass das Feld Indie-Rock (auch) andere Körperideale verkörpert, z. B. die des ‚abwesenden‘ Körpers (vgl. Lebrun 2005:207ff). Diese „under-performance“ of physique in displays“ (ebd.:207), die z. B. durch gewöhnliche Kleidung oder den Verzicht auf expressive Körperlichkeit wie Tanzen zum Ausdruck gebracht wird, stellen eine Möglichkeit dar, sich von körperbetonten musikalischen Populärkulturen aber auch von anderen, als Mainstream gerahmten, Rock-Traditionen der 1970er und 1980er Jahre abzugrenzen (vgl. Bannister 2006b:49; Lebrun 2005:207ff). Ich werde in meiner empirischen Analyse zeigen, dass für die Konstruktion geschlechtsdifferenzierender Deutungsmuster im Feld Indie-Rock auch Körperdiskurse eine wichtige Rolle spielen (vgl. Kapitel 6).

Über das leibliche Empfinden von Vergnügen (oder von Abneigungen) wird die gesellschaftliche Bedeutungsproduktion individuell verankert (vgl. Grossberg 1999:227f; Wicke 1992:18). Zugleich werden über die Aneignung popkultureller Medien (Filme, Songs, Computerspiele, u.v.m.) soziale Allianzen mit anderen sozialen Gruppen bzw. Abgrenzungen gegen ebensolche Gruppen vollzogen und so die Grundlage für gruppenspezifische Identitätsbildungsprozesse gelegt (vgl. Marchart 2008:33ff; Mikos 2015:221ff). Des Weiteren kreuzen und vernetzen sich im Feld der musikalischen Populärkulturen vielfältige, alltagsrelevante Diskurse, an die hegemoniale Deutungskämpfe um Geschlecht anknüpfen können (vgl. Grossberg 1999:227; Maase 2019:9ff; Mikos 2015:224; Wicke 1992:20ff). Durch die Verankerung im Alltäglichen generieren populärkulturelle Diskurse eine hohe Geltungskraft für Vorstellungen ‚angemessener‘ Geschlechtlichkeit und beeinflussen so wesentlich alltägliche Geschlechterpraxen (vgl. Dorer 2002:54f; Thomas 2015:71).

Musikalische Populärkulturen und die darin eingebetteten vergeschlechtlichten Selbstpositionierungen und Fremdzuschreibungen sind nicht homogen strukturiert, sondern müssen grundsätzlich im Plural gedacht werden: „It is not a single, unique conception, identical in space and time. It is the folklore of philosophy and, like folklore, it takes countless different forms“ (The English Studies Group 1992:265). Musikalische Populärkulturen werden damit als eigensinnig heterogen verstanden und enthalten auch lose und fragmentierte Elemente (vgl. Villa u. a. 2012:7). Bezogen auf die hegemoniale Geschlechterordnung bedeutet dies, dass musikalische Populärkulturen nicht als hegemonial *oder* marginal bzw. widerständig gedacht werden sollten, da in und durch sie immer beides zugleich ermöglicht wird: Auf der einen Seite kann die Popularisierung hegemonialen Wissens als eine erfolgreiche Strategie verstanden werden, die hegemoniale Geschlechterordnung zu stabilisieren (vgl. Buttigieg 2005:37f; McRobbie 2010:93ff). Auf der anderen Seite ermöglichen Populärkulturen aber auch die Produktion von Diskursen und Praxen, die in die „Politik des Kulturellen“ (Hall 2000:104) intervenieren und ‚hegemoniale Männlichkeit‘ unterlaufen oder infrage stellen (vgl. Thomas 2019:1398ff; Villa u. a. 2012:13f). Dabei sei es, so Stuart Hall, zwar sinnvoll, zwischen beiden analytisch zu unterscheiden, jedoch liege jeder (Diskurs-)Praxis dieses „double movement of containment and resistance“ (Hall 2019[1981]:358) zugrunde.

Hegemonien in Diskursen und Praxen

Nach diesen Ausführungen zum Begriff der Hegemonie soll im folgenden Teilkapitel noch einmal genauer erläutert werden, was es bedeutet, von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ auf der Ebene der Praxis und der Ebene des Symbolisch-Kulturellen, z. B. in Diskursen zu sprechen.²³ Dies spiegelt auch die Differenzierung wider, die einem Großteil der Männlichkeitsforschung zugrunde liegt. Zuvor jedoch soll zunächst kurz dargelegt werden, wie in dieser Arbeit das Verhältnis von Praxis- und kultureller (Diskurs-)Ebene im hegemonietheoretischen Rahmen konzipiert wird. Dies erscheint umso wichtiger, da in der Forschung unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Ansätze existieren.

Meines Erachtens muss Hegemonie sowohl in und durch Praxen als auch in und durch Diskurse realisiert werden (vgl. Hall 1992:35; Opratko 2014:13). Die Beziehung zwischen sozialen Verhältnissen und symbolischen

²³ Die symbolisch-kulturelle Ebene ist nicht synonym mit der Ebene der Diskurse; symbolisch-kulturelle Ordnungen umfassen mehr als Diskurse. Da diese Arbeit den Fokus auf diskursive Konstruktionen richtet, wird im Folgenden jedoch unter der Analyse der symbolisch-kulturellen Ebene die diskursive Ebene gefasst.

Ordnungen verstehe ich als dynamisch-reflexiv, d.h. die Veränderungen in den sozialen Strukturen und diejenigen in der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung beeinflussen sich gegenseitig, jedoch nicht in direkter oder kausaler Art und Weise.²⁴ ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ muss somit als notwendige Verknüpfung zwischen bestimmten geschlechtsbezogenen Praxen und spezifischen Geschlechterdiskursen verstanden werden und nicht als „rule by cultural means alone“ (Johnson 2007:99). Auch Raewyn Connell selbst betont: „Although any specification of hegemonic masculinity typically involves the formulation of cultural ideals, it should not be regarded only as a cultural norm. Gender relations also are constituted through nondiscursive practices, including wage labor, violence, sexuality, domestic labor, and child care as well as through unreflective routinized actions“ (Connell/ Messerschmidt 2005:842). Damit grenze ich mich von Ansätzen ab, die argumentieren, dass die Produktion von Hegemonie ausschließlich oder vorrangig auf kultureller Ebene, über soziale geteilte Normen, Werte, Deutungsmustern u. ä. erfolgt und Hegemonie daher vor allem diskursive Macht umfasse (vgl. z. B. hierzu Fraser 2013:142; Howson/ Hearn 2019:44; Schippers 2007).²⁵ Meines Erachtens stellt dies eine Verkürzung dar, die

²⁴ In der Forschungsliteratur werden häufig egalisierende Diskurse hierarchisierenden Praxen gegenübergestellt. Selten wird umgekehrt gefragt, „ob die angesprochenen Veränderungen lediglich Verschiebungen auf der Ebene der Verteilung und Organisation konkreter Tätigkeiten und gesellschaftlicher Aufgaben mit sich bringen“ (Rendtorff 2019:105). Meines Erachtens verkennt eine Gegenüberstellung gleich welcher Art, dass beide Ebenen nicht in direkter oder kausaler Art und Weise Einfluss aufeinander nehmen, so dass die „Eigenlogiken ungleichzeitiger Entwicklungen“ (Rendtorff/ Riegraf/ Mahs 2019:5) stärker berücksichtigt werden müssen (vgl. Dölling/ Kraus 1997:10; Engel 2002:127f). Zugleich erschwert eine solche analytische Gegenüberstellung die Suche nach Differenzen „zwischen unterschiedlichen Praxis/ Diskurs-Komplexen“ (Reckwitz 2008:201).

²⁵ Während Gramsci mit dem Hegemoniebegriff nicht nur die Relevanz politischer und ökonomischer Macht betont, sondern gleichsam die Bedeutung kultureller Macht herausstellt, verengen bestimmte Ansätze dieses Verständnis wieder auf die symbolisch-kulturelle Ebene der Diskurse. Grund für diese einseitige Betonung ist meines Erachtens die starke Bezugnahme auf das Hegemoniemodell von Ernest Laclau und Chantal Mouffe, die Hegemonie auf der Ebene des Diskursiven verorten. Als Hegemonie wird hier die „diskurstheoretisch zu fassende operative Logik des Politischen“ (Marchart 2013:93) gefasst, die dem Sozialen, d.h. allen Ebenen des Gesellschaftlichen, ihre Praxen und Institutionen zugrunde lege. Das Diskursive stellt hier nicht nur eine Dimension des Sozialen dar, sondern ist gleichbedeutend mit der Logik des Sozialen; Hegemonie ist der Effekt einer artikulatorischen Praxis (vgl. Nonhoff 2019:545ff). Ich halte diesen Hegemoniebegriff für mein Forschungsvorhaben aus drei Gründen für nicht zielführend: 1) Wie das Verhältnis von Diskursivem als Logik und der möglichen Untersuchungsebene ‚Diskurs‘ bestimmt werden kann, bleibt vage. 2) Hegemonietheorien im Anschluss an Laclau und Mouffe überschätzen meines Erachtens die Kontingenz des Gesellschaftlichen. Zwar wird eingeräumt, dass die Kontingenz von Veränderungen durch strukturelle Zwänge begrenzt werde (vgl. z. B. Marchart 2013:37), eine Analyse heterogener struktureller Rahmenbedingungen und wie diese durchaus widersprüchlich in gesellschaftlichen Konflikten zum Tragen kommen, bleibt jedoch weitgehend aus. Damit erscheint Hegemonie als diskursiver Artikulationsprozess, der sich trotz Polysemie und Kontingenz widerspruchsfrei in soziales Handeln übersetzt (vgl. Rey-Araújo 2020:190ff; Williams 2020). 3) Hegemonie beruht in diesem Rahmen auf der Logik der Äquivalenz und auf der „antagonistische[n] Zweiteilung des diskursiv-sozialen Raums“ (Nonhoff 2019:548). Solche Antagonismen spielen auch in den von mir untersuchten popkulturellen Diskursen des Indie-Rock eine Rolle, z. B. in der Abgrenzung zu popmusikalischen Feldern wie ‚Pop‘ oder R’nB

den hegemonietheoretischen Rahmen nicht ausreichend berücksichtigt: ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ ist nicht gleichbedeutend mit ‚kultureller Hegemonie‘, sondern diese muss immer auch die kulturelle Dimension von Hegemonie umfassen – aber eben nicht nur diese. Wenn Hegemonie vorrangig auf kultureller Ebene hergestellt würde, dann würde eine Änderung auf dieser Ebene ausreichen, die Hegemonie signifikant zu verändern und zu destabilisieren. Jedoch verweisen neuere Veröffentlichungen z. B. von Sarah Speck darauf, dass ein neuer Bedeutungsbezug von Praxen die hierarchische Ausgestaltung dieser unberührt lässt. Die Autorin legt dar, dass insbesondere bildungsbürgerliche Frauen zwar neue kulturelle Deutungsmuster der ‚Wahl‘ und der ‚Gleichberechtigung‘ nutzen, um die maßgebliche Übernahme von häuslicher Arbeit zu rechtfertigen. Diese veränderte Bezugnahme berührt jedoch die alltäglichen Praxen der häuslichen Arbeitsteilung und die ungleiche Verteilung dieser nicht; im Gegenteil: über den Bezug zu anderen Deutungsmustern wird die ungleiche Verteilung häuslicher Sorgearbeiten auch unter veränderten ökonomischen Rahmenbedingungen legitimiert und damit die Privilegierung von Männern abgesichert (vgl. Speck 2019:73ff). Daneben ist Praxis „keine Verkörperung von kulturellen Diskursen. [...] Die Lebendigkeit des Tuns fordert die Ordnung der Diskurse immer heraus“ (Villa 2013:61). Auch wenn der Wandel von diskursiven Hierarchisierungen auf signifikante Veränderungen verweisen kann, ist daher Vorsicht geboten, jenen Wandel als Krise ‚hegemonialer Männlichkeit‘ zu deuten.

2.1.2 ‚Hegemoniale Männlichkeiten‘ als Geschlechterpraxis

Obwohl die Arbeit auf Geschlechterdiskurse fokussiert, werde ich nun zunächst ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ als Geschlechterpraxis erläutern. Grund hierfür ist, dass Connell grundlegende Begriffe wie ‚Marginalisierung‘ und ‚Unterordnung‘ anhand dieser Untersuchungsdimension erläutert.

Was genau bedeutet es, von ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ als „pattern of practice“ (Connell/ Messerschmidt 2005:832) zu sprechen? Zunächst verweist der Begriff der Geschlechterpraxis darauf, dass das *doing masculinity* als eine Praxis sozialer Gruppen zu verstehen ist. Männlichkeit ist damit keine individuelle Charaktereigenschaft und nicht personengebunden.

(vgl. Gilbert/ Pearson 1999:68; Huber 2013:4f; Newman 2009:16ff; Strong 2013:75ff). Allerdings werde ich in meiner Analyse zeigen, dass für die Konstruktion einer hegemonialen Geschlechterordnung auf diskursiver Ebene vor allem Differenzierungen bedeutsam sind, die hierarchisierte Unterscheidungen in einem legitimen ‚Innerhalb‘, z. B. über ‚flexible Normalisierungen‘ konstruieren. Es bleibt unklar, wie diese diskursiv erzeugten Hierarchien mit einem auf Antagonismen aufbauenden Hegemoniebegriff analytisch gefasst werden können.

Individuelle Männer (und Frauen) können daher unterschiedliche Praxen von Männlichkeit im Handeln verkörpern.²⁶ Gleichzeitig verweist der Begriff immer auch auf eine Praxis, „in der sich strukturelle Machtverhältnisse entfalten [...]“ (Willems 2012:229). Mit dem Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ legt Raewyn Connell dar, dass im Geschlechterverhältnis die verschiedenen Formen des *doing masculinity* nicht gleichwertig sind, sondern durch hegemoniale Auseinandersetzungen hierarchisch geordnet werden (vgl. Connell 1987:185f). An der Spitze eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses stehen ‚hegemoniale Männlichkeiten‘. Connell bestimmt diese Geschlechterpraxen als „Handlungsmuster, die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstehen“ (Connell 2015:135). Da in gegenwärtigen komplexen Gesellschaften Männlichkeiten in einer Reihe von Feldern um Hegemonie kämpfen, können verschiedenen Praxen von Männlichkeit ‚hegemonial‘ sein (vgl. Nonhoff 2019:550). Diese Variabilität ist jedoch begrenzt, da hegemoniale Geschlechterordnung strukturell verankert ist. Connell definiert ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als „jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“ (Connell 2015:130).

Wenn Raewyn Connell davon spricht, dass ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ eine Konfiguration geschlechtsbezogener Praxen sei, die verkörpert werden, dann verweist sie auf enorme Bedeutung von Körperpraxen für die Re/Produktion und Infragestellung hegemonialer Geschlechterverhältnisse (vgl. ebd.:95, 130). In den von Connell analysierten Interviews taucht der Körper immer wieder prominent auf (z. B. im Gewalthandeln und Gewalterfahrungen), ihre Ausführungen diesbezüglich bleiben jedoch vage, wie sie selbstkritisch anmerkt: „Yet the pattern of embodiment involved in hegemony has not been convincingly theorized“ (Connell/ Messerschmidt 2005:851). Für Männlichkeit argumentiert Connell, dass das „männliche Geschlecht [...] unter anderem ein bestimmtes Hautgefühl, bestimmte Formen und Spannungen der Muskeln, bestimmte Körperhaltungen und Bewegungen, bestimmte Möglichkeiten beim Sex [bedeutet]“ (Connell 2015:104). Die enge Verknüpfung von Körper und Geschlecht wird im hegemonialen Alltagswissen sichtbar: „Nichts verbürgt das Geschlecht, das man ist, mehr als der Körper, den man hat. [...] Der Körper ist für gewöhnlich der stärkste Beweis von Geschlechtlichkeit, sowohl für den Beobachter als auch für die Subjekte selbst“ (Meuser 2005:271). Damit kann

²⁶ Damit grenzt sich Connell auch von rollentheoretischen Ansätzen ab (vgl. Connell/ Messerschmidt 2015:830).

argumentiert werden, dass der Körper der Ort sei, an dem hegemoniale Verhältnisse „unter die Haut gehen“ (Villa 2011:31). Connell hält fest, dass der Körper innerhalb hegemonialer Verhältnisse beides sei, „objects of social practice and agents in social practice“ (Connell/ Messerschmidt 2005:851). Dadurch ist der Körper, seine Bewegungen, Haltungen und Aktivitäten zum einen ein Medium, in das sich hegemoniale Verhältnisse einschreiben. Dies wird sichtbar an den somatischen Körperkulturen, die in Bezug auf das Geschlecht stark divergieren und zudem hierarchisch geordnet sind, wobei weibliche oder als ‚weiblich‘ codierte Körperpraxen abgewertet werden: Während Männlichkeiten mit dem Riskieren des Körpers (Gewalthandeln, Drogenkonsum) verbunden werden, werden Weiblichkeiten mit der Sorge um den Körper (Schönheitshandeln, Sorgen für andere Körper) verknüpft.²⁷ Zum anderen wird der Körper auch als ein Akteur, als Subjekt der Praxis konzipiert, dessen Eigensinn immer wieder Verschiebungen in hegemonialen Verhältnissen ermöglicht (vgl. Alkemeyer 2015:477f; Meuser 2005:281ff). Hierdurch würden neue Körperpraxen, neue Arten des Empfindens, Gebrauchens und Präsentierens von vergeschlechtlichten Körpern ermöglicht (vgl. Connell 2015:302).

Vorerst kann festgehalten werden: Mit dem Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ wird immer auf zwei Gender-Dimensionen Bezug genommen. Es wird auf Männlichkeitspraxen verwiesen, die hegemonial, d.h. gesellschaftlich dominierend sind, weil es durch sie gelingt, Frauen als Gruppe unterzuordnen und eine „Hegemonie der Männer“ (Hearn 2004:49; eÜ) zu etablieren. Diese doppelte Ausrichtung ist der Clou des Konzeptes, führt aber gleichzeitig zu einer Reihe von konzeptionellen Unschärfen, insbesondere in der Weiterentwicklung des Konzeptes durch andere Autor*innen. Im Fokus steht hierbei die Verhältnisbestimmung zwischen ‚Dominanz‘ und ‚Hegemonie‘. So weist beispielsweise Christine Beasley folgende Wortbedeutungen des Begriffs ‚dominant‘ aus: „most powerful and/ or most widespread“ (Beasley 2008:88). Jedoch ergeben sich abhängig vom ‚or‘ oder vom ‚and‘ unterschiedliche Hegemoniemodelle. Wenn ‚hegemoniale Männlichkeit‘ die „soziale Praxis [...] der gesellschaftlichen Eliten“ (Meuser 2010:331) beschreibt, dann zeichnet sich diese Praxis gerade dadurch aus, dass sie nur wenigen Männern zur Verfügung steht. Auch Raewyn Connell argumentiert, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ „was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it“ (Connell/ Messerschmidt 2005:832). Daraus kann geschlossen

²⁷ Michael Meuser verweist hier auf die Bedeutung von Binnendifferenzierungen, so dass somatische Kulturen auch entlang anderer sozialer Kategorien (Sexualität, ‚Race‘, Klasse, Ability) strukturiert sind (vgl. Meuser 2005:285f).

werden, dass die dominanten, also populären Männlichkeiten nicht unbedingt ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ sein müssen.²⁸ Ich plädiere dafür, statt von Dominanz von ‚dominierend‘ zu sprechen, um zu signalisieren, dass Hegemonie bedeutet, den erhobenen „Anspruch auf normative Gültigkeit über das jeweilige soziale Feld hinaus“ (Scholz/ Meuser 2005:217) durchsetzen zu können. Für Hegemonie ist also die gesellschaftliche Mächtigkeit ausschlaggebend.²⁹

Um den Aspekt des Dominierens theoretisch ernst zu nehmen und gleichzeitig bestimmte Strukturähnlichkeiten ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ mit anderen Männlichkeiten nicht außer Acht zu lassen, hat Michael Meuser bezugnehmend auf Connells Überlegungen den Begriff des hegemonialen Orientierungsmusters entwickelt (vgl. Meuser 2006:101, 123ff; Meuser 2010:327).³⁰ Meuser stellt sich die Frage, wie sich ‚hegemoniale

²⁸ Das heißt aber nicht, dass dominante Männlichkeiten wenig dazu beitragen, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zu legitimieren, wie verschiedene Autor*innen argumentieren (vgl. Beasley 2008:90; Christensen/ Jensen 2014:66). Hier wird vernachlässigt, dass diese Männlichkeiten auch als ‚komplizenhaft‘ beschrieben werden können und damit als Männlichkeiten, die das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stützen.

²⁹ Damit grenze ich mich von Hegemoniemodellen ab, die Hegemonie mit Dominanz synonym setzen. Hierbei werden dominante Männlichkeiten als „kontextgebundene Versionen hegemonialer Männlichkeit“ (Scholz 2004:41) verstanden. Diese unterschiedlichen ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ konkurrieren miteinander und stehen innerhalb einer Gesellschaft in einem hierarchischen Über- und Unterordnungsverhältnis (vgl. ebd.). In diesem Rahmen sind nicht-hegemoniale Männlichkeiten nach Connell wie z. B. Männlichkeiten der Arbeiterklasse eine solche „kontextgebundene Version[en] hegemonialer Männlichkeit“ (ebd.). Ein derartiges Verständnis verunmöglicht es jedoch, zwischen ‚im Feld dominanten‘ und ‚gesellschaftlich hegemonialen‘ Praxen von Geschlecht zu differenzieren. Daneben bleibt unklar, wie sich die Konkurrenz zwischen verschiedenen ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ im Connellschen Sinne und zwischen diesen und ‚hegemonialen Männlichkeiten‘, die nur in ihrem Feld hegemonial sind, unterscheiden ließe.

Ein weiteres Verständnismodell bieten Messerschmidt und Messner an. Sie differenzieren zwischen hegemonialen, dominanten, dominierenden und positiven Männlichkeiten (vgl. Messerschmidt/ Messner 2018:41ff). Hierbei werden dominierende Männlichkeiten als Männlichkeiten verstanden, die „involve commanding and controlling particular interactions, exercising power and control over people and events [...]“ (ebd.:42). Diese dominierenden Männlichkeiten können, müssen aber nicht hegemonial sein, z. B. wenn es ihnen nicht gelingt, ungleiche Geschlechterbeziehungen kulturell zu legitimieren. Mir ist unklar, wie diese Form der dominierenden Männlichkeit gedacht werden kann, so dass sie nicht gleichzeitig auch ungleiche Geschlechterverhältnisse legitimiert, denn der Aspekt des Dominierens ist ja der Kern des Hegemoniemodells von Raewyn Connell. Diese Problematik wird von den Autoren nicht thematisiert, als Beispiel wird auf George W. Bush und seine Rolle im Irakkrieg 2003 verwiesen (vgl. ebd.). Hier handelt es sich zweifelsohne um eine Männlichkeit, die die hegemoniale Geschlechterordnung stützt. Eine denkbare Möglichkeit wäre die ‚positive Männlichkeit‘ ebenfalls als dominierend zu konzipieren. Anderson und McCormack (2018) betonen aber, dass die von ihnen ähnlich konzipierte ‚inklusive Männlichkeit‘ andere Männlichkeiten und Weiblichkeiten gerade nicht dominiert. In diesem Verständnis bedingen sich ‚dominierend‘ und ‚hegemonial‘. Eine weitere Möglichkeit, das Verhältnis von Dominanz und Hegemonie in Bezug auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zu denken, ist die Differenzierung dieser in „local, regional [and] global“ (Connell/ Messerschmidt 2005:849): Hierdurch ergeben sich jedoch weitere Unklarheiten, z. B. wenn Raewyn Connell die lokalen Versionen ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ einmal in Bezug auf bestimmte Orte („locally specific hegemonic masculinities constructed in spaces such as a New Zealand country pub (ebd.:840)) und einmal in Bezug auf Untersuchungsebenen („constructed in the arenas of face-to-face interaction of families, organizations“ (ebd.:849)) konzipiert.

³⁰ Meuser argumentiert überzeugend, dass das Verständnis von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als generativem Prinzip bei Connell zwar angelegt ist, aber nicht elaboriert wird (vgl. Meuser

Männlichkeit' – im Sinne eines bestimmten Herrschaftsverhältnisses – gegen konkurrierende Modelle durchsetzen kann, obwohl ‚hegemoniale Männlichkeiten' – im Sinne bestimmter Männlichkeitspraxen – nur von sehr wenigen Männern verkörpert werden. Zur Erklärung nutzt er das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu. Dieses geht davon aus, dass Handeln nach einem bestimmten erzeugenden Prinzip gestaltet wird und dass der Geschlechterhabitus als „System generativer Schemata von Praxis“ (Meuser 2006:126) verstanden werden kann. Im männlichen Geschlechterhabitus werde dabei immer zweierlei ausgedrückt: eine Strategie der Differenz zu Weiblichkeit und eine Position im Gefüge der Geschlechterordnung, die danach strebt, alle Weiblichkeiten, aber auch andere Männlichkeiten zu dominieren (ebd.:121f). In diesem Rahmen ist ‚hegemoniale Männlichkeit' also nicht als Geschlechterpraxis einer bestimmten sozialen Gruppe von Männern zu verstehen, sondern als Logik, die (fast) allen männlichen Geschlechterpraxen „als generative[s] Prinzip zugrunde [liegt]“ (ebd.:126). Das bedeutet, dass sehr unterschiedliche Formen von Männlichkeit durch die „strukturelle[n] Homologie[n]“ (ebd.:125) ‚hegemonialer Männlichkeit' charakterisiert sind. Meuser folgend ist es nicht bedeutsam, dass als Ergebnis des *doing masculinity* nicht-hegemoniale Männlichkeiten konstituiert werden, da auch der Herstellung ‚marginalisierter' und ‚untergeordneter Männlichkeiten' das gleiche generative Prinzip (Differenz zu Weiblichkeit und das Streben nach Dominanz gegenüber Frauen und gegenüber anderen Männern) zugrunde liege (vgl. ebd.:126). ‚Hegemoniale Männlichkeit' wird hier von unterschiedlichen Gruppen als etwas Gemeinsames verstanden und fungiert damit als Orientierungsmuster des *doing masculinity*.

Ich werde auf das Verständnis von ‚hegemonialer Männlichkeit' als Orientierungsmuster zurückkommen, um den Hegemoniebegriff auf diskursiver Ebene genauer zu bestimmen. Zunächst soll jedoch erläutert werden, wie auf der Praxisebene die homosoziale Differenzierung von Männlichkeiten konzipiert wird.

Connell argumentiert, dass den meisten Praxen von Männlichkeit ein „Dominanzstreben“ (Connell 2015:188) bzw. eine „Dominanzlogik“ (Meuser/Müller 2015:10) zugrunde liege. Auf diese Weise, so Connell, streben auch Praxen nicht-hegemonialer Männlichkeiten nach Hegemonie.³¹ Es können

2006:130). Gleichzeitig versucht Connell, bestimmte notwendige Gemeinsamkeiten („family resemblance“) ‚hegemonialer Männlichkeiten' zu definieren. Ich lese das als Versuch, eben doch die Geschlechterpraxen bestimmter sozialer Gruppen als hegemonial zu bestimmen (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:850). Die Konzeption von ‚hegemonialer Männlichkeit' als Orientierungsmuster bietet aber gerade den Vorteil, diese Geschlechterpraxen nicht einer bestimmten sozialen Gruppe zuordnen zu müssen.

³¹ Dies ist ein grundsätzlicher Unterschied zu der Konzeption von Weiblichkeitspraxen (vgl. hierzu Kapitel 2.2).

aber nur solche Männlichkeitspraxen hegemonial sein, die die Unterordnung der Frauen sicherstellen (vgl. Connell 2015:130). Andere Praxen von Männlichkeit werden also gesellschaftlich abgewertet, weil sie die Unterordnung von Frauen nicht sicherstellen können. Connell konzipiert die homosoziale Differenzierung von Männlichkeiten damit als ein Resultat des Kampfes um Hegemonie über Frauen. Demetrakis Z. Demetriou formuliert die These Connells dabei wie folgt: „Connell's originality lies in the formulation of a single theoretical principle that states that the relationships within genders are centered on, and can be explained by, the relationships between genders. In other words, the structural dominance of men over women provides the essential foundation on which forms of masculinity and femininity are differentiated and hierarchically ordered“ (Demetriou 2001:341). Da Gruppen im Sinne einer abgrenzbaren Entität und deren Geschlechterpraxen (z. B. Männer und Frauen, aber auch homosexuelle Männer, ‚Schwarze‘ Frauen) erst in und durch hegemoniale Kämpfe konstituiert werden, sind ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ notwendigerweise auf die kontingente Beziehung zum nicht-hegemonialen ‚Anderen‘ angewiesen und „the hegemonic form [...] defined by what it is not as much as what it is“ (Lusher/ Robins 2009:402). Dies gilt auch für die nicht-hegemonialen Männlichkeiten, die „von den gleichen gesellschaftlichen und kulturellen Formen stabilisiert und zusammengehalten [werden], die ihre Unterwerfung garantier[t]en“ (Hall 1989b:219). ‚Marginalisierung‘ und ‚Unterordnung‘ sind demnach grundlegende Bestandteile der Herstellung von Hegemonien und kein „nachgeordnetes Resultat“ (Budde 2007:157), da sie immer relativ zur Ermächtigung ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ entstehen (vgl. Connell 2015:134; Hirose/ Kei-ho Pih 2010:196f; Howson/ Hearn 2019:41).

Die Differenzierung der nicht-hegemonialen Männlichkeiten konstituiert sich „entlang der Frage des legitimen Zugangs zu materiellen, kulturellen, sozialen [...] Ressourcen“ (Budde/ Kansteiner/ Bossen 2014:109). Connell unterscheidet hierbei verschiedene Stufen der Abwertung und differenziert zwischen der weniger starken ‚Marginalisierung‘ und der stärker ausgrenzenden ‚Unterordnung‘ (vgl. Connell 2015:133f).³²

‚Marginalisierte Männlichkeiten‘ bestimmt Connell als Männlichkeiten, die im Zusammenwirken mit gesellschaftlichen Kategorien wie ‚Race‘ oder Klasse entstehen. Connell argumentiert hier also für einen interdependenten Zugang zur Analyse von Männlichkeiten, da diese nicht nur durch Geschlecht, sondern in Interdependenz mit anderen sozialen Kategorien

³² Connell selbst bewertet den Begriff der Marginalisierung als „nicht ideal“ (Connell 2015:134).

konstituiert werden. ‚Marginalisierte Männlichkeiten‘ folgen der gleichen Strukturlogik wie ‚hegemoniale Männlichkeiten‘. Jedoch fehlt es ihnen an ökonomischen und kulturellen Ressourcen, um gesellschaftlich zu dominieren und die Unterordnung von Frauen abzusichern (vgl. ebd.). Praxen ‚marginalisierter Männlichkeiten‘ beanspruchen damit zwar Hegemonie, können aber kaum sozialnormierende Wirkung entfalten: „Sie sind von Ausgrenzung aus der symbolischen Ordnung bedroht, besitzen aber genügend Kapitalien, um dieser Ausgrenzungsbedrohung zu entgehen“ (Budde 2005:60³³) und verbleiben so im Legitimen.³⁴ Aufgrund dieses Mangels können mit diesen Männlichkeiten männliche Privilegien nur eingeschränkt umgesetzt werden, ihr Status als ‚männlich‘ wird jedoch nicht infrage gestellt (vgl. Bird 1996:120; Coston/ Kimmel 2012:99).

Mit dem Begriff der Marginalisierung beschreibt Connell nicht Eigenschaften von Individuen, sondern die Organisation von sozialer Ungleichheit über die Konstruktion hierarchisierter gesellschaftlicher Gruppen. Daher sei Marginalisierung auch dann wirksam, wenn es einzelnen marginalisierten Männern gelänge, hegemonial zu werden. Am Beispiel ‚Schwarzer‘ Männlichkeiten schreibt sie: „Deshalb können in den USA Schwarze Sportler durchaus Vorbilder für ‚hegemoniale Männlichkeit‘ abgeben. Aber der Ruhm und Reichtum einzelner Stars strahlt nicht auf die anderen Schwarzen aus und verleiht den Schwarzen Männern nicht generell ein größeres Maß an Autorität“ (Connell 2015:134f). Daneben macht Connell hier deutlich, dass Marginalisierungen auch über ‚positive‘ Konstruktionen vollzogen werden können, z. B. wenn ‚Schwarze‘ Sportler als bewundernswert und erfolgreich konstruiert werden. Marginalisierung wird hier vollzogen, indem der Erfolg weniger als Resultat von eigener Anstrengung und Disziplin gelte, sondern als Ergebnis naturalisierter Körpereigenschaften. Dabei werden Bilder aufgerufen, die den ‚Schwarzen‘ Männerkörper zugleich als unkontrollierbar und damit potentiell gefährlich codieren und als „Spektakel der Anderen“ (Hall 2004:108) sichtbar werden lassen (vgl. z. B. Campbell/ Bebb 2022:146ff; Hall 2004:109ff).

³³ Budde verwendet die Begriffe Marginalisierung und Unterordnung in umgekehrter Art und Weise: Marginalisierung stellt hier die stärkste Form der Abwertung dar (vgl. Budde 2005:60). Diesem Verständnis folge ich nicht. Es bleibt unklar, warum er Unterordnung als weniger starke Abwertung konzipiert, wenn der Ausschluss von Frauen (zentral für die Geschlechterordnung, die sich auf ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ stützt) über Prozesse der Unterordnung vollzogen wird. Budde verweist hier ebenfalls auf homosexuelle Männlichkeiten, die von Connell ja gerade nicht als marginalisiert, sondern als untergeordnet konzipiert werden (vgl. Connell 2015:131).

³⁴ ‚Marginalisierte Männlichkeiten‘ werden häufig als Verkörperungen ‚schlechter‘ Männlichkeit konstruiert. Insbesondere migrantische oder ethisch markierte Männlichkeiten werden paradoxerweise abgewertet, weil sie ‚hegemoniale Männlichkeit‘ aus Sicht der Dominanzgesellschaft überbetonen. Diese Überbetonung wird auch als ‚Hypermaskulinität‘ gefasst (vgl. Roberts 2018:216).

Im Gegensatz zur ‚Marginalisierung‘ fasst Connell ‚Unterordnung‘ als hierarchisierenden Prozess, der darauf abzielt, bestimmte Männlichkeitspraxen als un-männlich und somit als außerhalb des Legitimen zu definieren (vgl. Budde 2005:60; Connell 2015:130ff; Griffin 2018:379). Es wird argumentiert, dass ‚homosexuelle Männlichkeiten‘ eine untergeordnete soziale Gruppe darstellen, da diese die Institution Heterosexualität untergrabe, die notwendig sei, um die Unterordnung von Frauen sicherzustellen (vgl. Demetriou 2001:344). Raewyn Connell erläutert, dass die gesellschaftliche Unterordnung dieser Männlichkeiten über die symbolische Verknüpfung mit dem ‚Weiblichen‘ vollzogen wird (vgl. Connell 2015:130f). Da Männlichkeit und Weiblichkeit als „soziale Grenzziehung und kultureller Gegensatz“ (ebd.:93) konstituiert seien, werden Praxen homosexueller Männlichkeiten als ‚un-männlich‘ charakterisiert und zum Prototyp gescheiterter Männlichkeit gemacht, die den Status als Mann grundsätzlich infrage stellt (vgl. ebd.:130f; Budde 2005:60).³⁵ Sie werden daher besonders stark delegitimiert und stehen am untersten Ende der Geschlechterhierarchie. Um die maßgebliche Delegitimierung sichtbar zu machen, nutzt Connell für diese Hierarchisierungsprozesse den gleichen Begriff wie für die aller Weiblichkeiten: „Unterordnung“ (Connell 2015:131). Connell macht hierdurch deutlich, dass Unterordnung nicht nur ein organisatorisches Prinzip ist, das das Verhältnis zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten sowie Männern und Frauen ordnet, sondern auch eines, das dem homosozialen Verhältnis zugrunde liegt (vgl. auch Kimmel 2003:103). Gleichzeitig zeigt sie auf, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ grundlegend durch Heterosexualität und Homophobie³⁶ konstituiert wird.

Obwohl die Differenzierung beider Begriffe zunächst klar und einleuchtend erscheint, wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass die beschriebenen Prozesse der ‚Marginalisierung‘ und ‚Unterordnung‘ eine Reihe von Fragen offen lassen. Connell fasst die symbolische Codierung als ‚weiblich‘ als stärkste Form der Abwertung. Allerdings lässt sich mit dem Blick auf den ‚westlichen‘ Raum fragen, ob nicht auch bestimmte ethnisch markierte Männlichkeiten untergeordnet (und nicht ‚nur‘ marginalisiert) werden.

³⁵ Laut Connell können auch andere Männlichkeiten untergeordnet werden. Bedeutsam sei hier ebenfalls die „symbolische Nähe zum Weiblichen“ (Connell 2015:132). Marion Gerards zeigt die enge Verknüpfung von Behinderung mit Weiblichkeit auf, die die Konstruktion von Männlichkeit für Männer mit Behinderung erschwert (vgl. Gerards 2019). Verschiedene Autor*innen diskutieren darüber hinaus die Abwertung von asiatischen Männlichkeiten über symbolische Assoziation mit Weiblichkeit (vgl. z. B. Shimizu 2012).

³⁶ Mit dem Begriff der Homophobie werden negative Einstellungen und abwertendes Verhalten gegenüber homosexuellen, bisexuellen und queeren Menschen gefasst (vgl. Diefendorf/Bridges 2019:233; Schweer 2018:9). Die Nutzung des Homophobie-Begriffs ist aus verschiedenen Gründen nicht unproblematisch (vgl. Bryant/ Vidal-Ortiz 2008:387ff). Er wird hier jedoch genutzt, da sich in der Forschung alternative Begriffe wie Heterosexismus nicht durchgesetzt haben.

Budde sieht neben der symbolischen Codierung als ‚weiblich‘ ebenfalls bestimmte „Formen ethnischer Zugehörigkeit“ (Budde 2005:60) als delegitimierend. Dowd argumentiert für den US-amerikanischen Raum: „At the bottom of the male hierarchy are black males“ (Dowd 2013:1208). Dafür spricht insbesondere die Praxis der Tötung afro-amerikanischer Bürger*innen durch staatliche Organe der Exekutive (Polizei, u. a.) bei fast durchgehender Straffreiheit. Insbesondere wenn diese Männlichkeiten als besonders gefährlich konstruiert werden und gleichzeitig über einen unsicheren Aufenthaltsstatus sozial prekär situiert sind (z. B. bestimmte Gruppen von Geflüchteten), kann von sozialer Unterordnung ohne symbolische Verweiblichung gesprochen werden. Gleichzeitig gibt es durchaus Männlichkeiten, die sowohl marginalisierende als auch unterordnende Praxen verkörpern (z. B. ‚Schwarze‘ Homosexuelle, Männer der Arbeiterklasse mit Migrationshintergrund, akademisch gebildete Männer mit Körperbehinderungen). Auffällig ist in der Forschungsliteratur, dass die konzeptionelle Trennung von Marginalisierung und Unterordnung kaum nachvollzogen wird, sondern häufig durch ein ‚und‘ verbunden wird (vgl. z. B. Coles 2009:30; Haywood u. a. 2018:21f; Heilmann 2011:55f). Auf diese Weise werden beide Prozesse gleichzeitig differenziert und doch wieder konzeptionell zusammengefasst.³⁷

Neben dem Begriff der Marginalisierung und der Unterordnung führt Connell einen weiteren Begriff ein, um Männlichkeiten zu konzipieren: den Begriff der ‚Komplizenschaft‘. Damit wird die Art und Weise beschrieben, wie über bestimmte Praxen von Männlichkeit Zustimmung zur hegemonialen Geschlechterordnung produziert wird. Connell konzipiert diese damit als „querliegende Kategorie“ (Buschmeyer/ Lengersdorf 2017:95), die in anderer Art und Weise als die bisher beschriebenen Männlichkeiten konzipiert wird. Während ‚marginalisierte‘ und ‚untergeordnete Männlichkeiten‘ ein Verhältnis beschreiben, in dem Männlichkeiten qua Strukturkategorien sozial geordnet werden, wird mit ‚komplizenhafter Männlichkeit‘ die Art und Weise charakterisiert, wie in der hegemonialen Geschlechterordnung Zustimmung produziert wird. In diesem Rahmen besitzen auch Männer, die ‚marginalisierte‘ oder ‚untergeordnete Männlichkeiten‘ verkörpern, einen „allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frauen erwächst“ (Connell 2015:133). Diese

³⁷ Daneben kann gefragt werden: Wenn das homosoziale Verhältnis von Marginalisierung und Unterordnung neu gedacht werden muss, da Unterordnung nicht mehr notwendigerweise mit der symbolischen Codierung als ‚weiblich‘ einhergeht, welche Auswirkungen hat dies dann auf das heterosoziale Verhältnis zwischen Weiblichkeiten und Männlichkeiten? Connell erläutert nicht, ob und wenn ja, wie sich die Unterordnung von ‚homosexuellen Männlichkeiten‘ und die Unterordnung von Weiblichkeiten voneinander unterscheiden, so dass hier grundlegende konzeptionelle Klärungen notwendig wären.

Privilegien, die Connell als „patriarchale Dividende“ (ebd.) bezeichnet, sind keine individuellen Vorteile, sondern strukturelle Privilegien, die Individuen aufgrund ihrer Mitgliedschaft in einer sozial dominanten Gruppe übertragen werden; sie sind ein „Überschuss an Ressourcen“ (Connell 2013:192), die der Gruppe ‚Frauen‘ nicht zur Verfügung stehen (vgl. Bailey 1998:107ff). Als Privilegien zählen z. B. „Geldeinkommen, Autorität, Respekt, Dienstleistungen, Sicherheit, Wohnung, Zugang zu institutioneller Macht, emotionale Unterstützung und Kontrolle über das eigene Leben“ (Connell 2013:192). Männer profitieren hier unabhängig davon, ob sie dies wollen oder ablehnen; die Unterstützung des Systems „hegemoniale Männlichkeit“ muss demnach nicht als intentionale Praxis erfolgen (vgl. Buschmeyer 2013:94f; Buschmeyer/ Lengersdorf 2017:95f).

Die Beziehung zwischen Unterordnung/ Marginalisierung und Privileg wird im Rahmen des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als ein relationales Verhältnis gefasst, denn das Privileg einer spezifischen sozialen Gruppe basiert auf der Benachteiligung anderer sozialer Gruppen (vgl. Bailey 1998:104). Männer haben aufgrund ihres Geschlechts strukturelle Privilegien, diese sind aber aufgrund der hierarchischen Struktur von Männlichkeiten ungleich verteilt. Connell betont, dass es durchaus ‚untergeordnete Männlichkeiten‘ geben kann, deren Dividende je nach sozialer Verortung „weniger oder nichts“ (Connell 2013:192) beträgt. Mit dem Zusammendenken von ‚patriarchaler Dividende‘ und Praxen der Komplizenschaft ermöglicht Connell ein komplexes Verständnis von nicht-hegemonialen Praxen von Männlichkeit, die nicht nur als ‚marginalisiert‘ oder ‚untergeordnet‘, sondern zugleich auch als ‚komplizenhaft‘ verstanden werden müssen (vgl. Buschmeyer 2013:94f; Buschmeyer/ Lengersdorf 2017:95f).

Von herausragender Bedeutung für die Konstruktion und Durchsetzung von Strukturen der Komplizenschaft sind Praxen der Homosozialität. Zwar betont Connell, dass die männliche Dominanz in der heterosozialen Dimension der primäre Rahmen der Konstruktion von Männlichkeiten sei, aber ihre Analyse und auch Studien im Anschluss verweisen auf die Bedeutung männlich-homosozialer Räume zur Re-/Stabilisierung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ (vgl. z. B. Arxer 2011; Bird 1996; Budde 2005; Buschmeyer 2013; Connell 2015:131ff; Lengersdorf 2016; Meuser 2001; Meuser 2006).³⁸ Unter Homosozialität werden zunächst einmal soziale Bindungen zwischen Personen des gleichen Geschlechts verstanden (vgl. Hammarén/ Johansson 2019:213). Im Rahmen des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘ hat der Begriff zwei

³⁸ Insbesondere die Arbeiten Michael Meusers, der das Konzept ‚hegemonialer Männlichkeit‘ mit Bourdieus Habitusbegriff verbindet, und darauf aufbauende Arbeiten betonen die Bedeutung homosozialer Praxen für die Ausbildung ‚hegemonialer Männlichkeiten‘.

Dimensionen: Zum einen wird damit die physisch-räumliche Konstitution von sozialen Orten beschrieben, zu denen Frauen der Zutritt verwehrt wird (vgl. Arxer 2011:396; Meuser 2001:13f). Michael Meuser argumentiert, dass auch die Anwesenheit einzelner Frauen die Ausbildung homosozialer Räume nicht störe, solange diese „one of the boys“ (Meuser 2006:71) seien. Damit werde sichergestellt, dass sich die jeweiligen Frauen keine männlich kodierten Praktiken aneignen und dadurch ‚Männlichkeit‘ verkörpern können (vgl. u. a. Noble 2004; Pascoe 2018). Bezogen auf meinen Untersuchungsbereich kann sich Homosozialität auf ein bestimmtes popkulturelles Feld (z. B. Rockmusik) und die darin eingebetteten musikalischen Praxen (z. B. Headbängen) beziehen, aber auch auf bestimmte soziale Orte wie Platten- und Instrumentenshops oder auf bestimmte Diskursräume, die in Musikzeitschriften konstruiert werden (vgl. z. B. Bannister 2006b:91ff; Bayton 1997; Cohen 1991:201ff; Leonard 2007:65ff). Zum anderen verweist der Begriff immer auch auf die symbolische Dimension, dass Männer ihre Orientierungen, Einstellungen und Wertesysteme „primär im wechselseitigen Austausch der Geschlechtsgenossen untereinander [vollziehen] und dass die Geschlechtsgenossen sowohl die signifikanten als auch die generalisierten Anderen sind, an denen der einzelne Mann sich orientiert“ (Meuser 2001:14). Homosozialität hat damit zwei Effekte: Zum einen sorgt sie für eine Distinktion gegenüber der Welt der Frauen und allem, was weiblich konnotiert ist, zum anderen stellt sie vergemeinschaftende Verbindungen von Männern untereinander her (vgl. ebd.:14ff). Die homosozialen Räume seien aber nicht nur ein Mittel zur männlichen Vergemeinschaftung, in der „Männlichkeit gegen Weiblichkeit“ (Meuser 2006:125) konstituiert wird. Da, wie Connell argumentiert, den meisten Praxen von Männlichkeit ein „Dominanzstreben“ (Connell 2015:188) zugrunde liegt, wird in homosozialen Räumen auch die kompetitive Struktur von Männlichkeiten untereinander ausgebildet und Männlichkeiten zueinander in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt. Der so ausgebildete männliche Habitus ist somit eine bedeutsame Stütze ‚hegemonialer Männlichkeit‘ (vgl. Meuser 2001:8; Meuser 2006:124f). Connells Begriff der Komplizenschaft versucht diese doppelte Stoßrichtung von Homosozialität einzufangen: Die beteiligten Männer werden in homosozialen Räumen über Solidaritäts- und Wettbewerbsstrukturen zugleich vergemeinschaftet und in hierarchischen Relationen zueinander positioniert (vgl. Heilmann 2011:31).³⁹

³⁹ Jedoch betonen z. B. Hammarén und Johansson, dass homosoziale Praxen wie „emotional closeness, intimacy“ auch einen potentiell destabilisierenden Einfluss auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ haben können (vgl. Hammarén/ Johansson 2019:217).

Mit dem Begriffen ‚Komplizenschaft‘ und ‚Homosozialität‘ wird jedoch nur eine grundlegende Richtung, nämlich die Praxen, die die Hegemonie stützen, skizziert. Connell entwirft jedoch kein Konzept einer ‚nicht-komplizenhaften Männlichkeit‘, so dass unklar bleibt, ob eine Männlichkeit, die nicht an der patriarchalen Dividende teilhat, im System ‚hegemoniale Männlichkeit‘ überhaupt denkbar ist (vgl. Buschmeyer/ Lengersdorf 2017:95f). Aus der Leerstelle kann implizit geschlossen werden, dass Connell nur wenig Spielraum für gegen-hegemoniale Praxen sieht.⁴⁰ Mit ‚gegen-hegemonial‘ werden hier egalisierende Praxen gefasst, die die Macht besitzen, hegemoniale Geschlechterpraxen (und -diskurse) infrage zu stellen und „to legitimating egalitarian relations between [...] masculinity and femininity, and among masculinities“ (Messerschmidt/ Messner 2018:42).⁴¹

Gleichzeitig verweist diese Leerstelle auf die Frage, wie das Verhältnis von Hegemonie und Wandel genauer bestimmt werden kann.⁴² Eine Reihe von Autor*innen betonen die große Stabilität von Hegemonien und zeigen eine Reihe von Gründen auf: Zum einen weist eine Hegemonie, die gesamtgesellschaftlich etabliert wurde, starke Erhaltungskräfte auf, da diese sowohl auf der Ebene der Strukturen und Institutionen als auch auf der Ebene des Alltagsverstands verankert sei. Zum anderen stützt sich eine bestimmte Hegemonie auf verschiedene Strategien und kann so auf vielfältige Weise auf mögliche Krisen reagieren. Darüber hinaus können Veränderungen in einer Hegemonie nur durch soziale Gruppen – und nicht durch einzelne Individuen – angestoßen werden. Das heißt, dass einzelne Männer und Frauen ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zwar ablehnen können, aber nur als und in sozialen Gruppen (z. B. in Frauen- oder Bürgerrechtsbewegungen) gegen-hegemoniale Bedeutung erlangen können. Daher ist eine bestimmte Organisation von Interessen und Forderungen notwendig. Daneben sind marginalisierte und untergeordnete Gruppen teilweise darauf angewiesen, bestehende Macht- und Herrschaftsstrukturen für die Vertretung gegen-hegemonialer Forderungen und Interessen zu nutzen.

⁴⁰ Gramsci selbst benutzt den Begriff der Gegen-Hegemonie nicht, er unterscheidet zwei Taktiken (Bewegungskrieg (‚war of maneuver‘)/ Stellungskrieg (‚war of position‘)), mit denen bestehende Hegemonien destabilisiert werden können. Aufgrund der Bedeutung des ‚Alltagsverstandes‘ und der zugrunde liegenden Dimension des Kulturellen argumentiert Gramsci, dass in komplexen bürgerlichen Gesellschaften Hegemonien über einen ‚Bewegungskrieg‘ allein nicht infrage gestellt werden können (vgl. Egan 2014; Fonseca 2016).

⁴¹ Auch hier zeigt sich die typische Leerstelle der Männlichkeitsforschung: Inwiefern hierarchische oder egalitäre Beziehungen zwischen Weiblichkeiten für die Konstruktion ‚gegen-hegemonialer Männlichkeiten‘ von Bedeutung sind, wird bei Messerschmidt und Messner nicht mit in die Überlegungen einbezogen (vgl. Kapitel 2.2).

⁴² In der Forschung zu ‚feministischen‘ und ‚alternativen Männlichkeiten‘ ist auffällig, dass diese kaum und wenn nur losen Bezug zum Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ aufweisen (vgl. z. B. Carabí/ Armengol 2014; Luyt/ Starck 2020; vgl. als Ausnahme vgl. u.a. Buschmeyer 2013; Duncanson 2015). Daraus kann geschlossen werden, dass das Konzept als wenig hilfreich angesehen wird, Veränderungen zu konzipieren.

Diese werden dadurch jedoch ungewollt auch gestützt. Gleichzeitig sind diese Gruppen strukturell benachteiligt, da hegemoniale Gruppen ihre ökonomische, politische, soziale und kulturelle Macht zur Absicherung gegenwärtiger hegemonialer Verhältnisse nutzen können (vgl. Connell 2015:130f; Fonseca 2016:131; Hooper 2001:61; Joseph 2000:200; Lenz 2013:126; Leonhardt/ Nonhoff 2019:18; Williams 2020:183).⁴³

Dies bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass es hegemonietheoretisch keine Möglichkeiten für Veränderungen durch gegen-hegemoniale egalisierende Praxen gibt. Veränderungen und Verschiebungen innerhalb eines hegemonialen Verhältnisses sind zum einen möglich, da gesellschaftliche Konflikte immer nur zeitweise befriedet werden können und Stabilität damit immer nur relativ und temporär gegeben ist (vgl. Turner 1992:211f). Durch veränderte Strukturbedingungen treten dazu stetig neue Widersprüche auf, die wiederum neue soziale Akteur*innen hervorbringen (vgl. Candeias 2004:45; Maiolino 2014:164). Im Rahmen der Konsensfindung bieten sich gegen-hegemonialen Gruppen dadurch immer wieder Möglichkeiten, Veränderungen anzustoßen; der Bewegungsraum gegen-hegemonialer Gruppen ist aber aufgrund der oben genannten Gründe vergleichsweise beschränkt (vgl. Freyberg-Inan/ Scholl 2014:472). Zum anderen sind jedoch auch Krisen denkbar, die die Hegemonie nachhaltig erschüttern und die Aushandlung eines neuen hegemonialen Kompromisses notwendig machen. Dies ist vor allem dann möglich, wenn sich Krisen nicht mehr auf bestimmte gesellschaftliche Felder beschränken, sondern feldübergreifend Konflikte auftreten, die dazu führen, dass Prozesse, die Widersprüche bislang erfolgreich befriedet haben, nicht mehr miteinander in Verbindung gebracht werden können (vgl. Filippini 2017:92ff). In diesem Fall können Widersprüche so verbunden werden, dass eine ‚run away‘-Dynamik entsteht, in der sich die gegen-hegemonialen Prozesse gegenseitig verstärken (vgl. Williams 2020:242). Ob sich neue hegemoniale Verhältnisse durchsetzen können, ist jedoch auch von der „strength of the alternative subjective forces that challenge the established order“ (Filippini 2017:96) abhängig. Um ausreichende Geltung zu erlangen, müssen sich, so die hegemonietheoretische Prämisse, gegen-hegemoniale Gruppen (z. B. soziale Akteur*innen, die egalisierende Geschlechterverhältnisse unterstützen) mit anderen sozialen Kräften in Beziehung setzen und einen neuen

⁴³ Eine Reihe von Autor*innen kritisieren daher den Hegemoniebegriff prinzipiell, da mit ihm „im Grunde nichts anderes als die Integration in Herrschaftsverhältnisse“ (Völker 2010:410) und nicht das Entstehen von „sozial Neue[m]“ (ebd.) analysiert werden könne (vgl. auch Christensen/ Jensen 2014:66). Dies wird auch in den Diskussionen um ‚Post-Hegemony‘ deutlich, die einen Kampf um Hegemonie als unvermeidlich gescheitert oder politisch nicht zielführend ansehen (vgl. Johnson 2007; Kioupkiolis 2018; Thomas 2021).

‚historischen Block‘ etablieren. Ziel ist es hierbei, eigene soziale Räume sowie neue diskursive Wissensordnungen und Körper-/Praxen hervorzu- bringen (vgl. Joseph 2000:200).⁴⁴

In der Forschungsliteratur wird auf vielfältige egalisierende Geschlechterpraxen verwiesen, die in ihrer Beschreibung aber recht vage bleiben, z. B. „recognition of similarity, respect, interdependence, empathy, and equality with others“ (Duncanson 2015:233) oder „rejecting sexism, homophobia, and transphobia“ (Silverstein 2015:145). Connell selbst hebt die Bedeutung ‚homosexueller Männlichkeiten‘ hervor. Diese werden untergeordnet, weil sie als prinzipiell unvereinbar mit ‚hegemonialer Männlichkeit‘ angesehen werden (vgl. u. a. Connell 2015:131ff; Kimmel 2003). Daraus schließt sie, dass diese als „wichtigste Alternative zur hegemonialen Männlichkeit in der jüngsten Geschichte der westlichen Zivilisation“ (Connell 2015:283) auch grundsätzlich gegen-hegemonial seien.⁴⁵ Diese Argumentation muss jedoch kritisch hinterfragt werden, da verschiedene Studien den Status von Homosexualität als prinzipiell gegen-hegemonial infrage stellen. Auf der einen Seite wird die Persistenz bzw. Re- Aktualisierung homophober Einstellungen und Praxen beobachtet (vgl. u. a. Fair 2011; Hardin u. a. 2009; Rivers 2011). Auf der anderen Seite scheinen homophobe Deutungsmuster und Geschlechterpraxen in verschiedenen gesellschaftlichen Feldern gegenwärtig an Einfluss zu verlieren (vgl. z. B. Anderson 2009; Anderson/ McCormack 2018; Hammarén/ Johansson 2019).⁴⁶ Trotz dieser widersprüchlichen Prozesse wird deutlich, dass ‚homosexuelle Männlichkeiten‘ nicht mehr grundsätzlich untergeordnet

⁴⁴ Hegemonieanalysen im Anschluss an Gramsci betonen hier das Gewicht ‚organischer Intellektueller‘. Beispielhaft sei hier auf Stuart Hall und das ‚Centre for Contemporary Cultural Studies‘ (CCCS) verwiesen.

⁴⁵ Darüber hinaus sind für Connell symbolisch ‚feminisierte‘ Praxen der Emotionalität, Fürsorglichkeit und Verletzbarkeit bedeutsam, um gegen-hegemoniale Formen von Männlichkeit zu entwickeln (vgl. Buschmeyer 2013; Connell 2015:192ff). Auch „masculinity without men“ (Wiegman 2001:378), d.h. die Aneignung von Männlichkeit durch Frauen, die in der Forschungsliteratur als ‚female masculinity‘ diskutiert wird, kann als potentielle gegen-hegemoniale Männlichkeitspraxis verstanden werden (vgl. Noble 2004; Paechter 2006; Pascoe 2018).

In diesem Rahmen muss bemängelt werden, dass Connell in ihren Ausführungen zwei Punkte nicht ausreichend voneinander trennt: die Intention der interviewten Individuen und die Struktur der Praxen im System ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Es gibt Männer, die das System ‚hegemoniale Männlichkeit‘ inklusive der ihnen zustehenden Privilegien ablehnen. Diese Männer müssen aber nicht zwangsläufig Männlichkeiten ausbilden, die von ihrer Struktur her gegen-hegemonial sind (vgl. Buschmeyer 2013:100f). Verkomplizierend kommt hinzu, dass Männer auch dann in einem bestimmten Maße an der ‚patriarchalen Dividende‘ teilhaben, wenn deren Männlichkeitspraxen gegen-hegemonial sind.

⁴⁶ Begleitet werden diese Entwicklungen durch eine Ausweitung der rechtlichen Gleichstellung nicht-heterosexueller Familienformen durch die sog. ‚Homo-Ehe‘ (in Deutschland ab 2017; in USA auf Ebene der Bundesstaaten spätestens seit 2013/2014; in UK ab 2014, mit Ausnahme Nordirlands, hier erst seit 2020). Die Entwicklungen z. B. in der USA zeigen aber auch, wie politisch umstritten und gesellschaftlich prekär diese Prozesse sind (vgl. o.A. 2023b).

werden. Dies gilt meines Erachtens auch, wenn die Akzeptanz an bestimmte Bedingungen, z. B. die symbolische Distanzierung von Weiblichkeit, geknüpft wird (vgl. Heilmann 2011:319). Diese zeigt zwar, dass die Verknüpfung ‚schwul‘ und ‚weiblich‘ immer noch symbolisch unterordnend wirkt, aber eben auch, dass die von Connell postulierte Verknüpfung unter bestimmten Rahmenbedingungen nicht erfolgt und ‚homosexuelle Männlichkeiten‘ damit nicht notwendigerweise ‚gegen-hegemonial‘ sein müssen.⁴⁷ Im Ergebnis irritierten die beschriebene Entwicklung die homosoziale Dimension von Hegemonie, da Praxen ‚homosexueller Männlichkeiten‘ nun zugleich ‚untergeordnet‘, ‚marginalisiert‘ oder auch ‚hegemonial‘ sein können. Welche Auswirkungen die zunehmende Anerkennung bestimmter ‚homosexueller Männlichkeiten‘ auf die heterosoziale Dimension von Hegemonie hat, bleibt jedoch offen. Gerät die prinzipielle Unterordnung von Weiblichkeit in die Krise, wenn ‚homosexuelle Männlichkeiten‘ nicht mehr notwendigerweise mit Weiblichkeit verknüpft werden? Ist die Unterordnung von Männlichkeiten, d.h. die „feminization of other groups of men“ (Duncanson 2015:241) überhaupt notwendig, um die Hegemonie ‚hegemonialer Männlichkeit‘ aufrechtzuerhalten oder genügt für die homosoziale Dimension der Hegemonie die Machtstrategie der ‚Marginalisierung‘? So könnte man überspitzt argumentieren, dass, solange die gesellschaftliche Unterordnung von Frauen/ Weiblichkeiten gelingt, Veränderungen in der homosozialen Dimension von Männlichkeiten für die Stabilität ‚hegemonialer Männlichkeit‘ unerheblich sind. Dagegen spricht, dass Connell die homosoziale Differenzierung als ein Resultat des Kampfes um Hegemonie über Frauen versteht. In dieser Hinsicht verweisen Verschiebungen in der homosozialen Dimension immer auch auf das heterosoziale Verhältnis.⁴⁸

Um das Verhältnis von Hegemonie und Wandel im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ genauer zu bestimmen, scheint insbesondere der von Connell genutzte Begriff der ‚Komplizenschaft‘ bedeutsam zu sein. Leider wird der Begriff von der Autorin widersprüchlich konzipiert. Wenn Komplizenschaft die Art und Weise beschreibt, wie Zustimmung zur hegemonialen Geschlechterordnung produziert wird, dann sind streng genommen auch ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ Komplizenhaft. Dafür spricht, dass Connell das Verhältnis zwischen ‚komplizenhaften‘ und ‚hegemonialen Männlichkeiten‘

⁴⁷ Die Betonung liegt hier auf ‚notwendigerweise‘, da laut Connell die Unterordnung aller homosexueller Männlichkeiten über symbolische Verknüpfung mit Weiblichkeit funktioniert, und zwar unabhängig von der eigenen Distanzierung von symbolisch ‚feminisierten‘ Geschlechterpraxen (z. B. Drag/ Tunten).

⁴⁸ Neben der Geschlechterordnung gibt es weitere hegemoniale Ordnungen, die zur Geschlechterordnung querliegende Privilegien und Marginalisierungen konstituieren und diese so auch auf vielfältige Art und Weise beeinflussen können.

als „overlap or blurring“ (Connell/ Messerschmidt 2005:839) beschreibt und dadurch strukturelle Ähnlichkeiten zwischen beiden impliziert. Gleichzeitig definiert Connell ‚komplizenhafte Männlichkeiten‘ als Männlichkeiten, „die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen“ (Connell 2015:133). Hier werden ‚hegemoniale‘ und ‚komplizenhafte Männlichkeiten‘ grundsätzlich unterschieden, und zwar durch ihre Position im Rahmen hegemonialer Kämpfe (zentral – weniger zentral). Darüber hinaus: Wenn Komplizenschaft der gesellschaftliche ‚Ort‘ ist, an dem Zustimmung zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘ generiert wird, dann sind hegemonietheoretisch auch bestimmte Praxen von Weiblichkeit (insbesondere die der ‚betonten Weiblichkeiten‘) komplizenhaft. Laut Connell geht jedoch mit der Komplizenschaft die Teilhabe an der ‚patriarchalen Dividende‘ einher, von der Frauen per se ausgeschlossen seien (vgl. Connell 2015:133, 192).⁴⁹ Hier zeigt sich, dass die Trennung von hetero- und homosozialer Dimension von Hegemonie zwar analytisch Sinn macht, die Dimensionen jedoch immer wieder zusammen gebracht werden müssen, um das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ angemessen analysieren zu können.

2.1.3 ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ als Geschlechterdiskurs

Da die vorliegende Untersuchung auf eine spezifische Dimension des Sozialen – die symbolisch-kulturelle Dimension der Diskurse – fokussiert, soll im Folgenden ausführlich erläutert werden, was unter Hegemonie auf diskursiver Ebene verstanden wird. Ziel ist es, den dieser Arbeit zugrundeliegenden Begriff von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als diskursives Orientierungsmuster zu entwickeln. Dabei werde ich zunächst den in dieser Arbeit genutzten Diskursbegriff erörtern.

⁴⁹ In dem 2013 erschienenen Buch „Gender“ räumt Connell zwar ein, dass einige Frauen „auch an der patriarchalen Dividende [partizipieren], im Allgemeinen dadurch, dass sie mit reichen Männern verheiratet sind“ (Connell 2013:193). Welche Formen von Komplizenschaft sich hierdurch für verschiedene Praxen von Weiblichkeit ergeben, bleibt jedoch weiterhin ungeklärt. Diese Lücke ist meines Erachtens durch die unzureichende Berücksichtigung von Weiblichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ begründet. Ich diskutiere die Konzeption von Weiblichkeiten im Kapitel 2.2.

Der Diskurs und die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung

Der Diskursbegriff geht maßgeblich auf Arbeiten von Michel Foucault zurück.⁵⁰ Diskurse werden als „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören“ (Foucault 2013[1981]:156) verstanden. Foucault versteht Diskurse nicht als individuelle, sprachliche Praxis oder als „satzübergreifende[n] Sprachstruktur“ (Diaz-Bone 2010:81). Stattdessen nimmt er als Diskurse überindividuelle, sprachliche „Praktiken der Repräsentation“ (Reckwitz 2008:203) in den Blick, die entlang gewisser Regeln „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 2013[1981]:74). Diskurse ‚tun‘ dies, indem sie Wissen ordnen und diesem bestimmte Bedeutungen zuschreiben. Hierdurch mobilisieren sie Handlungsressourcen für die Erzeugung und Verbreitung von Bedeutungen (vgl. Keller 2008:208). Durch die Verankerung im Alltäglichen generieren populärkulturelle Diskurse eine hohe Geltungskraft für Vorstellungen ‚angemessener‘ Geschlechtlichkeit (vgl. Dorer 2002:54f; Thomas 2015:71).

Die Bedeutung von Begriffen, Kategorien u. a. liegt in einer diskursanalytischen Perspektive nicht in ihnen selbst, sondern wird durch Diskurse hervorgebracht und reproduziert (vgl. Behrens 2021:75; Bettinger 2007:81). Diskurse können damit als sprachförmige Organisation der symbolisch-kulturellen Ordnung, als „Raster des Verstehens, Ordnen und Hierarchisierens“ (Hark 2011:390) charakterisiert werden. Diskurse spiegeln damit die Realität nicht wider, sondern konstituieren eigene Realitäten und besitzen als symbolisch-kulturelle Praxis eine eigene Materialität, die „allein in einem bestimmten sozialen Gebrauch“ (Reckwitz 2003:298) Bedeutung erhält (vgl. Hark 2011:390f; Keller 2013:27; Villa 2013:60f). Sie sind damit als strukturierte und strukturierende Praxis „Ausdruck und Konstitutionsbedingung des Sozialen zugleich“ (Keller 2008:238).⁵¹

Diskurse sind keine neutralen ‚Widerspiegelungen‘ gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern können als „Praxen des Strukturierens und Ordnen von Sinn“ (Wrana 2015:121) verstanden werden, bei denen Sprache, Wissen und Macht unmittelbar miteinander verschränkt sind (vgl. Fegter 2012:53; Hark 2011:390). Durch diese Verschränkung von sprachlichen Aussagen,

⁵⁰ Foucault hat keine konsistente, widerspruchsfreie Diskurstheorie entwickelt, seine Arbeiten sind vielmehr durch unterschiedliche Forschungsinteressen und die uneinheitliche Verwendung von Begriffen gekennzeichnet.

⁵¹ Die Trennung zwischen der Praxisebene des lebensweltlichen Handelns und der Praxisebene der Diskurse stellt damit eine analytische Unterscheidung dar. Durch die enge Verknüpfung von Sprechen und Handeln verweisen beide Ebenen beständig aufeinander und konstituieren sich gegenseitig (vgl. Bührmann/ Schneider 2008:46f; Schäfer 2010:122). Jedoch sind im Rahmen einer wissenssoziologischen Perspektive das Soziale und das Diskursive nicht identisch (vgl. Keller 2013:32). Diskursive Praktiken unterscheiden sich von anderen Praxen dadurch, dass sie „Praktiken der Repräsentation“ (Reckwitz 2008:203) darstellen.

Wissensstrukturen und Machtprozessen wird die diskursive Deutungsmacht als Macht sichtbar, die produktiv wirkt, indem sie etwas zum Gegenstand des Wissens werden lässt (vgl. Bublitz u. a. 1999:11; Seier 2001:94ff). Hierdurch werden bestimmte Sichtweisen ermöglicht oder verhindert und „Wirklichkeit so und nicht anders“ (Hark 2011:391) erzeugt. Bezogen auf Geschlecht bedeutet dies, dass die Kategorie ‚Geschlecht‘ ein „von Macht durchzogenes diskursives Ordnungsprinzip der Gesellschaft“ (Jäckle 2009:133) darstellt, das umfangreiches Wissen um ‚Geschlecht‘ re/produziert.

Zugleich erfahren in und durch Diskurse nur bestimmte diskursive Konstruktionen von Geschlecht Anerkennung und Geltung. Ergebnis ist, dass sich zwischen widerstreitenden Diskursen hierarchische Strukturen ausbilden und bestimmte Geschlechterdiskurse die Dimension des Kulturellen im Sinne einer Hegemonie dominieren (vgl. Fraser 2013:142; Jäckle 2009:34; Schäfer 2010:121; Schaffer 2008:20, 91).⁵² Hegemonial sind bislang Diskurse, deren narrative Struktur die Geschlechterpraxis der ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ stützt. Hierbei werden die kulturellen Vorstellungen von Geschlecht über die Kategorien Männlichkeit und Weiblichkeit als ‚natürlich‘ gegensätzlich und sich ausschließend konstruiert und hierarchisch geordnet, wobei sich Männlichkeit als hegemonial konstruieren kann (vgl. z. B. Connell 2015; Hausen 1976:367f).

Da auf Diskursebene die symbolisch-kulturelle Ordnung sprachförmig organisiert wird, stellen Diskurse demnach einen bedeutsamen gesellschaftlichen Ort dar, in dem „Bedeutungs-Wissen“ (Jäckle 2009:34), d.h. kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, erzeugt und verunmöglicht wird. Als gesellschaftliche Wissenspraxis, die ihren Niederschlag z. B. in

⁵² Meines Erachtens kann der gramscianische Begriff der Hegemonie produktiv mit dem foucaultschen Diskursbegriff verknüpft werden. Diese Verknüpfung ist jedoch spannungsreich, denn die Begriffe arbeiten mit unterschiedlichen theoretischen Prämissen und Zielsetzungen. Gemeinsam ist den Ansätzen, dass sie die Beziehung von Macht und Gegenmacht als relationales Verhältnis konzipieren, so dass gegen-hegemoniale Praxen und Diskurse als eine der Macht immanente Praxis verstanden werden (vgl. Lorey 2017:101f). Jedoch gibt es eine Reihe signifikanter Unterschiede. Mit Foucault wird die Bedeutung dynamischer und instabiler Machtverhältnisse betont, die individuelle Handlungsfreiheiten zulassen (vgl. Patton 1998:68; Pringle 2005:259). Hegemoniale Strukturen seien „das Ergebnis einer Intensivierung und Verkettung von Kräfteverhältnissen“ (Lorey 2017:100). Aus einer foucaultschen Perspektive stellen Hegemonien nicht den Normalfall von Machtbeziehungen dar, vielmehr sei die Gesellschaft durch heterogene Machtbeziehungen strukturiert (vgl. Pringle 2005:260; Seier 2001:101ff). Daneben betonen hegemonietheoretische Perspektiven die Bedeutung sozialer Gruppen (in und durch hegemoniale Prozesse werden soziale Gruppen konstituiert) (vgl. z. B. Fontana 1993:140; Haugaard 2006:50ff; Marchart 2007:176). Dies lässt sich mit Foucaults frühen Überlegungen zur Konstruktion des ‚Normalen‘ durch Ausschluss abweichender Bevölkerungsgruppen verknüpfen. Studien, die mit Foucaults ‚späteren‘ Überlegungen arbeiten, fokussieren jedoch eher auf Machtstrategien und Regierungstechniken, die nicht einer bestimmten sozialen Gruppe zugeschrieben werden können, sondern auf jedes Subjekt gleichermaßen gerichtet sind (vgl. McNay 2009:62; Patton 1998:68f). Die hier aufgeworfenen Punkte bedürfen eines systematischen Theorievergleichs, der an dieser Stelle nicht erfolgen kann (vgl. dazu z. B. Kreps 2015; McCoy 1988; Pringle 2005).

Musikzeitschriften findet, sind Diskurse ein Instrument, mit dem die hegemoniale Geschlechterordnung stabilisiert oder infrage gestellt wird. Die geschlechtsspezifizierenden Geschlechterdiskurse wirken als Raster, das Erfahrungen ermöglicht und Praxen organisiert (vgl. Hark 2011:389ff). Sie werden auch dazu genutzt, Ansprüche bestimmter sozialer Gruppen in gesellschaftlichen Feldern zu (de-)legitimieren (vgl. Hark 2007:166ff).

Allerdings sind hegemoniale Geschlechterdiskurse nicht monolithisch, sondern innerhalb spezifischer Grenzen vielfältig (vgl. Dzudzek/ Kunze/ Wullweber 2012:12). So können beispielsweise hegemoniale Deutungsmuster von Männlichkeit wie Autonomie und Unabhängigkeit, Wettbewerbsdenken oder Aggression in den Feldern Politik, Militär, Sport oder Populärkultur sehr unterschiedliche, durchaus ambivalente Bedeutungen annehmen (vgl. z. B. Allan 2020; Dudink/ Hagemann/ Tosh 2004; Gerards/ Loeser/ Losleben 2013; Heilmann 2011; Jarman-Ivens 2007a; McKay/ Messner/ Sabo 2000).⁵³ Diese Beweglichkeit ist keine Schwäche, sondern ermöglicht erst die relative Stabilität von hegemonialen Geschlechterdiskursen. Die Mehrdeutigkeit hat jedoch Grenzen, da auch Bedeutungen eine bestimmte Ordnungsstruktur besitzen, die durch die Bezugnahme auf Strukturen und Institutionen verstärkt wird (vgl. Lenz 2013:126).

Hegemoniale Geschlechterdiskurse können ihre Stabilität nur zeitlich und räumlich begrenzt behaupten. Damit verweist der Begriff der Hegemonie als „bewegliche Relation von Über- und Unterordnungsverhältnissen“ (Aulenbacher/ Meuser/ Riegraf 2013:28) zugleich immer auch auf die Existenz von gegen-hegemonialen Diskursen. Wie kommt es zum Wandel hegemonialer und gegen-hegemonialer Geschlechterdiskurse? Hier können sowohl diskurs- als auch hegemonietheoretisch Begründungen angeführt werden: Zum einen ist der diskursiv erzeugte Sinn „von einer inneren Bewegung begleitet“ (Villa 2013:68). Die in Diskursen verhandelten Repräsentationen von Geschlecht, die darin bedeutsam gemachten Subjektpositionen, Klassifikationen, Deutungsmuster und Narrative reproduzieren sich in Form „mehr oder weniger weitreichender Abweichungen“ (Keller 2008:237). Diese verweisen konstant aufeinander und ermöglichen so vielfältige Diskurslesarten. Diskurse sind demzufolge durch eine „dynamische Konzeption widerstrebender Wissensformen“ (Schäfer 2010:115) und durch eine immanente Polysemie gekennzeichnet und können nur begrenzt allgemein verbindlichen und stabilen Sinn generieren (vgl. Keller 2008:237; Villa 2013:61, 68; Wedl

⁵³ Dementsprechend müsste auch auf diskursiver Ebene von ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ (und nicht von Männlichkeit) gesprochen werden. Dies gilt analog auch für diskursive Weiblichkeiten. Aufgrund meines Fokus auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als diskursives Orientierungsmuster verwende ich weiter die Singular-Form.

2014:276). Zum anderen werden aus hegemonietheoretischer Perspektive hegemoniale Geschlechterdiskurse immer wieder durch gegen-hegemoniale Diskurse infrage gestellt, da verschiedene Diskurse beständig um symbolisch-kulturelle Dominanz kämpfen (vgl. Buttigieg 2005:38; Dzudzek/ Kunze/ Wullweber 2012:12; Engel 2002:88). Gleichzeitig wandeln sich Diskurse, wenn sich die strukturellen sozio-historischen und kulturellen Rahmenbedingungen des jeweiligen Feldes verändern. So können bestimmte Ereignisse oder veränderte strukturelle Rahmenbedingungen Störungen generieren, die eine veränderte Deutungs- und Wissensarbeit notwendig machen und neue (als legitim erachtete) Subjektpositionen konstituieren (vgl. Keller 2013:28ff). Die ab 2016 einsetzende Debatte um sexuelle Belästigungen und ‚rape culture‘ in der Musikindustrie unter dem Schlagwort #metoo kann als ein solches diskursives Ereignis verstanden werden, das die Struktur der Geschlechterhegemonie (zumindest kurzfristig) auf diskursiver Ebene verändert hat (vgl. Baker/ Williams/ Rodrigues 2020; Coleman 2017). Daneben betonen verschiedene Autor*innen die Bedeutung nicht-diskursiver Technologien, um den Wandel hegemonialer und gegen-hegemonialer Geschlechterdiskurse verstehen zu können. So ermöglichte die Erfindung elektronischer Mikrofone die Entwicklung des explizit ‚männlich‘ codierten Gesangsstil ‚Crooning‘, der eine weichere, gefühlvollere und intimere Vokalisierung betont. Hierdurch wurden neue männliche Subjektpositionen begünstigt, die emotionale Nähe und Aufrichtigkeit als spezifisch männlich codieren (vgl. Holtsträter 2011; McCracken 2015).⁵⁴ Gegenwärtig wird diskutiert, wie durch soziale Medien – insbesondere Streamingplattformen wie *Spotify* – neue Hörpraxen ausgebildet werden, indem Daten und Algorithmen affektiv besetzt werden (vgl. z. B. Dhaenens/ Burgess 2019; Hodgson 2021). Diese musikalischen „recommendation systems“ (Hodgson 2021:4) arbeiten nicht genderneutral, sondern privilegieren –insbesondere im Feld der Rock-Musik – männliche Künstler (vgl. Eriksson/ Johansson 2017; Werner 2020).⁵⁵ Diskurse sind damit kontingent und strukturiert zugleich und changieren zwischen kontingenter Reproduktion und Transformation diskursiver Sinnesordnungen (vgl. Keller 2008:204).

⁵⁴ Allison McCracken betont, dass diese Verknüpfung von Emotionalität und Intimität mit Männlichkeit konfliktreich war. Die negative Auslegung als ‚unmännliche Verweiblichung‘ gewann mit dem Aufkommen der Wirtschaftskrise („Great Depression“) am Ende der 1920er Jahre an Bedeutung (vgl. McCracken 2015).

⁵⁵ Auch Andreas Möllenkamp beobachtet an aktueller Musiksoftware eher die Fortschreibung von vergeschlechtlichten Codierungen (hier die geschlechtsspezifischen Codierungen von Instrumenten am Beispiel der Musiksoftware *GarageBand*) (vgl. Möllenkamp 2019a:328f).

„Hegemoniale Männlichkeit“ als diskursives Orientierungsmuster

Wie ich bereits erläutert habe, konstituiert sich eine hegemoniale Geschlechterordnung in der notwendigen Verknüpfung zwischen bestimmten geschlechtsbezogenen Praxen und spezifischen Geschlechterdiskursen: Hegemonie wird nicht nur in und durch Praxen hergestellt, sondern muss auch in und durch Diskurse realisiert werden (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:842; Hall 1992:35; Opratko 2014:13). „Hegemoniale Männlichkeit“ muss damit die symbolisch-kulturelle Dimension von Hegemonie umfassen. Auch Raewyn Connell selbst betont: „[...] any specification of hegemonic masculinity typically involves the formulation of cultural ideals [...]“ (Connell/ Messerschmidt 2005:842). Der Kampf um Hegemonie auf dieser Ebene kann als eine „beständige Auseinandersetzung um die kulturellen Definitionen legitimer Gesellschaftlichkeit“ (Reckwitz 2004:43) verstanden werden. Dabei werden auf kultureller Ebene und in kulturellen Feldern hegemoniale Kämpfe zwischen verschiedenen sozialen Gruppen als Konflikte um Bedeutungen, Sinnorientierungen, Symbole und Werte ausgefochten. Ziel ist es, dass die sozialen Geltungsansprüche kulturell anerkannt werden (vgl. Maiolino 2014:30f).

Aber wie kann nun die hegemoniale Geschlechterordnung auf diskursiver Ebene empirisch analysiert werden? Durch die Betonung der Praxisebene nimmt die Frage, wie Hegemonie diskursiv hergestellt und verhandelt wird, wenig Raum in Connells Analyse ein. Daher wird im Folgenden vor allem auf andere Forschungsarbeiten Bezug genommen.

In der Männlichkeitsforschung wird „hegemoniale Männlichkeit“ auf Diskursebene als „kulturelles Ideal“ (Connell 2015:131), „kulturelles Leitbild“ (Heilmann 2011:14) oder „cultural norm“ (Connell/ Messerschmidt 2005:842) verstanden. Diese Begriffe verweisen auf die „kulturelle Vorherrschaft des Männlichen“ (Bereswill/ Neuber 2013:103), in der „männliche“ Normen implizit oder explizit die Diskurse dominieren. Verschiedene Autor*innen haben versucht, die kulturellen Leitvorstellungen „hegemonialer Männlichkeit“ zu definieren und heben hierbei Autonomie und Unabhängigkeit, Wettbewerbsdenken und die Kontrolle von Emotionen als Ideale von Männlichkeit hervor (vgl. z. B. Allan 2020; Bird 1996; Connell 2015:121f, 147; Dudink/ Hagemann/ Tosh 2004; Jarman-Ivens 2007a; Kessel 2000; McKay/ Messner/ Sabo 2000). Allerdings nehmen diese Normen in Feldern wie Politik, Militär, Sport oder Populärkultur durchaus unterschiedliche Bedeutungen an, ohne dabei ihre hegemoniale Qualität als feldübergreifendes Ideal zu verlieren. Eine Analyse müsste demnach diese Erörterungen weiter konkretisieren. Gleichzeitig verstellt diese

Vorgehensweise den Blick auf das Grundsätzliche in hegemonialen Konstruktionen. Die Suche nach spezifischen kulturellen Idealen allein scheint mir nicht vielversprechend für eine Analyse diskursiver Konstruktionen von Männlichkeit zu sein. Daher möchte ich im Folgenden den von Michael Meuser konzipierten Begriff des Orientierungsmusters, den ich bereits in Kapitel 2.1.2 erläutert habe, nutzen und auf die Diskursebene übertragen.

Michael Meuser versteht ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als Orientierungsmuster des *doing masculinity* aller Männlichkeiten. Dies bedeutet, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ nicht als Geschlechterpraxis einer bestimmten sozialen Gruppe von Männern verstanden wird, sondern als Logik, die (fast) allen männlichen Geschlechterpraxen „als generative[s] Prinzip zugrunde [liegt]“ (Meuser 2006:126). Das heißt ‚hegemoniale‘, ‚komplizenhafte‘, ‚marginalisierte‘ und ‚untergeordnete Männlichkeiten‘ stellen sich über das Streben nach Dominanz gegenüber Frauen und gegenüber anderen Männern her (vgl. ebd.). Wie ich dargelegt habe, sind hegemonietheoretisch Praxis und Diskurs eng miteinander verknüpft. Praxen haben grundsätzlich einen symbolischen Bezug: „Identifying an action as gendered requires that we know the substance of societal gender norms and/ or ideologies [...]“ (Budgeon 2014:323). Daher wird im Folgenden davon ausgegangen, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auch auf diskursiver Ebene als Orientierungsmuster, genauer als „kulturelles Orientierungsmuster“ (Meuser 2010:327) fungiert.

‚Hegemoniale Männlichkeit‘ als diskursives Orientierungsmuster zeichnet sich dadurch aus, dass 1) sich Männlichkeiten und Weiblichkeiten in einem hierarchischen Verhältnis zueinander konstruieren, wobei die Weiblichkeiten untergeordnet werden, und 2) sich Männlichkeiten im Verhältnis zu anderen Männlichkeiten in einem hierarchischen Verhältnis konstruieren. Sie wird als Orientierungsmuster bezeichnet, weil nicht nur alle Geschlechterpraxen, sondern alle diskursiven Konstruktionen von Männlichkeit (bzw. von Geschlecht) explizit oder implizit darauf Bezug nehmen müssen.

Mit dem Verständnis von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als diskursives Orientierungsmuster geht einher, dass sowohl die zustimmende als auch die diskursive Ablehnung von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ über die Bezugnahme zum Orientierungsmuster vollzogen wird. Während Meuser seine Überlegungen habitustheoretisch begründet, können für die diskursive Ebene bereits erläuterte diskurstheoretische Überlegungen eingebracht werden: Die Konzeption von Diskursen als „Macht-Wissens-Konfigurationen“ (Wedl 2014:276) macht deutlich, dass es kein ‚außerhalb‘ von Macht gibt. Diskurstheoretiker*innen wie Isabell Lorey betonen daher, dass alle Diskurse durch

„untrennbare wechselseitige Konstitutionsbedingungen“ (Lorey 2017:101), d.h. durch die gleichen Machtstrukturen konstituiert sind. Damit bleiben hegemoniale Geschlechterdiskurse auch für gegen-hegemoniale Diskurse „Bezugspunkt des Verstehens“ (Engel 2002:17).

Für die empirische Analyse lassen sich zwei verschiedene, um Geltung konkurrierende Modi einer diskursiven hegemonialen Geschlechterordnung differenzieren: 1) der hierarchisierende und 2) der egalisierende Modus.⁵⁶ Sowohl im hierarchisierenden als auch im egalisierenden Modus lassen sich zwei Dimensionen unterscheiden: Konstruktionen auf homo sozialer Ebene (zwischen verschiedenen Männlichkeiten) und auf hetero sozialer Ebene (zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten). Bezugnehmend auf Connell gehe ich davon aus, dass beide Dimensionen wechselseitig verschränkt sind.

Die relativ eindeutige Zuordnung zu dem einem oder anderen Modus ist möglich, weil das diskursive Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ mit einer bestimmten Machttechnologie, d.h. mit einer „spezifische[n] Form von Macht operiert“ (Maeße 2019:308), die als ‚rigide Normation‘ verstanden werden kann. Diese ordnet spezifische Wissensordnungen, die darin konstruierten Subjektpositionen, Deutungsmuster und Klassifikationen mittels einer binären Struktur und legitimiert darüber eindeutige Dominanz- und Unterordnungsstrukturen innerhalb starrer Normalitätsgrenzen (vgl. Engel 2002:204, Ewald 1990:154; Lorey 2015:41). ‚Rigide Normation‘ arbeitet über die ‚Disziplinierung‘ von Subjekten und ihren Körpern, zielt dabei aber auf die Regulierung des Gesellschaftskörpers als Ganzes ab (vgl. Hirsland/ Schneider 2008:5643; Stehr 2007:30f). Die „symbolische Beschwerung der Normalitätsgrenzen“ (Link 2009:22) erfolgt dabei z. B. über Diskurse der Naturgesetzlichkeit und ist eng mit der souveränen Machttechnologie des Gesetzes verbunden. Charakteristischer Mechanismus ist die Produktion von Ausschlüssen (vgl. Lorey 2017:93ff).

Der hierarchisierende Modus bezeichnet die zustimmende Bezugnahme auf das Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Die Bezugnahme stützt und stabilisiert das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Mit dieser Analyseperspektive fasse ich Prozesse der Marginalisierung und Unterordnung als hierarchisierend zusammen. Wie bereits erläutert, versucht Connell mit diesen Begriffen, unterschiedliche Formen von Hierarchisierung zu konzeptualisieren. Obwohl dies nicht durchweg

⁵⁶ Es sind ohne Frage noch weitere Modi denkbar, insbesondere für Diskurse, in denen Geschlecht nicht mehr bedeutsam ist oder als Ressource nicht mehr relevant gemacht werden kann (vgl. z. B. Egert u.a. 2010). Da diese für den untersuchten Diskurs nur eine untergeordnete Rolle spielen, werden sie im Rahmen dieser Arbeit nicht betrachtet.

gelingt, ist es meines Erachtens durchaus sinnvoll, auch auf der Diskursebene unterschiedliche Formen von Abwertung zu unterscheiden. Dabei bietet sich zunächst an, die Begriffe auf die Diskursebene zu übertragen: ‚Untergeordnet‘ wären solche diskursiven Konstruktionen von Männlichkeiten, die symbolisch mit Weiblichkeit verknüpft werden; ‚marginalisiert‘ wären Konstruktionen von Männlichkeit in Verknüpfung mit anderen gesellschaftlichen Kategorien wie ‚Race‘ oder Klasse. Dieses Vorgehen führt jedoch dazu, dass Veränderungen im Prozess der Hierarchisierungen nicht untersucht werden können, da von vornherein feststeht, welche Männlichkeiten und Weiblichkeiten marginalisiert bzw. untergeordnet werden – auch wenn sich feldspezifisch andere Hierarchisierungsprozesse vollziehen. Sinnvoller ist hier meines Erachtens, mit der von Budde entwickelten Differenzierung zu arbeiten: ‚Marginalisiert‘ sind dann Subjektpositionen, die abgewertet werden, aber im Legitimen verbleiben; ‚untergeordnet‘ sind Subjektpositionen, die außerhalb des Legitimen verortet werden (vgl. Budde 2005:60).⁵⁷ Die Möglichkeit, verschiedene Stufen der Abwertung theoretisch sinnvoll zu konzipieren, ist damit stark interpretationsabhängig.

Zum anderen kann der Bezug auf das Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auch ablehnend erfolgen. Stattdessen wird das Verhältnis zu ‚Weiblichkeiten‘ und/ oder zu anderen ‚Männlichkeiten‘ als gleichwertig konstruiert und damit ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene infrage gestellt. Dieser Modus wird im Folgenden als ‚egalischer Modus‘ bezeichnet. ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ bleibt auch hier Orientierungsmuster, weil die Ablehnung und Kritik in impliziter oder expliziter Bezugnahme auf die hegemoniale Geschlechterordnung erfolgt (vgl. Meuser 2006:126f). Gleichzeitig wird durch den gleichberechtigten Modus versucht, egalisierende Männlichkeiten als neues Orientierungsmuster in den Diskurs einzubringen und diesem Geltung zu verschaffen.⁵⁸

Mit Blick auf die verschiedenen Dimensionen ‚hegemonialer Männlichkeit‘ stellt sich die Frage, ob bestimmte Konstruktionen als bedeutsamer für den egalisierenden Modus bewertet werden können. So kann argumentiert werden, dass egalisierende Konstruktionen in der heterosozialen Dimension

⁵⁷ Budde verwendet die Begriffe Marginalisierung und Unterordnung in umgekehrter Art und Weise (vgl. Fußnote 33).

⁵⁸ Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass eine egalisierende diskursive Konstruktion, die negativ bewertet wird, dem hierarchisierenden Modus zugeordnet wird.

Es ist theoretisch denkbar, dass eine Männlichkeit, die egalitäre Geschlechterverhältnisse stützt, zum hegemonialen Orientierungsmuster wird (d.h. sie ist Orientierungsmuster für die Geschlechterpraxen aller Männlichkeiten und herrscht vorrangig über Herstellung von Zustimmung). Dieses Orientierungsmuster sollte aber nicht ‚hegemoniale Männlichkeit‘ genannt werden, um weitere begriffliche Verwirrungen und Mehrdeutigkeiten zu vermeiden. Messerschmidt und Messner nennen eine solche Männlichkeit „positive“ (Messerschmidt/ Messner 2018:42), Eric Anderson nennt sie „inclusive“ (Anderson 2009).

stärker zu gewichten sind als in der homosozialen Dimension, da erstere notwendigerweise ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage stellt, während letztere auch auf einen Umbau ‚hegemonialer Männlichkeit‘ verweisen kann. Allerdings sind auch hier unterschiedliche Gewichtungen denkbar: Da Connell die Unterordnung homosexueller Männlichkeiten über deren symbolische Verknüpfung mit Weiblichkeit als zentrales organisatorisches Prinzip ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ ansieht, sind Veränderungen hier signifikanter als Veränderungen, die Connell auf der Ebene der Marginalisierungen verortet hat (vgl. Connell 2015:130f). Dementsprechend kann argumentiert werden, dass für Konstruktionen von Männlichkeit das Ausbleiben von symbolischen Verknüpfungen mit Weiblichkeit auf signifikante Änderungen über die homosoziale Dimension hinaus verweist, selbst wenn andere Formen der Abwertung bestehen bleiben.⁵⁹

Michael Meuser begrenzt den Begriff des Orientierungsmusters auf Männlichkeiten und versteht sie als Logik, die (fast) allen männlichen Geschlechterpraxen zugrunde liegt (vgl. Meuser 2006:126). In diesem Rahmen würde das Orientierungsmuster nur für die diskursiven Konstruktionen von Männlichkeit von Bedeutung sein. Im Gegensatz dazu gehe ich im Rahmen dieser Arbeit davon aus, dass das Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auch den diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeit (und trans* Geschlechtlichkeit) zu Grunde liegt. Bevor ich dies argumentativ darlege, soll im Folgenden erörtert werden, wie die Forschung die Bedeutung von Frauen und Weiblichkeiten für die Re/Produktion und Infragestellung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ diskutiert.

2.2 Die Konstruktion von Weiblichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘

Obwohl innerhalb der hegemonialen Geschlechterordnung die Unterordnung von Weiblichkeiten zentral gesetzt wird, findet die Frage, welche Bedeutung Frauen und Weiblichkeiten für die Re/Produktion und Infragestellung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ besitzen, kaum Beachtung in der Forschung.⁶⁰ Auch

⁵⁹ Ich werde die Konstruktion von Weiblichkeiten im folgenden Kapitel 2.2 erörtern. Da Connell argumentiert, dass die Konstruktion von Weiblichkeiten in der hegemonialen Geschlechterordnung andersartig erfolgt, ergeben sich für die Analyse von weiblichen Subjektpositionen interessante Spezifika, insbesondere den hierarchisierenden Modus betreffend.

⁶⁰ Durch den starken Fokus auf die homosozial-männliche Ebene wird der Eindruck erweckt, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ sei „defined through its negation of subordinate elements (black, non-Western, irrational, effeminate, or non-violent) rather than by its ability to subordinate women“ (Demetriou 2001:347, vgl. auch Ditz 2004:3). Die einseitige Betonung auf Männlichkeit birgt meines Erachtens die Gefahr, den Ausschluss von Frauen/ Weiblichkeiten durch die Forschung zu ‚hegemonialer Männlichkeit‘ zu wiederholen. Unterstützt werden diese Entwicklungen durch Ansätze, die die doppelte Ausrichtung des Begriffs ‚hegemoniale

in Connells Veröffentlichungen nimmt die Diskussion des heterosozialen Verhältnisses zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten sowie die der homosozialen Differenzierung von Weiblichkeiten nur geringen Raum ein. Insbesondere die Ebene der Diskurse wird kaum thematisiert. Allerdings erlauben Connells Ausführungen Rückschlüsse zum Verhältnis von Weiblichkeiten zur hegemonialen Geschlechterordnung.

Connell versteht die Dominanz über Weiblichkeit als „primäre[n] Rahmen“ (Meuser/ Müller 2015:13) für die Konstruktion von Männlichkeit; insbesondere in der kritischen Reformulierung des Konzeptes betont sie, dass Frauen und Weiblichkeiten für die Konstruktion von Männlichkeiten von zentraler Bedeutung seien (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848). Diese Aussagen werden jedoch nicht analytisch unterfüttert. In ihren Analysen setzt Connell die homosoziale Konstruktion von Männlichkeiten weiterhin zentral. Dies ist z. B. daran ersichtlich, dass Connell in Hinblick auf Männlichkeit von „Beziehungen“, in Bezug zu Weiblichkeit jedoch nur von „Beziehung“ (Connell 1987:183; eÜ) spricht.⁶¹

Connell hat nur in „Gender and Power“ (1987) die Bedeutung von Weiblichkeiten für das Konzept ‚hegemonialer Männlichkeit‘ diskutiert. Im Rahmen der sehr knappen Ausführungen von sechs Seiten geht sie sowohl auf die Frage der homosozialen Differenzierung von Weiblichkeiten als auch auf das Verhältnis von Weiblichkeiten zur hegemonialen Geschlechterordnung ein, wobei sich beide Prozesse – analog zur Differenzierung von Männlichkeiten – bedingen. Connell argumentiert, dass die Konstruktion von Weiblichkeiten durch die grundlegende gesellschaftliche Unterordnung von Frauen gerahmt

Männlichkeit‘ auflösen. So definiert Yuchen Yang ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als „the consensual relation of domination between dominant and subordinate masculinities“ (Yang 2020:325). Hier geraten das Geschlechterverhältnis und die Unterordnung von Frauen und Weiblichkeiten gleichsam aus dem analytischen Fokus. Zugleich werfen solche Ansätze neue theoretisch-konzeptionelle Frage auf: Connell argumentiert, dass nur solche Männlichkeitspraxen hegemonial sein können, die die Unterordnung der Frauen sicherstellen (vgl. Connell 2015:130). Die homosoziale Differenzierung ist damit ein Resultat des Kampfes um Hegemonie über Frauen. Wenn aber dieser Moment wegfällt, wie lässt sich dann die homosoziale Differenzierung von Männlichkeiten erklären? Wenn hierfür keine Hegemonie ‚benötigt‘ wird, warum überhaupt den Begriff zur Erklärung von Gesellschaft nutzen?

⁶¹ In dem als ‚Hauptwerk‘ geltenden Buch „Masculinities“ (deutsch „Der gemachte Mann; vgl. Connell 2015) wird die Bedeutung von Frauen und Weiblichkeit nur am Rande thematisiert. Mechthild Bereswill spricht hier von einer „konzeptionellen Schiefelage“ (Bereswill 2010:341). Diese wird auch von Connell kritisiert, allerdings ohne selbst Analysen diesbezüglich vorzunehmen (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848). Auch in der sich an Connell anschließenden, insbesondere deutschsprachigen Männlichkeitsforschung ist das heterosoziale Verhältnis aus dem Blick geraten. Grund hierfür ist die Verknüpfung von Connells Überlegungen mit Pierre Bourdieus Arbeiten zur ‚männlichen Herrschaft‘ und dem Habitusbegriff. Die Autor*innen argumentieren, dass Männer ihre Orientierungen, Werte und Normen primär in homosozialen Räumen, d.h. im Austausch mit anderen Männern und damit unter Ausschluss von Frauen und Weiblichkeit ausbilden. Infolgedessen wird behauptet, dass Frauen und Weiblichkeit für die Konstruktion von Männlichkeit weniger Gewicht haben (vgl. insbesondere die einflussreichen Arbeiten von Michael Meuser 2001; 2006; 2010 und darauf aufbauende Arbeiten vgl. z. B. Budde 2005; Buschmeyer 2013; Lengersdorf 2016). Diese Argumentation greift zu kurz, wie ich im Folgenden zeigen werde.

ist: „All forms of femininity in this society are constructed in the context of the overall subordination of women to men“ (ebd.:186f). Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Unterordnung sei es nicht nur unmöglich, eine ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ auszubilden, das Streben nach Hegemonie sei auch nicht Teil von weiblichen Geschlechterpraxen (vgl. ebd.:187). Weiblichkeiten können also nicht nur keine Hegemonie ausüben, sie ‚wollen‘ es auch nicht. Eine ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ ist daher innerhalb dieser Verhältnisse unmöglich. Da die homosoziale Differenzierung von Männlichkeiten der Effekt des Kampfes um Hegemonie sei (vgl. Connell 2015:130, 188), folgert Connell daraus, dass die homosoziale Differenzierung von Weiblichkeiten auf eine andere Weise als die der Männlichkeiten erfolge. Zwar seien auch Weiblichkeiten durch hierarchische Differenzierungen charakterisiert, diese ordnen sich aber nicht um ein eigenes hegemoniales Zentrum: „[...] there is no femininity that holds among women the position held by hegemonic masculinity among men“ (Connell 1987:187). Grund hierfür sei auch, dass Frauen über geringere sozio-ökonomische Ressourcen und institutionalisierte Macht verfügen und es ihnen somit an sozialer Autorität über andere Frauen mangelt.

Connell argumentiert, dass sich die verschiedenen Praxen von Weiblichkeit darüber differenzieren, ob sie die privilegierte Stellung ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ und damit die Hegemonie der Männer befürworten oder ablehnen (vgl. ebd.). Hegemonietheoretisch konstituieren sich die verschiedenen Praxen von Weiblichkeit somit erst durch ihre Bezugnahme auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Dadurch fungieren ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ auch für die Konstruktionen von Weiblichkeiten als Orientierungsmuster, wobei hier „complex strategic combinations of compliance, resistance and cooperation“ (ebd.:184) denkbar seien. Das Orientierungsmuster funktioniert aber nicht auf die gleiche Weise wie bei Männlichkeit, denn die weiblichen Geschlechterpraxen stellen sich für Connell gerade nicht über das Streben nach Dominanz gegenüber Männern und gegenüber anderen Frauen her (vgl. Meuser 2006:126).⁶² Infolgedessen seien Weiblichkeiten, hier verstanden als Organisation von Praxen, wahrscheinlich vielfältiger als Männlichkeiten. Damit macht Connell die strukturelle Andersartigkeit weiblicher Geschlechterpraxen deutlich, die sich gerade nicht vorrangig über Strukturkategorien wie Sexualität, ‚Race‘ und Klasse/ Schicht differenzieren würden.

⁶² Dieser Punkt wird in der Forschungsliteratur häufig missverstanden, z. B. wenn auf „power relationships between forms of femininity“ (Griffin 2018:381) verwiesen und dies als Infragestellung des Connellschen Konzeptes verstanden wird. Aber Connell selbst formuliert ja ein hierarchisches Verhältnis zwischen verschiedenen Weiblichkeiten. Nur wenn diese Hierarchien relativ autonom, d.h. aus sich heraus und ohne notwendigen Bezug auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ konstruiert werden, würden hier weibliche Geschlechterpraxen entstehen, die dem Connellschen Konzept widersprechen.

Detailliert erörtert Connell nur eine Form von Weiblichkeit. Diese ‚betonten Weiblichkeiten‘ seien auf die Interessen und das Begehren von Männern ausgerichtet und zeichnen sich durch ihr Einverständnis mit der eigenen Unterordnung unter Männlichkeit aus (vgl. Connell 1987:183, 188). Aufgrund der Bezogenheit auf ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ sind ‚betonte Weiblichkeiten‘ eng mit Heterosexualität als Institution (z. B. Bezug auf Ehe) und die Norm der „heterosexual desirability“ (Charlebois 2012:13) verknüpft: „Emphasized femininity stresses women’s subordination to men sexually, domestically, and professionally“ (Myers 2004:15).⁶³ Damit stützen sie ‚hegemoniale Männlichkeit‘ maßgeblich. Daneben seien ‚betonte Weiblichkeiten‘ dadurch gekennzeichnet, dass sie sich als kultureller Gegensatz zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ konstituieren, d.h. durch „[...] the display of sociability rather than technical competence, fragility in mating scenes, compliance with men’s desire for titillation and ego-stroking in office relationships, acceptance of marriage and childcare [...]“ (Connell 1987:187; vgl. auch Connell 2015:93). Connell argumentiert somit, dass die Komplementarität von ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ und ‚betonten Weiblichkeiten‘ in ihrer kulturellen Gegensätzlichkeit begründet ist. Zugleich behauptet sie, dass die ‚betonten Weiblichkeiten‘ für Frauen soziale und kulturelle Norm sei. Dies zeige sich sowohl in den dominanten Praxen von Weiblichkeit als auch in den Repräsentationen von Frauen auf diskursiver Ebene, insbesondere in sog. Frauenmagazinen und Soap-Operas. Trotz dieser sozialen und kulturellen Dominanz können ‚betonte Weiblichkeiten‘ nur beschränkt als Orientierungsnorm gelten, da sie kulturelle Autorität nicht aus sich heraus erhält, sondern nur vermittelt durch die Beziehung zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘. Durch das so vermittelte Einverständnis mit der eigenen gesellschaftlichen Unterordnung können ‚betonte Weiblichkeiten‘ nicht als ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘ verstanden werden (vgl. Connell 1987:188).

Connell begründet somit die Entscheidung, diese Weiblichkeiten nicht als hegemonial zu begreifen, nicht nur mit der generellen Unterordnung von Frauen, sondern auch mit der daraus folgenden Unfähigkeit der ‚betonten Weiblichkeiten‘, gegenüber anderen Weiblichkeiten Beziehungen in Form von Hegemonien auszubilden und als Orientierungsmuster für andere Weiblichkeiten zu fungieren. Durch die Betonung auf Unterordnung, Zuwendung und Empathie als weibliche Tugenden sei die Etablierung von Dominanz über andere Formen von Weiblichkeit nur eingeschränkt möglich (vgl.

⁶³ Kristen Myers verdeutlicht anhand des Begriffs der „Damenhaftigkeit“, wie stark die Geschlechterpraxen ‚betonter Weiblichkeiten‘ auch durch rassifizierte Zuschreibungen geprägt sind (vgl. Myers 2004:13ff).

ebd.:188). Connell zeichnet hier ein ambivalentes Verhältnis auf, das zwar die kulturelle Dominanz ‚betonter Weiblichkeiten‘ herausstellt, aber gleichzeitig ihre Fähigkeit zur Dominierung und damit zur Hegemonie verneint. Zugleich konzipiert sie ‚betonte Weiblichkeiten‘ als „paradoxical privilege[d]“ (Charlebois 2012:12), die zwar kulturelle Legitimität erhalten, aber gleichzeitig über wenig soziale Autorität und institutionalisierte Macht aus sich heraus verfügen: „Women’s ‚value‘ stems from their oppression. [It] underscores women’s inferiority, while simultaneously elevating some women over others“ (Myers 2004:17).⁶⁴

Andere Formen von Weiblichkeit werden von Connell nur genannt, aber nicht ausführlich erörtert. Sie unterscheidet hierbei Weiblichkeiten, die die Unterordnung unter Männlichkeit ablehnen und daher besonders stark untergeordnet werden. Connell zählt insbesondere die Figur der ‚Spinster‘, homosexuelle Frauen⁶⁵, Prostituierte aber auch berufstätige Frauen zu diesen (vgl. Connell 1987:183, 188). Daneben würden auch Weiblichkeiten existieren, die sich durch „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (ebd.:183f; eÜ) auszeichnen. Durch die Kürze ihrer Ausführungen bleibt offen, wie die verschiedenen Weiblichkeiten zusammenwirken. Gleichzeitig erscheinen ihre Ausführungen aufgrund dessen sehr schematisch. Zusammenfassend kann kritisch festgehalten werden: „Connell ignored the problem of how different femininities are articulated or dislocated in specific conjunctures across different fields of domination and hegemony. Femininity is thus treated as a residual category [...]“ (Ozyegin 2018:245).

Auch in späteren Veröffentlichungen gelingt es Connell meines Erachtens nicht, aktuelle gesellschaftliche Veränderungen und deren Auswirkungen auf die Konstruktion von Weiblichkeiten angemessen zu berücksichtigen. Zwar schreibt sie, dass die Ausbildung neuer Geschlechterpraxen und -identitäten, insbesondere bei jungen Frauen, dazu führe, dass sich das hierarchische Verhältnis der Geschlechter zueinander verändere, z. B. weil diese neuen Formen von Weiblichkeit „zunehmend von jüngeren Männern anerkannt werden“ (Connell/ Messerschmidt 2005:848; eÜ), und damit nicht nur

⁶⁴ Es zeigt sich auch hier, dass es unerlässlich ist, zwischen dominant und dominierend zu differenzieren. Ich thematisiere diesen Punkt in Kapitel 2.1.2 ausführlich.

⁶⁵ Da die Abwertung weiblicher homosexueller Geschlechterpraxen über die Distanz zum Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ erfolgt, werden diese, so Laura Hamilton, nicht abgewertet, wenn sie erfolgen, um die Aufmerksamkeit heterosexueller Männer zu erregen (vgl. Hamilton 2007:148). Allerdings, so Stone und Gorga, sei es dafür notwendig, nicht-heterosexuelle Frauen von diesen Aktivitäten auszuschließen, da diese das heteronormative Setting stören (vgl. Stone/ Gorga 2014:355). Zugleich zeigt etwa C.J. Pascoe, dass sich homophobe Diskurse selten an weibliche Subjekte richten und verweist damit auf einen weiterhin geltenden signifikanten Unterschied in der homosozialen Differenzierung von Männlichkeiten und Weiblichkeiten (vgl. Pascoe 2005:330ff).

kulturelle, sondern vermittelt auch soziale Legitimität erhalten. Gleichzeitig betont Connell, dass die stärkere Beachtung der Handlungsfähigkeit von Frauen nicht dazu führen dürfe, ihre immer noch bedeutsame gesellschaftliche Unterordnung als soziale Gruppe aus den Augen zu verlieren (vgl. ebd.). Eine genaue Analyse bleibt aber aus. Was genau bedeutet es, die „agency of subordinated groups“ (ebd.) anzuerkennen? Wie können Weiblichkeiten gedacht werden, die gleichzeitig handlungsfähig (d.h. autonom, nicht nur über die Beziehungen zu Männlichkeiten definiert) und untergeordnet sind und deren Geschlechterpraxen in Bezug auf das Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ sowohl widerständig als auch kooperativ sind? Meines Erachtens können diese uneindeutigen Prozesse, die Weiblichkeiten als machtvoll und untergeordnet zugleich konzipieren, über den Begriff der Ambivalenz produktiv gefasst werden. Auf diesen Punkt werde ich später zurückkommen (vgl. Kapitel 7).

Zunächst soll folgende Frage geklärt werden: Wie können Connells Ausführungen zu Weiblichkeiten mit dem Begriff des diskursiven Orientierungsmusters verknüpft werden? Michael Meuser begrenzt den Begriff des Orientierungsmusters auf Männlichkeiten und versteht sie als Logik, die (fast) allen männlichen Geschlechterpraxen zugrunde liegt (vgl. Meuser 2006:126). Er argumentiert, dass Frauen und Weiblichkeiten innerhalb männlich-homosozialer Strukturen nur eine untergeordnete Rolle spielen. Zwar seien Frauen als Mütter, Freundinnen, Mitschülerinnen oder Arbeitskolleginnen ebenfalls an der Konstruktion von Männlichkeiten beteiligt, ihre gesellschaftliche Unterordnung verhindere jedoch, dass sie maßgeblichen Einfluss auf die Ausbildung des männlichen Habitus haben. Stattdessen werden Frauen und Weiblichkeiten von den „ernsten Spielen des Wettbewerbs“ (Meuser 2006:125) ausgeschlossen, indem ihnen die passive Rolle von „Zuschauerinnen“ (Meuser ebd.:124) und „schmeichelnden Spiegeln“ (ebd.) für Männlichkeit eingeräumt wird. In diesem Rahmen würde ‚hegemoniale Männlichkeit‘ nur für die diskursiven Konstruktionen von Männlichkeit als Orientierungsmuster fungieren.

Diese Argumentation überzeugt mich nicht. Selbst wenn man davon ausgehen würde, dass auf diskursiver Ebene Musikerinnen maßgeblich über das Mittel der Exklusion, also die stillschweigende Nicht-Benennung von Künstlerinnen, repräsentiert werden: In hegemonietheoretischer Perspektive geht die Exklusion mit der aktiven Einbindung dieser Gruppen in die Hegemonie einher, da sich ‚hegemoniale Männlichkeit‘ nur über die kontingente Beziehung zum nicht-hegemonialen, ‚Anderen‘ konstruieren kann (vgl. Thomas 2020:179). Diese ‚stillschweigenden‘ diskursiven Ausschlüsse vollziehen sich daher nicht einmalig, sondern müssen

fortlaufend durchgesetzt werden. Sie sind damit das Ergebnis analysierbarer Prozesse. Auch Sara Cohen verweist in ihrer Analyse der Indie-Musikszene in Liverpool der 1990er Jahre auf die Bedeutung von Frauen für die Konstruktion homosozialer Räume: „[...] the masculinity of Liverpool rock culture was in many ways constructed in relation to ideas about women and notions of femininity“ (Cohen 2001:234). Sie betont außerdem, dass Frauen nicht einfach abwesend seien, sondern immer wieder „aktiv aus der Szene ausgeschlossen wurden“ (Cohen 1991:208; eÜ, vgl. auch Cohen 1991:201ff). Es kann demzufolge argumentiert werden, dass weibliche Subjektpositionen für die diskursive Konstruktion männlich-homosozialer (Diskurs-)Räume bedeutsam sind.⁶⁶

Raewyn Connell argumentiert, dass sich die verschiedenen Praxen von Weiblichkeit darüber differenzieren, ob sie die privilegierte Stellung ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ und damit die Hegemonie der Männer befürworten oder ablehnen (vgl. Connell 1987:187f). Auf diese Weise konstituieren sich die verschiedenen Praxen von Weiblichkeit erst durch die Bezugnahme auf die Praxen ‚hegemonialer Männlichkeit‘. Wie ich dargelegt habe, sind hegemonietheoretisch Praxis und Diskurs eng miteinander verknüpft. Ich gehe daher im Folgenden davon aus, dass das Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auch für die diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeit als Orientierungsmuster fungiert. Das bedeutet, dass auch die diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeit auf das Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zustimmend oder ablehnend Bezug nehmen (müssen).

Dabei lassen sich ebenfalls die zwei schon genannten, um Geltung konkurrierenden Modi differenzieren: der egalisierende Modus, der die gesellschaftliche Unterordnung unter Männlichkeit ablehnt und Weiblichkeiten als gleichwertig zu Männlichkeiten im Diskurs konstruiert, sowie der hierarchisierende Modus, der diese Unterordnung gutheißt.⁶⁷ Sowohl im hierarchisierenden als auch im egalisierenden Modus lassen sich zwei Dimensionen unterscheiden: Konstruktionen auf homosozialer Ebene (zwischen verschiedenen Weiblichkeiten) und auf heterosozialer Ebene (zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten). Bezugnehmend auf Connell gehe ich davon aus, dass beide Dimensionen wechselseitig verschränkt sind.

⁶⁶ Daneben werde ich in meiner empirischen Analyse zeigen, dass nicht mehr der ‚unsichtbare‘ Ausschluss, sondern die sichtbare Marginalisierung und Unterordnung von Weiblichkeiten bedeutsam für den untersuchten Diskurs des Indie-Rock ist, z. B. wenn Narrative einer freiwilligen weiblichen Unterordnung unter eine männliche Führung aufgerufen werden (vgl. Kapitel 6.3.2).

⁶⁷ Überdies sind auch diskursive Konstruktionen von Weiblichkeiten denkbar, die Männlichkeiten symbolisch-kulturell unterordnen. Da diese Form in meinem Materialkorpus nicht auftritt, wird sie vernachlässigt.

Hinsichtlich der homosozialen Differenzierung von Weiblichkeiten zeigen sich große Forschungslücken. Da die Ausführungen Connells diesbezüglich sehr knapp sind und auch in der sich auf sie beziehenden Forschung Weiblichkeiten nur selten diskutiert werden, kann die Frage, welche homosozialen Konstruktionen den egalisierenden, welche den hierarchisierenden Modus stützen, nur unzureichend theoretisch konzipiert werden. Connell selbst skizziert hier ein ambivalentes Verhältnis, das zwar die kulturelle Dominanz ‚betonter Weiblichkeit‘ herausstellt, aber gleichzeitig ihre Fähigkeit zur Hegemonie verneint. Damit sind Weiblichkeiten, die sich über ein Streben nach Dominanz zu anderen Weiblichkeiten auszeichnen, dem hierarchisierenden Modus zuzuschreiben. Allerdings stellt sich die Frage, ob hier auf diskursiver Ebene Veränderungen herausgearbeitet werden können. Wenn etwa Weiblichkeiten an Gewicht gewinnen, die sich durch eine „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (Connell 1987:183f; eÜ) auszeichnen, bedeutet dies dann auch, dass andere homosoziale Differenzierungen von Weiblichkeit bedeutsam werden? Werden diese Weiblichkeiten immer noch über den Bezug zu Männlichkeiten konstruiert oder gelingt es diesen Weiblichkeiten von sich aus (d.h. nicht über Männlichkeit vermittelt) andere Weiblichkeiten zu marginalisieren oder unterzuordnen? Da die Unterordnung von Männlichkeiten über ihre symbolische Verknüpfung mit Weiblichkeit vollzogen wird, müsste die Unterordnung von Weiblichkeiten durch Weiblichkeiten auf andere Art und Weise erfolgen. Diese hierarchisierenden Konstruktionen von Weiblichkeiten würden somit eine Grundprämisse ‚hegemonialer Männlichkeit‘ infrage stellen. Dies bedeutet nicht, dass sie diesen Anspruch auch durchsetzen können. Ob hier dann für diese Weiblichkeiten immer noch von Unterordnung gesprochen werden kann, ist allerdings fraglich. Zugleich sind Konstruktionen von Weiblichkeiten denkbar, die eine prinzipielle Fähigkeit zur Hegemonie in der homosozialen Dimension beanspruchen und trotzdem in der heterosozialen Dimension benachteiligt werden. In diesem Rahmen würden auch hierarchisierende Konstruktionen im Diskurs egalisierend arbeiten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ nur begrenzt theoretische Begrifflichkeiten für die Analyse diskursiver Konstruktionen von Weiblichkeit zur Verfügung stellt. Aufgrund der grundlegenden Bedeutung von Weiblichkeiten für die Re/Produktion von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene müssen diese jedoch in die Analyse miteinbezogen werden.

2.3 Forschungsfragen dieser Arbeit

Ich habe argumentiert, dass Raewyn Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ nur begrenzt in der Lage ist, die gegenwärtigen diskursiven Konstruktionen von Geschlecht innerhalb musikalischer Populärkulturen begrifflich zu fassen. Daher sollen im Rahmen dieser Arbeit verschiedene theoretische Ansätze erläutert werden, die versuchen, das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auf spezifische Art und Weise zu erweitern. Gefragt wird hierbei:

Stellen diese theoretischen Ansätze geeignetere Begrifflichkeiten zur Verfügung, um das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ analytisch zu erfassen?

Mein empirisches Forschungsinteresse richtet sich auf die Ebene der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung, genauer auf die Ebene der Diskurse. In meiner Analyse fokussiere ich auf die Subjektposition ‚Musiker*in‘. Wie bereits erläutert, argumentiere ich, dass auf der diskursiven Ebene der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung ‚hegemoniale Männlichkeit‘ das Orientierungsmuster darstellt, das allen diskursiven Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit und damit allen Konstruktionen von ‚Musiker*innen‘ zugrunde liegt, und dass sich hierbei zwei verschiedene, um Geltung konkurrierende Modi differenzieren lassen: Zum einen der hierarchisierende Modus, der Männlichkeiten und Weiblichkeiten in der heterosozialen und/ oder homosozialen Dimension in ein hierarchisches Verhältnis setzt und damit die Geschlechterordnung ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stabilisiert. Zum anderen der egalisierende Modus, der in der homosozialen und/ oder in der heterosozialen Dimension Weiblichkeiten und Männlichkeiten als gleichwertig konstruiert und damit die Geschlechterordnung ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage stellt. Für die empirische Analyse ist daher folgende Frage forschungsleitend:

Welche Konstruktionslogik lässt sich in dem von mir untersuchten Diskurs des Indie-Rock rekonstruieren? Werden über die Konstruktionen der Subjektposition ‚Musiker*in‘ die hegemoniale Geschlechterordnung re-produziert oder infrage gestellt?

Um diese Frage zu beantworten, nehme ich diejenigen Deutungsmuster in den Blick, über die Anerkennung an die Subjektposition ‚Musiker*in‘ zugewiesen wird. Wie ich noch zeigen werde, sind im Feld der musikalischen

Populärkultur Indie-Rock solche Musiker*innen anerkannt, die über ein „Deutungsarrangement“ (Keller 2008:243), d.h. eine Art Meta-Deutungsmuster konstruiert werden, das maßgeblich über die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle begründet wird. Meine Forschungsfrage kann daher spezifiziert werden:

Gefragt wird, welche symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung mittels dieser Deutungsmuster und der durch sie strukturierten Narrative konstruiert wird. Wird mit Hilfe der Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle eine Geschlechterordnung im hierarchisierenden Modus konstruiert? Damit würde eine Geschlechterordnung gestützt, die ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zentral macht. Oder lassen sich egalisierende Modi rekonstruieren, die alternative Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie trans* Geschlechtlichkeit auf diskursiver Ebene konstituieren? Dies würde die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen.

Dabei beleuchte ich sowohl die heterosoziale Dimension, d.h. das Verhältnis von Männlichkeiten und Weiblichkeiten zueinander, als auch die homosozialen Konstruktionen von Männlichkeiten und Weiblichkeiten.

Gleichzeitig gilt mein besonderes Interesse denjenigen Geschlechterkonstruktionen, die sich nicht eindeutig dem hierarchisierenden oder egalisierenden Modus zuordnen lassen, sondern als ambivalent interpretiert werden können, da beide Modi gleichzeitig zum Tragen kommen. Dabei sind aus hegemonietheoretischer Perspektive die diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeiten besonders interessant, da laut Connell in der heterosozialen Dimension nur der Modus der Unterordnung mit symbolisch-kultureller Anerkennung verknüpft wird (vgl. Connell 1987:187). Gefragt wird daher auch:

Werden die im Untersuchungsdiskurs konstruierten Weiblichkeiten grundsätzlich untergeordnet oder lassen sich andere hierarchisierende Konstruktionsmuster rekonstruieren?

Ziel ist es, die ambivalente Gleichzeitigkeit auf diskursiver Ebene im empirischen Material genau nachzuzeichnen und dabei „den Sinn für eine Veränderung von Grenzziehungen und Hierarchisierungen zu schärfen“ (Schultz 2011:130). Erörtert werden diese Fragen anhand einer Analyse von Diskursen in Musikzeitschriften des Feldes im Zeitraum 2001 bis 2014. Hierbei werde ich mich auf ausgewählte Bands konzentrieren (vgl. Kapitel 5).

3 Kritische Erweiterungen des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘

Im folgenden Kapitel sollen theoretische Ansätze diskutiert werden, die sich – implizit und explizit – aus unterschiedlichen Richtungen kritisch mit dem Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auseinandersetzen. Dabei sollen zunächst Theorien erörtert werden, die Männlichkeit in den Blick nehmen (3.1). Im Anschluss daran erläutere ich theoretische Ansätze, die die Bedeutung von Weiblichkeiten diskutieren (3.2). Ziel ist es, die bestehenden Forschungsansätze dahingehend zu analysieren, ob sie geeignetes begriffliches Werkzeug zur Verfügung stellen, um die Geschlechterordnung analytisch fassen zu können. Kann mit Hilfe dieser Ansätze ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene besser verstanden werden?

3.1 Kritische Erweiterungen zur Konstruktion von Männlichkeiten

In diesem Kapitel werden Theorien erläutert, die auf verschiedene Art und Weise kritisch auf Connells Überlegungen Bezug nehmen, um das Verhältnis verschiedener Männlichkeiten zueinander zu diskutieren. Dabei diskutiere ich zunächst das Konzept der ‚inklusive Männlichkeit‘, um im Anschluss das Konzept der ‚hybriden Männlichkeit‘ zu erläutern.

3.1.1 ‚Inklusive Männlichkeiten‘

Das Konzept der ‚inklusive Männlichkeit‘ geht auf Eric Anderson zurück (vgl. Anderson 2009). Wie bereits ausgeführt, sieht Connell die Unterordnung ‚homosexueller Männlichkeiten‘ als besonders bedeutsam für die Stabilität ‚hegemonialer Männlichkeit‘ an (vgl. Connell 2015:130f). Anderson u. a. setzen hier an und fragen, was die verstärkte soziale Anerkennung und öffentliche Sichtbarkeit von Homosexualität und homosexuellen Männern für das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ bedeutet. Andersons Argumentation basiert auf der These, dass die Bedeutung homophober Strukturen und damit die Unterordnung homosexueller Männer für die Konstruktion von Männlichkeiten an Einfluss verlieren. Die von Connell erörterten Formen von Homophobie fasst Anderson dabei als „Homohysterie“ (Anderson 2009:7), d.h. als eine Kultur, die Homophobie, Femphobie und den Zwang zur Heterosexualität miteinander verbindet. Besonderes Gewicht hätte dabei die kulturelle Angst, als „homosexualised“ (McCormack 2011:85) stigmatisiert zu werden. Die abnehmende Bedeutung von Homophobie für die Konstruktion von Männlichkeiten zeige sich

insbesondere in Feldern, die bislang als besonders homophob gelten (Studentenverbindungen, Sport-Teams (Rugby, Fußball) und Schulen). Die Autoren schließen daraus, dass es sich nicht um oberflächliche Verschiebungen, sondern um tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen handle (vgl. Anderson/ McCormack 2018:553f). Damit einhergehend verändere sich das Verhältnis von Hegemonie, Dominanz und Unterordnung. Sie kritisieren, dass Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ diese Entwicklungen nicht zufriedenstellend erklären kann und argumentieren stattdessen: Da diese homophoben Strukturen die „most effective in gender policing“ (ebd.:551) seien, würde durch deren gesellschaftlichen Bedeutungsverlust eine neue Form von Männlichkeit entstehen: Die ‚inklusive Männlichkeit‘ (vgl. z. B. Anderson 2009; Anderson/ McGuire 2010; Anderson/ McCormack 2018; Hammarén/ Johansson 2019; McCormack 2011; McCormack/ Anderson 2010).

Die Praxen ‚inklusive Männlichkeiten‘ beruhen im Gegensatz zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘⁶⁸ nicht mehr auf Dominanz und Unterordnung anderer Männlichkeiten, sondern würden sich in der homosozialen Dimension durch stark abgemilderte Hierarchien auszeichnen, insbesondere im Verhältnis zu Männern, die nicht heterosexuell seien: „[This men] reject homophobia; include gay peers in friendship networks; are more emotionally intimate with friends; are physically tactile with other men; recognize bisexuality as a legitimate sexual orientation; embrace activities and artefacts once coded feminine; and eschew violence and bullying“ (Anderson/ McCormack 2018:548). Infolge dessen können auch homosoziale Räume die Möglichkeit bieten, bisherige hegemoniale Machtverhältnisse zu untergraben, z. B. über eine engere Beziehung zwischen hetero- und homosexuellen Männlichkeiten (vgl. Hammarén/ Johansson 2019:213).

Anderson u. a. argumentieren, dass egalisierende Prozesse weiter an gesellschaftlicher Bedeutung gewinnen und ‚inklusive Männlichkeiten‘ sozial und kulturell dominant werden bzw. bereits seien. Hierbei betonen die Autoren allerdings: „Here, one or more forms of inclusive masculinity are shown to dominate numerically, but they are not hegemonically dominating. In other words, when inclusive masculinity (as an archetype) proliferates, it does not seem to also ‚dominate‘“ (Anderson/ McGuire 2010:251). Sie sehen hier also den egalisierenden Modus als sozial und kulturell dominant an, wobei er jedoch nicht dominieren würde. Das bedeutet, ‚inklusive Männlichkeiten‘ streben – im Gegensatz zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ – nicht nach Hegemonie. Damit einhergehend kommt es durch ‚inklusive Männlichkeiten‘

⁶⁸ Anderson nutzt hierfür den Begriff der ‚orthodoxen Männlichkeit‘ (vgl. Anderson 2009:23).

auch nicht zu einer Marginalisierung und Unterordnung anderer Männlichkeiten. Im Ergebnis entsteht hier ein sozialer Raum, in dem ‚inklusive‘ und ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ gleichberechtigt nebeneinander existieren würden, in einem „horizontal (not stratified) alignment“ (ebd.; vgl. auch Anderson 2009:94ff). Zwischen ‚inklusive‘ und ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ bestände also kein Wettbewerb und auch kein hierarchisches Verhältnis.

Die Autoren machen auf eine wichtige Veränderung aufmerksam. Homosexuelle Männer und homosexuelle Männlichkeit sind nicht mehr in gleichem Maße exkludiert, wie Connell dies beschrieben hat. Die verstärkte soziale Anerkennung und öffentliche Sichtbarkeit von Homosexualität in bestimmten Regionen (z. B. Westeuropa, Nordamerika) zeigt sich zum einen in der gesetzlichen Gleichstellung (Abschaffung der Strafbarkeit (männlicher) Homosexualität, die Einführung eines Rechts auf Eheschließung für gleichgeschlechtliche Paare (‚Homo-Ehe‘) und dem damit einhergehenden Adoptionsrechten, Diskriminierungsverbot), zum anderen aber auch in der Abnahme homophober Einstellungen in der Bevölkerung.⁶⁹ Zugleich gelingt es den Autor*innen meines Erachtens nur unzureichend, die gegenwärtigen Veränderungen in den Konstruktionen von Männlichkeit konzeptionell-theoretisch zu fassen. Diese Kritik möchte ich im Folgenden ausführlich erörtern:

Hegemonietheoretisch muss zunächst kritisch betrachtet werden, dass die Beziehung zwischen ‚inklusive Männlichkeiten‘ und Hegemonie widersprüchlich konzipiert wird: zum einen als sozial dominierend (vgl. Anderson/McGuire 2010:251; Blanchard/ McCormack / Peterson 2017:325), zum anderen als gleichberechtigt ko-existierend mit ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ (vgl. Anderson/ McGuire 2010:251). Wenn aber ‚inklusive Männlichkeiten‘ „dominate numerically“ (ebd.), warum sollten dann ‚hegemoniale‘ und ‚inklusive Männlichkeiten‘ gleichberechtigt sein und „gleich viel Einfluss“ (ebd.; eÜ) haben? Darüber hinaus bleibt unklar, wie ‚inklusive Männlichkeiten‘ sozial dominant werden konnten, wenn sie nicht nach Hegemonie streben.⁷⁰ Gleichzeitig stellt sich die Frage, wie die horizontale, d.h. nicht hierarchische Struktur von Männlichkeit zustande kommt, wenn doch

⁶⁹ So zeigen Umfragen einen stetigen Rückgang von Vorurteilen in Bezug auf die Kategorie ‚sexuelle Orientierung‘ und staatliche Strukturen bauen institutionelle Ungleichheiten ab (für die USA/ UK vgl. Anderson 2009:89ff; Anderson/ McCormack 2018:556; Diefendorf/ Bridges 2020:1265ff; für Deutschland vgl. Küpper/ Zick 2015.)

⁷⁰ Daneben wird nicht erläutert, warum ‚inklusive Männlichkeiten‘ nicht nach Hegemonie streben. Connell argumentiert, dass das Streben nach Hegemonie nicht Teil von weiblichen Geschlechterpraxen sei (vgl. Connell 1987:187). Im Anschluss an das Konzept der ‚inklusive Männlichkeiten‘ könnte gefragt werden, ob sich hier für bestimmte soziale Gruppen eine Angleichung des weiblichen und männlichen Geschlechterhabitus zeigt.

‚hegemoniale Männlichkeiten‘, die ja sozial weiter bedeutungsvoll bleiben, nach Hegemonie streben. Daneben bleibt unklar, ob (und wenn ja wie) die beobachteten Verhaltensweisen und Einstellungen zu einer veränderten sozialen Struktur in der Konstruktion von Männlichkeiten führen. Darüber hinaus verwundert, dass die verschiedenen Formen von Männlichkeit als „archetypes“ (Anderson/ McCormack 2018:557; Anderson 2009:94) konzipiert werden. Diese erscheinen damit als eine Eigenschaft von Männern, wie z. B. auch Craig Owen und Sarah Riley kritisch anmerken (vgl. Owen/ Riley 2020:533). Die Vertreter*innen ‚inklusive[r] Männlichkeit‘ tendieren dazu, Einstellungen, Verhalten und Praxen synonym zu setzen. Hier wird meines Erachtens der theoretische Mehrwert des Praxisbegriffs, bei dem Männer (und Frauen) verschiedene, durchaus widersprüchliche Praxen von Männlichkeit (oder Weiblichkeit) verkörpern können, verschenkt. Insgesamt sind die Studien meines Erachtens dadurch geprägt, Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ miss- und fehlzudeuten, etwa wenn sie schreiben: „Connell’s argument is centred on the presence of a discursive framework in which the language of gender is systematically unequal, and that hierarchies of masculinities are predicated on homophobic language [...]“ (Anderson/ McCormack 2018:555). Connell setzt jedoch Praxen zentral und thematisiert die diskursive oder sprachliche Dimension ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ kaum.⁷¹

In Bezug auf die Empirie kann kritisiert werden, dass die Autoren ambivalente Entwicklungen in Bezug auf Homophobie nicht ausreichend berücksichtigen. Eine Vielzahl von Studien zeigen die Persistenz homophober Einstellungen und Praxen in den Feldern Schule und Sport auf (vgl. z. B. Fair 2011; Hardin u. a. 2009; Ralph/ Roberts 2020; Rivers 2011). Hierbei wird die Bedeutung informeller Privilegien (im Gegensatz zu formellen Rechten) betont: „Our results indicate that heterosexuals do not favor heterosexual couples over same-sex couples when it comes to formal rights, but they are less approving of informal privileges for same-sex couples (holding hands, kissing)“ (Doan/ Loehr/ Miller 2014:1188). Sarah Bulmer zeigt in ihrer Studie über das britische Militär, wie homophobe Strukturen, die ‚queere‘ Sexualitäten als ‚private Angelegenheit‘ ausweisen, mit ‚inklusive[n]‘ Strukturen einhergehen, die es Soldat*innen erlauben, uniformiert an Pride-Paraden teilzunehmen. ‚Respektabilität‘ werde hier vor allem einer diskreten, möglichst privaten Sexualität zugewiesen (vgl. Bulmer 2013:142ff). Andreas Heilmann charakterisiert in seiner Studie über homosexuelle Politiker diese Prozesse als „flexible Normalisierung“ (Heilmann 2011:41)

⁷¹ Rachel O’Neill kritisiert darüber hinaus den selektiven, zum Teil irreführenden Rückgriff auf (anti-)feministische Literatur (vgl. O’Neill 2015:108ff).

homosexueller Männlichkeiten. Bedingung für die Inklusion sei die Distanzierung von Weiblichkeit sowie die Kontrolle der eigenen Sexualität. Die Inklusion erfolge damit „auf Bewährung“ (ebd.:309). Homosexuelle (und queere) Männer, die diese Anforderungen der ‚Ver-Männlichung‘ nicht erfüllen können, würden weiterhin marginalisiert und untergeordnet (vgl. ebd.:309, 319). Neu sei, dass die Grenze zwischen beiden „prinzipiell verschiebbar und durchlässig konstruiert“ sei (ebd.:39). Auch Jane Ward, die „white `str8'-identified men“ (Ward 2008:414) analysiert, die Sex mit anderen Männern suchen und sich dabei zugleich als heterosexuell verstehen, plädiert dafür, paradoxe Entwicklungen in den Fokus zu rücken. Sie veranschaulicht, wie homosexuelle Praxen mit der Konstruktion einer ‚authentischen‘ Heterosexualität einhergehen können, indem ‚gay‘ Sex über die Identifikation mit heterosexueller Kultur als „hetero-masculine and ‚notgay‘ act“ (ebd.:416) umgedeutet wird. Ambivalent sind diese Entwicklungen, weil sie zwei Dinge miteinander verbinden: Zum einen destabilisieren sie die binäre Grenzziehung zwischen ‚hetero‘ und ‚homo‘. Zum anderen gehen diese Praxen aber mit einer „hyper-maskulinen Ablehnung queerer Kultur“ (ebd.:419) einher, so dass diese ‚Hetero-Sexualisierung‘ homosexueller Praxen auch als aktualisierte Form von Homophobie verstanden werden kann. Des Weiteren verweist auch die Studie von James J. Dean darauf, dass „there is a multiplicity of homophobic and antihomophobic stances“ (Dean 2014:87). Die von ihm untersuchten heterosexuellen Männer und Frauen würden in den Arbeitsbeziehungen eine Strategie der Toleranz gegenüber queeren Kolleg*innen verfolgen, die jedoch durch homophobe Ansichten und Verhaltensweisen in der privaten Sphäre begleitet werden. Des Weiteren ist die wachsende Bedeutung rechtspopulistischer und rechtsextremer Bewegungen zu nennen, die Homosexualität widersprüchlich, sowohl unterstützend als auch ablehnend, adressieren und damit Homophobie unter veränderten Bedingungen legitimieren (vgl. z. B. Wielowiejski 2018).

Die Behauptung von Anderson und McCormack (2018:556), dass diese Studien „deny the real social change [...] has occurred“, ist daher nicht zutreffend, da die inkludierenden Prozesse nicht bestritten, sondern mit den exkludierenden Prozessen in Bezug gesetzt werden. Diesbezüglich kann festgehalten werden, dass homophobe Diskurse ihre disziplinierende Wirkung gerade dadurch entwickeln, dass sie alle Männlichkeiten als potentiell ‚schwul‘ adressieren (vgl. Pascoe 2005). Über Homophobie werden also nicht nur (oder nicht vorrangig) bestimmte Sexualitäten abgelehnt, sondern es werden alle Männlichkeiten über den Vorwurf der ‚Un-Männlichkeit‘

diszipliniert (vgl. ebd.:330).⁷² Die symbolische Codierung als ‚weiblich‘ ist damit immer noch ein machtvoller Modus der gesellschaftlichen Unterordnung. Die Ablehnung ‚femininer Männlichkeiten‘ oder die Exklusion von Frauen zeigt sich auch in Gay-Communities, was darauf verweist, dass der Begriff der Homohysterie hier nur wenig sinnvoll ist (vgl. Annes/ Redlin 2012; Yeung/ Stomblor/ Wharton 2006).⁷³

Statt diesen widersprüchlichen Entwicklungen zu folgen, beanspruchen die Autoren ‚inklusive Männlichkeit‘ ein Modell des linearen Fortschrittes, in dem es „nur eine Frage der Zeit“ (Anderson 2009:101; eÜ) sei, bis eine zurückgehende Homohysterie gänzlich verschwinde (vgl. ebd.:18). Bezugnehmend auf die Kritik von Rachel O’Neill wird deutlich, dass der Ansatz der ‚inklusive Männlichkeit‘ „sexual political matters“ (O’Neill 2015:109) derart präsentiert, als ob diese „[are] already settled, or in the process of being settled“ (ebd.). Wenn jedoch „men who come out and contest hegemonic masculinity [...] are increasingly met with admiration“ (Kian/ Anderson 2009:810) und soziale Milieus mit „wenig oder keiner Homophobie“ (McCormack 2011:98; eÜ) an Bedeutung gewinnen, warum gibt es dann in den Untersuchungssettings nicht mehr ‚offen‘ schwule, bisexuelle oder queere Schüler, Studenten oder Profisportler?⁷⁴ Des Weiteren stehen im Zentrum der Studien ökonomisch privilegierte, mehrheitlich weiße, heterosexuelle Männer (vgl. Anderson 2009:10f; Anderson/ McGuire 2010:252; McCormack 2011:87). Es wäre möglich, dass die ‚inklusive‘ Einstellungen und Verhaltensweisen durch diesen privilegierten Status ermöglicht werden und daher wenig Aussagekraft für männliche Geschlechterpraxen an sich haben.⁷⁵

⁷² Dass sich dieser Diskurs nicht an weibliche Subjekte richte, spreche laut der Autorin dafür, dass Homophobie für die Konstruktion von Männlichkeit eine andere Rolle spiele als für die von Weiblichkeit (vgl. Pascoe 2005:330ff).

⁷³ Es kann daneben argumentiert werden, dass sich Heterosexualität als Norm auch ohne Homophobie konstituieren kann: „While [...] straight men [...] distance themselves from homophobic expressions and variably counter antigay prejudice and discrimination, they still aim to maintain their straight identity status and privilege“ (Dean 2014:123). Diese Prozesse, die die Grenze zwischen Hetero- und Homosexualität weiterhin symbolisch aufladen, kann der von Anderson u.a. genutzte Begriff der Homohysterie nicht einbeziehen.

⁷⁴ Insbesondere im ‚männlich‘ codierten Profisport wie Fußball, Football, Eishockey u.a. ist Homophobie so virulent, dass sich bislang nur eine Handvoll von Einzelpersonen ‚geoutet‘ hat. So gibt es in Deutschland keinen einzigen offen schwul lebenden Profisportler. Auch Thomas Hitzlsperger outete sich erst nach seinem Karriereende (vgl. Kaelberer 2020). Auch Rory Magrath kann ihre Behauptung, die untersuchten jungen Männer der Arbeiterklasse würden gegenüber homosexuellen Teamkollegen eine positive Einstellung hegen, nur hypothetisch absichern – in den untersuchten Teams gab es keine homosexuellen Sportler (vgl. Magrath 2021:420f). Diese Gleichzeitigkeit von positiven Einstellungen gegenüber und Unsichtbarkeit von homosexuellen Männern ist zentral, wird jedoch nicht thematisiert.

⁷⁵ In einem neueren Überblicksartikel (vgl. Anderson/ McCormack 2018) wird diese Kritik thematisiert, jedoch meines Erachtens nicht überzeugend entkräftet. Zwar verweisen die Autoren auf Studien, die den sozio-ökonomischen Hintergrund in den Blick nehmen (vgl. Blanchard/ McCormack/ Peterson 2017; McCormack 2014, Roberts 2018), die Ergebnisse bleiben jedoch stark situativ verhaftet. Aussagen wie „Intersectionality [...] is a welcome

Darüber hinaus vernachlässigt das Modell der ‚inkluisiven Männlichkeiten‘ (ebenso wie das Connellsche Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘) die heterosoziale Dimension. Die Autoren behaupten, die untersuchten Männer seien weniger sexistisch, was positive Auswirkungen auf das Verhältnis zu Frauen habe (vgl. Anderson 2009:97, 127ff, vgl. Anderson/ McGuire 2010:253ff). Dabei legen sie den Fokus auf die rückläufige Nutzung sexistischer Sprache (Anderson/ McGuire 2010:253f; McCormack 2011:91). Dies stellt jedoch nur eine Dimension in der gesellschaftlichen Unterordnung von Frauen dar, weitere, institutionelle Machtverhältnisse werden ausgeblendet (vgl. de Boise 2015b:325). Brittany Ralph und Steven Roberts zeigen dagegen auf, dass inklusive Männlichkeiten „did not directly challenge the power structures underpinning the hegemony of lad culture [...] and may therefore be viewed as complicit in perpetuating unequal gender relations“ (Ralph/ Roberts 2020:95). Auch King-To Yeung u. a. (2006) diskutieren kritisch, inwiefern ‚inkluisive Männlichkeiten‘ mit der Inklusion von Frauen einhergehen. In der Studie zeigt sich, dass nur solche Weiblichkeiten anerkannt werden, die ihre untergeordnete Rolle als „little sisters“ (Yeung/ Stompler/ Wharton 2006:22) akzeptieren. Verschiedene Studien weisen daneben auf die anhaltende Bedeutung von sexueller Belästigung bzw. sexuellem Mobbing in Schulen der Mittel- und Oberstufen hin, vor allem durch Jungen (vgl. z. B. Odenbring/ Johansson 2019; Robinson 2005). Dabei sei sexuelle Belästigung nicht nur eine Strategie, um Dominanz gegenüber den weiblichen Mitschülerinnen herzustellen, sondern auch, um sich gegenüber den anderen männlichen Mitschülern als ‚männlicher‘ zu positionieren (vgl. Robinson 2005:20). Diana Lengersdorf und Michael Meuser zeigen darüber hinaus auf, dass auch der Bedeutungsgewinn von sog. ‚caring masculinities‘, d.h. fürsorglichen männlichen Subjektivierungsweisen nicht mit dem Abbau des hierarchischen Verhältnisses zu Weiblichkeit einhergehen muss. Die von ihnen untersuchten Handwerker und Orchestermusiker konstruierten sich als sorgende Männer, gleichzeitig „markieren [sie] sehr deutlich eine Dominanz *des Männlichen* über *das Weibliche*“ (Lengersdorf/ Meuser 2019:106). In ihrer Analyse von sog. ‚Bromance‘-Filmen kommt auch Heather Brook zu einer kritischen Einschätzung: ‚Weichere‘ Charakteristika hegemonialer Männlichkeit würde nicht mit einer größeren Verletzlichkeit einhergehen, so dass diese Männlichkeiten nicht weniger dominant oder sexistisch seien (vgl. Brook 2015:259; vgl. auch Anderson 2009:98).

addition to the men and masculinities literature“ (Anderson/ McCormack 2018:554) illustrieren außerdem ein additives kategoriales Verständnis, das Männlichkeit nicht als im Kern interdependente Kategorie erfasst.

Wenn aber ‚hegemoniale Männlichkeit‘ jede Männlichkeit sein kann, welche „die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“ (Connell 2015:130), dann könnte auch ‚inklusive Männlichkeit‘ eine solche Männlichkeit sein, die sich innerhalb der homosozialen Dimension neu geordnet hat. Diese Transformation sagt aber wenig darüber aus, ob ‚hegemoniale Männlichkeit‘ als Herrschaftsform an gesellschaftlicher Legitimität verliert. Möglich wäre ebenso, dass die veränderte Geschlechterordnung durch diese Neuordnung an Stabilität gewinnt.

3.1.2 ‚Hybride Männlichkeiten‘

Auf andere Art und Weise setzen sich Demetrakis Z. Demetriou und die sich auf ihn beziehenden Autor*innen mit dem Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auseinander. Demetriou hält fest, dass für Connell „hegemonic masculinity is first and foremost a strategy for the subordination of women“ (vgl. Demetriou 2001:343). Damit sei die homosoziale Differenzierung verschiedener Männlichkeiten „to be a means for the achievement of external hegemony rather than an end on itself“ (ebd.:344). Heterosoziale und homosoziale Dimension von Hegemonie seien hierdurch untrennbar miteinander verknüpft. Trotzdem argumentiert Demetriou dafür, beide Dimensionen für ein besseres Verständnis ‚hegemonialer Männlichkeit‘ analytisch zu trennen und differenziert zwischen ‚externer‘ und ‚interner‘ Hegemonie: Erstere bezieht sich auf die institutionalisierte Dominanz der Männer über Frauen, letztere bezieht sich auf die soziale Vorherrschaft einer sozialen Gruppe von Männern über andere Gruppen von Männern durch Führung (vgl. ebd.:341). Beiden Dimensionen ordnet der Autor unterschiedliche Machtformen zu: die externe Hegemonie arbeite mit Dominanz, die interne Hegemonie über Führung (vgl. ebd.:345).

Demetriou argumentiert nun im Folgenden, dass Connell die interne Hegemonie, d.h. das Verhältnis zwischen ‚hegemonialen‘ und ‚marginalisierten‘ bzw. ‚untergeordneten Männlichkeiten‘ theoretisch ungenügend konzipiere (vgl. ebd.:345f). Hierbei nimmt er Bezug auf Gramscis Begriff des ‚historischen Blocks‘ sowie auf Homi Bhabhas Begriff der Hybridität (vgl. ebd.:337). Mit dem Begriff werden sehr unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Konzepte der Mehrdeutigkeit, Vermischung und Uneindeutigkeit verbunden (vgl. Hosseini-Eckhardt 2021:29ff). Gemeinsam ist ihnen, dass verschiedene, bislang getrennt gedachte Elemente als miteinander verknüpft konzipiert werden (vgl. Ha 2005:12; Lo 2000:152). Statt wie Connell davon auszugehen, dass die Konstruktion ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ ausschließlich auf dem Ausschluss und der Marginalisierung anderer

Männlichkeiten beruhe und diese sich gegenseitig nicht berühren, plädiert Demetriou dafür, die von Gramsci angelegte Dialektik im Hegemonie-Begriff ernst zu nehmen und auch das Wirken bestimmter gegenseitiger Aneignungsprozesse für die Konstruktion von ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ zu betrachten (vgl. Demetriou 2001:345ff). Demetriou argumentiert, dass ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ kein einheitliches, homogenes und in sich geschlossenes Gebilde seien, sondern ein ‚historischer Block‘, der „unites various and diverse practices [...]“ (ebd.:348), da zwischen den verschiedenen Männlichkeiten nicht nur Abgrenzung, sondern auch „reciprocity and mutual interaction“ (ebd.:345) herrsche. Demzufolge eignen sich ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ die Elemente an, die zur Absicherung der hegemonialen Geschlechterordnung pragmatisch nützlich und konstruktiv erscheinen (vgl. ebd.). Das heißt, dass bestimmte Elemente ‚marginalisierter‘ und ‚untergeordneter Männlichkeiten‘ durch ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ angeeignet und in die hegemoniale Geschlechterpraxis inkludiert werden. Das Ergebnis sei „an amalgam of elements, an ‚equilibrium‘“ (ebd.). ‚Hegemoniale Männlichkeiten‘ werden demzufolge als grundsätzlich ‚hybrid‘ konzipiert (vgl. ebd.:345f).⁷⁶

Demetriou fasst diese Prozesse als „strategy“ (ebd.:349), die „unites various and diverse practices in order to construct the best possible strategy for the reproduction of patriarchy“ (ebd.:348).⁷⁷ Die Strategie sei somit kein Zeichen von Schwäche, vielmehr ermögliche es ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als „amalgam of elements“ (ebd.:345), dynamisch und flexibel auf veränderte soziale, politische und kulturelle Rahmenbedingungen zu reagieren und hierdurch an Stabilität zu gewinnen (vgl. ebd.:348f). Damit beschreibt Demetriou's Begriff der ‚hybriden Männlichkeit‘ immer mehrere Dinge gleichzeitig: Einen Prozess der Aneignung von ‚marginalisierten‘ oder ‚untergeordneten Männlichkeiten‘ (1) durch eine bestimmte soziale Gruppe von Männern (Männer, die ‚hegemoniale Männlichkeit‘ verkörpern können) (2). Demetriou wertet diese Prozesse grundsätzlich als Hegemonie

⁷⁶ Demetriou argumentiert überzeugend, dass Connell diese Prozesse zwar andenkt, aber analytisch nicht weiter verfolgt (vgl. Demetriou 2001:346). Er kritisiert, dass insbesondere in der auf Connell Bezug nehmenden Sekundärliteratur „[n]on-hegemonic masculinities are subordinated in their totality independently of their pragmatic value in relation to the project of external hegemony. Hegemonic masculinity is defined through its negation of subordinate elements (black, non-Western, irrational, effeminate, or non-violent) rather than by its ability to subordinate women“ (ebd.:347).

In ähnlicher Art und Weise konzipiert Antke Engel den Begriff der „projektiven Integration“ (Engel 2009:42). Damit wird ein Prozess der Regulierung von Differenz bezeichnet, in dem das, was ins gesellschaftliche ‚Außen‘ verlagert wird, zugleich integriert wird. Die positive, wertschätzende Haltung zu Differenz ist davon abhängig, ob diese als kulturelles Kapital nutzbar gemacht werden kann (vgl. ebd.:49).

⁷⁷ Demetriou bezieht sich hierbei auf Stuart Hall und sein Verständnis des ‚historischen Blocks‘ als Möglichkeit, „how social forces and movements, in their diversity, can be articulated into a set of strategic alliances“ (Hall 1988:170).

stabilisierend (3). Auf diese Weise argumentiert der Autor, dass ‚hybride Männlichkeiten‘ sich als bestimmt und als unbestimmt zugleich konstituieren: ‚bestimmt‘ ist die Aneignungsrichtung (von marginalisiert/ untergeordnet zu hegemonial) und das Ergebnis (Hegemonie stabilisierend). Unbestimmt (oder auch: flexibel) bleibt dagegen, welche Geschlechterpraxen angeeignet werden.

Die beschriebenen Prozesse belegt der Autor beispielhaft anhand der Re-Artikulation⁷⁸ bestimmter Elemente ‚homosexueller Männlichkeiten‘. Demetriou argumentiert, dass die patriarchalen Geschlechterverhältnisse in den 1970er Jahren durch die Zweite Frauenbewegung an Legitimität verloren haben. Diese Prozesse seien durch die Schwulenbewegung und die ‚Schwarze‘ Bürgerrechtsbewegung verstärkt worden (vgl. ebd.:349). Um der Legitimationskrise zu begegnen, eigneten sich ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ bestimmte Elemente ‚homosexueller Männlichkeiten‘, z. B. elegante Kleidung und einzelne Schönheitspraxen, an (vgl. ebd.:351f). Diese Aneignungspraxen ermöglichten es, die hierarchischen Verhältnisse auf der symbolisch-kulturellen Ebene abzumildern. Im Ergebnis konnten sich ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ als „softer‘ and less opposed to contemporary femininities“ (ebd.:355) konstituieren, ohne dabei die sozialen und ökonomischen Machtverhältnisse infrage zu stellen und die damit verbundenen Privilegien zu verlieren (vgl. ebd.:352). Demetriou interpretiert demzufolge diese ambivalenten Konstruktionen von Männlichkeit nicht als ‚inklusiv‘ und egalisierend, sondern als neu ausgehandelte Formen ‚hegemonialer Männlichkeit‘, die die hierarchisierende Konstruktion von Männlichkeiten stabilisieren.

Demetriou's Konzept der ‚hybriden Männlichkeiten‘ wird durch eine Reihe von empirischen Studien gestützt (vgl. u. a. Allen 2007; Arxer 2011; Bridges 2014; Bridges/ Pascoe 2014; Bridges/ Pascoe 2018; Buerkle 2019; Hirose/ Pih (2010); Messner 2007; Lamont 2015, Scheibling/ Lafrance 2019). Dabei betrachtet ein Großteil der Untersuchungen ebenfalls das Verhältnis zwischen Männlichkeiten und (Homo-)Sexualität:

Tristan Bridges analysiert „straight men, who identify aspects of themselves as ‚gay‘ to construct their heterosexual masculine identities“ (Bridges 2014:58). Die untersuchten Männer würden bislang als ‚schwul‘ codierte Geschlechterpraxen (z. B. Schönheitshandeln, Interesse an Büchern, Desinteresse an Autos, ein bestimmter Musikgeschmack, Verzicht auf Fleisch oder

⁷⁸ Demetriou versteht die Prozesse wie folgt: „When a signifier or a practice passes from one group to another, it never retains its previous meaning or function. It is transformed, rearranged, adapted, and translated into a new context“ (Demetriou 2001:351). Seine Analyse bleibt jedoch hinsichtlich des Re-Artikulationsprozesses oberflächlich.

bestimmte Körperpraxen) dazu nutzen, sich als ‚besserer Mann‘ zu konstruieren, ohne auf die mit Heterosexualität verbundenen Privilegien zu verzichten (vgl. ebd.:62ff). Bridges und Pascoe (2014; 2018) systematisieren in ihrer Studie diese hybriden Männlichkeitspraxen, wobei sie die diskursive Distanzierung von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ und die strategische Übernahme bestimmter bislang marginalisierter Elemente in den Mittelpunkt stellen. Im Ergebnis halten sie fest, dass „hybridizations often obscure the symbolic and social boundaries between groups upon which such practices rely. Through this process, systems of inequality are further entrenched and concealed in historically new ways, often along lines of race, gender, sexuality, and class“ (Bridges/ Pascoe 2014:254).⁷⁹ Auch Rainer Emig hält fest, dass „this participation in formerly ‚gay‘ styles by no means implies a willingness to be (even erroneously) identified as gay“ (Emig 2000:213).

Ellen Lamont (2015) und C. Wesley Buerkle (2019) diskutieren, wie die Nutzung egalitärer Narrative zur Selbstbeschreibung mit der Persistenz ungleicher Geschlechterpraxen einhergeht. Die Konstruktion des männlichen Selbst als progressiv und gleichberechtigt diene laut der Autor*innen dazu, andere Männlichkeiten als rückschrittlich und frauenfeindlich zu marginalisieren und ungleiche Geschlechterpraxen (z. B. in Beziehungen) zu individualisieren (vgl. Buerkle 2019:175ff; Lamont 2015:285ff). Beispielhaft kann hierbei auf Anti-Gewalt-Demonstrationen wie „Walk a Mile in Her Shoes“ und „My strength is not for hurting“ verwiesen werden, die ungleiche Geschlechterverhältnisse auf symbolischer Ebene reproduzieren (vgl. Bridges 2010; Bridges/ Pascoe 2018). Zum einen erfolge dies, wenn rassifizierte Männer und Männer mit geringem sozio-ökonomischen Status als Verkörperung einer rückschrittlichen Männlichkeit entworfen werden; zum anderen, wenn über die Verknüpfung von Männlichkeit mit körperlicher Kraft und ‚Beschützerinstinkt‘, die Differenz zu Weiblichkeit nicht nur betont, sondern gleichsam naturalisiert werde (vgl. Bridges/ Pascoe 2018:260ff).

In Bezug auf Musik kann die Aneignung von zunächst ‚Schwarz‘ codierter Musik wie Rock’n’Roll und Rhythm & Blues durch weiße Männlichkeiten als ‚hybride Männlichkeit‘ verstanden werden, die auch zugleich die relative Beziehung zwischen Hegemonie und Marginalisierung verdeutlicht. Zwar wird in Musikzeitschriften des Feldes die Bedeutung des ‚Schwarzen‘ Rhythm & Blues als Quelle der Rockmusik betont, der Kanon zeigt jedoch, dass die „authenticity of black male expression“ (Kheshti

⁷⁹ Dabei betonen die Autor*innen, dass es nicht sinnvoll sei, die Motivation der Akteur*innen ins Zentrum zu stellen, sondern zu analysieren, welche gesellschaftlichen Effekte sich zeigen, welche Veränderungen ermöglicht und welche verhindert werden (vgl. Bridges/ Pascoe 2018:260f).

2008:1040) vor allem dann anerkannt wird, wenn sie durch weiße Interpreten wie *The Beatles* oder *The Rolling Stones* performt wird. Hamilton etwa spricht von *Jimi Hendrix* als „lone black star in the ‚pantheon‘ of rock heroes“ (Hamilton 2016:275). Besonders deutlich wird dies an den Diskursen des Britpop der 1990er Jahre, denen es trotz „increasingly backward-looking, retrospective culture“ (Hesmondhalgh/ Meier 2015:100) gelingt, die Anfänge des Rocks auszublenden.⁸⁰ Diese hybriden Prozesse sind einerseits durch Bewunderung und Begehren, andererseits durch fetischistische Aneignung und „erasing blackness“ (Coates 2005:121) gekennzeichnet (vgl. Brooks 2008:55; Hamilton 2016:252). Verschiedene Autor*innen argumentieren in diesem Rahmen, dass ‚Schwarze‘ Musiker*innen im Rock nur als „bringer of a highly specified and restricted ‚cultural dowry‘“ (Polsky 1961, zitiert in: Back 1994:170) akzeptiert werden und das ‚Black Music‘ untrennbar mit einer zugeschriebenen Gefährlichkeit verknüpft sei (vgl. Hamilton 2016:252). Kheshti bezeichnet dies als „performative miscegenation in which white bodies cite black performativity“ (Kheshti 2008:1041). Die so entstehende Musikkultur ist damit stark durch den Ausschluss ‚Schwarzer‘ Musiker*innen geprägt und demzufolge hierarchisch strukturiert (vgl. Hill Collins 2004:177). ‚Schwarzen‘ Musiker*innen wird auf diese Weise der Zugang zu symbolisch-kulturellem Kapital verwehrt. Im Ergebnis zeige sich ein hierarchisierender Aneignungsprozess, der „once again relegates women and people of color to the role of producing the raw materials that are to be refined by those imagined to be more socially and politically capable“ (Kheshti 2008:1049).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die beschriebenen Konstruktionen von Männlichkeit nicht als egalisierend, sondern als neu ausgehandelte Formen ‚hegemonialer Männlichkeit‘ interpretiert werden. Die beschriebenen hybriden Praxen erzählen sich zwar ‚inklusiv‘, reproduzieren aber im Ergebnis hierarchisierende Konstruktionen von Männlichkeit und eine ungleiche Geschlechterordnung, indem sie die symbolische Grenze zwischen ‚hegemonialen‘ und nicht-hegemonialen Männlichkeiten reproduzieren und bestehende Privilegien unsichtbar machen.

Connell ist skeptisch, ob die Hybridisierung von Männlichkeit, die in der Literatur auch als „softening of hegemonic masculinities“ (Duncanson 2015:241) charakterisiert wird, über bestimmte lokale Bereiche hinaus wirksam, d.h. hegemonial, sei (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:845).

⁸⁰ Cloonan zitiert etwa *Damon Alban (Blur)*, dessen Ausführungen zur Geschichte des englischen Rock erst in den 1960er Jahren (*The Kinks*) beginnen (vgl. Cloonan 1997:47). Steve Waksman zeigt am Beispiel von *Jimi Hendrix* und seinem Gitarrenspiel die komplexen und widersprüchlichen Begehrensverhältnisse in Bezug auf ‚Race‘ auf (vgl. Waksman 2001:68f; Waksman 2010).

Meines Erachtens geht diese Kritik am Punkt vorbei. Wenn hegemoniale Herrschaft flexibel ist, dann sind verschiedene Formen ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ möglich. ‚Hybride Männlichkeiten‘ können daher eine mögliche Antwort auf das Legitimitätsproblem darstellen, aber sie müssen nicht zwingenderweise die einzige (oder die stabilste⁸¹) sein. Meines Erachtens kann Hybridisierung als Strategie gelesen werden, die es ‚hegemonialer Männlichkeit‘ ermöglicht, angemessen auf die Anforderungen ‚flexibler Normalisierung‘ zu reagieren. Symbolisch-diskursive Autorität würde dann darin bestehen, Männlichkeiten sowohl rigide als auch flexibel, d.h. hybrid, konstruieren zu können. Ich werde in meiner Analyse zeigen, dass bestimmte Formen von Männlichkeit über hybride Aneignungsprozesse hergestellt werden.

Allerdings müssen auch die theoretisch-konzeptionellen Schwächen des Konzepts erläutert werden: 1) Ich kritisiere, dass ‚hybride Männlichkeit‘ nur unter dem Gesichtspunkt der Stabilisierung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ konzipiert wird; es wird argumentiert, dass nur die marginalisierten und untergeordneten Elemente angeeignet werden, die ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stabilisieren. Das Ergebnis der Prozesse steht damit schon im Vorfeld fest. Diese Konzeption von Hybridität lässt sich als „happy hybridity“ (Lo 2000:153) bezeichnen, in der kaum Raum für Spannungen, Konflikte oder Widersprüche ist (vgl. ebd.).⁸² Ohne die hierarchiestabilisierenden Wirkungen infrage zu stellen, muss gefragt werden, ob die beschriebenen Prozesse auch risikobehaftet sind und destabilisierende Effekte haben können. So argumentiert Andreas Reckwitz, dass die „Hybridität kultureller Muster [...] eine Subjektform zumindest potentiell in sich widersprüchlich [macht]“ (Reckwitz 2020:31). Daneben ist es meiner Meinung nach fraglich, ob die Unterscheidung zwischen ‚produktiven‘ und ‚unproduktiven‘ Elementen überhaupt so einfach möglich ist, wie es die Forschungsliteratur impliziert. Demetriou beschreibt den Prozess mit Bezug auf Gramsci wie folgt: „[It] appropriates what appears pragmatically useful and constructive for the project of domination at a particular historical moment. Pragmatically useless or harmful elements, on the other hand, are subordinated and eliminated because they have no historical value“ (Demetriou 2001:345). Hirose und Pih sprechen von einem „selective authorization process of marginalized elements“ (Hirose/ Pih 2010:201). Dazu nutzen sie die Metapher der

⁸¹ Diana Lengersdorf verweist beispielsweise auf die „transnational business masculinity“ (Lengersdorf 2016:85f), deren Hegemonie durch verschiedene Finanzkrisen stark an Legitimität verloren hat und sich zeitlich nur kurz als ‚hegemonial‘ konstituieren konnte (vgl. ebd.)

⁸² Die Autorin bezieht ihre Ausführungen auf bestimmte begriffliche Konzeptionen von Kultur, die „celebrate the so-called innovativeness of border crossings“ (Lo 2000:157), ohne die zugrundeliegenden Machtverhältnisse infrage zu stellen (vgl. ebd.:167).

„domestication“ (ebd.:202), um zu verdeutlichen, dass die Elemente ihre Qualität verändern. Aber kann etwa die Aneignung bestimmter ‚schwul‘ codierter Praxen ins ‚Hegemoniale‘ ohne Reibungsverluste erfolgen, wenn zugleich die symbolische Verknüpfung von Männlichkeiten mit Weiblichkeit als Unterordnungsstrategie erhalten bleiben soll? Die Transformation kann meines Erachtens nicht so weit gehen, dass sie die Verknüpfung mit der bislang marginalisierten oder untergeordneten Geschlechterpraxis auflöst, da sonst die Funktion, Ungleichheitsverhältnisse auf symbolisch-kultureller Ebene abzumildern, nicht erfüllt werden kann.

Daneben muss gefragt werden, ob die beschriebenen Prozesse auch für ‚marginalisierte‘ und ‚untergeordnete Männlichkeiten‘ beobachtet werden können. Die Forschung zu ‚hybrider Männlichkeit‘ stellt vor allem weiße, heterosexuelle Männer der Mittel- und Oberschicht in den Untersuchungsfokus und argumentiert, dass diese hybriden Praxen von Männlichkeit nur privilegierten Männern zur Verfügung stehen würden (vgl. z. B. Arxer 2011:402; Bridges 2014:80; Buerkle 2019:172; Lamont 2015:275; Scheibling/ Lafrance 2019:227). Hybridität ist demnach über einen bestimmten sozialen Ort relativ eindeutig lokalisierbar. Jedoch erörtern verschiedene empirische Studien, dass auch ‚untergeordnete‘ und ‚marginalisierte Männlichkeiten‘ hybride Männlichkeitspraxen nutzen. So zeigen verschiedene Autor*innen (vgl. Barry/ Weiner 2019, Emig 2000; Oualhaci 2022) die komplexen Aneignungsprozesse nicht-hegemonialer Männlichkeiten auf, machen aber gleichzeitig darauf aufmerksam, dass diese Prozesse der Hybridisierung zwar „confer status [...] to underprivileged men, although at a higher cost for the latter“ (Oualhaci 2022:267).

2) Die von Demetriou konstruierte Trennung zwischen Dominanz im Bereich der externen Hegemonie und Führung im Bereich der internen Hegemonie ist meines Erachtens nicht zielführend. Grund hierfür ist, dass Aneignungsprozesse für Demetriou nur im ‚historischen Block‘ zwischen verschiedenen Männlichkeiten stattfinden. Da Weiblichkeiten über ‚Dominanz‘ regiert werden, sei die Aushandlung eines Kompromisses in der heterosozialen Dimension nicht erforderlich. Diese Argumentation überzeugt meines Erachtens nicht. Zwar räumt auch Connell über den Begriff der ‚Komplizenschaft‘ der Produktion von Zustimmung in der homosozialen Dimension eine herausragende Rolle ein (vgl. Connell 1987:184). Trotzdem ergibt sich aus den hegemonietheoretischen Überlegungen Connells, dass die Hegemonie über Frauen nicht nur über Dominanz, sondern auch über die Herstellung von Zustimmung und damit über Führung sichergestellt werden muss. Demetriou's theoretische Prämissen verunmöglichen es daher, die Aneignung weiblich codierter Elemente und/ oder die

Konstruktion von Weiblichkeiten als Hybridisierung zu betrachten. Jedoch lassen sich die von Demetriou angeführten Beispiele auch als Aneignung von ‚Weiblichkeiten‘ lesen (diese Praxen gelten ja als ‚schwul‘, weil sie als feminin codiert werden). Daneben belegen weitere Studien die Aneignung weiblich codierter Elemente durch ‚hybride Männlichkeiten‘. Derartige Geschlechterpraxen können, so die Argumentation, nicht als symbolische ‚Feminisierung‘ der Männlichkeiten verstanden werden, sondern konstruieren dezidiert eine andere Form von Männlichkeit. Louisa Allen analysiert, dass eine neue Form von ‚romantischer Männlichkeit‘ mehr Emotionen zulässt, aber nur dann, wenn diese mit Darstellungen ‚harter Männlichkeit‘ kombiniert wird (vgl. Allen 2007:145ff). Auch Michael Messner beobachtet, dass bestimmte ‚weiblich‘ codierte Praxen wie Mitgefühl von Männern angeeignet werden, allerdings nur unter der Bedingung, dass diese mit hegemonialen Insignien wie der eines muskulösen männlichen Körpers verknüpft werden können (vgl. Messner 2007:467ff).⁸³ Andere Autor*innen zeigen, dass Männer hegemoniale Praxen wie emotionale Distanz und Wettbewerbsdenken mit marginalisierten, weiblich codierten Praxen wie emotionaler Anteilnahme und Kooperation kombinieren, solange es den Zweck erfüllt, ihren sozialen Status über Frauen und andere Männer zu erhöhen (vgl. Arxer 2011:404ff; Eisen/ Yamashita 2019:808ff). Verschiedene Autor*innen untersuchen, wie Männer sich bislang weiblich codierte Schönheitspraxen aneignen, die dazu genutzt werden, „an unquestionably hetero-masculine body“ (Scheibling/ Lafrance 2019:234) zu formen (vgl. z. B. Barber 2008; Scheibling/ Lafrance 2019). Dabei werden gleichsam Momente der Erweiterung und der Abgrenzung sichtbar: Zum einen erweitert sich die Norm von Männlichkeit und die Geschlechterdifferenz verliert an Gewicht. Zum anderen werden zugleich geschlechtsspezifizierende Abgrenzungen bedeutsam gemacht, sowohl gegenüber anderen Männlichkeiten (hier der Arbeiterklasse) als auch gegenüber Frauen, indem die Care-Praxen über die Rahmung heterosexuellen Begehrens wieder vermännlicht werden (vgl. Barber 2008:464ff).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die beiden erläuterten Ansätze (‚inklusive Männlichkeit‘, ‚hybride Männlichkeit‘) sich auf verschiedene Art und Weise kritisch mit Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ auseinandersetzen. Hierfür fokussieren die Ansätze auf die homo-soziale Dimension und diskutieren das Verhältnis zwischen Männlichkeiten

⁸³ In der Literatur bleibt oft unklar, ob es sich um die Verknüpfung gleichrangiger Elemente handelt oder ob die Verknüpfung gewichtet werden. Eine Ausnahme ist Messner, der festhält: „But the new hybrid hegemonic masculinity always leads with the muscle“ (Messner 2007:475).

und (Homo-)Sexualität: Sie fragen, was die verstärkte soziale Anerkennung und öffentliche Sichtbarkeit von Homosexualität und homosexuellen Männern für das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ bedeutet. Beide Ansätze unterscheiden sich in der Beurteilung der Effekte, die für das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ erwartet werden: Autor*innen, die mit dem Ansatz der ‚inkluisiven Männlichkeit‘ arbeiten, argumentieren, dass diese neuen Männlichkeiten die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen und destabilisieren. Im Gegensatz dazu argumentieren Autor*innen, die sich auf Demetrious Ansatz der ‚hybriden Männlichkeiten‘ beziehen, dass diese Hegemonie stabilisierend wirken, da sie die symbolische Grenze zwischen ‚hegemonialen‘ und nicht-hegemonialen Männlichkeiten reproduzieren und bestehende Privilegien unsichtbar machen. Ich habe argumentiert, dass es beiden Ansätzen gelingt, auf neue Entwicklungen innerhalb der homosozialen Dimension in der Konstruktion von Männlichkeit aufmerksam machen. Allerdings berücksichtigen sie nur begrenzt die ambivalenten Entwicklungen in diesen Konstruktionen. Darüber hinaus vernachlässigen beide Ansätze die heterosoziale Dimension und die Bedeutung, die Frauen bzw. Weiblichkeiten für die hegemoniale Geschlechterordnung spielen. Daher sollen im Folgenden Studien erörtert werden, die versuchen, Weiblichkeiten im Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ angemessen zu berücksichtigen.

3.2 Kritische Erweiterungen zur Konstruktion von Weiblichkeiten

In einer grundlegenden Evaluation des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘ argumentiert Connell, dass für ein umfassenderes Verständnis der Geschlechterhierarchie der verstärkte Einbezug von Weiblichkeit(en) in das Konzept notwendig sei (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848). Da Connells Ausführungen in dieser Hinsicht leider vage bleiben, soll im Folgenden mit Hilfe anderer Autor*innen die Konstruktion von Weiblichkeiten und deren Positionierung im Verhältnis zu (hegemonialen) Männlichkeiten genauer charakterisiert werden. Die Forschungsliteratur hierzu ist sehr begrenzt.⁸⁴ Dieser Mangel wird durch die kategoriale Uneindeutigkeit in der Verwendung von Begriffen verstärkt. Ich werde zunächst Studien vorstellen, die ihren Fokus auf ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘ legen. In diesem Rahmen wird auch nochmals auf die konzeptionelle Differenzierung von Dominanz und Hegemonie eingegangen (3.2.1). Im Anschluss daran sollen Studien erörtert werden, die Konstruktionen ‚postfeministischer‘ und ‚männlicher

⁸⁴ Ich beziehe mich hier ausdrücklich auf die Forschung zu Weiblichkeiten im Rahmen des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘.

Weiblichkeiten` in den Mittelpunkt stellen und dabei das Verhältnis von Unterordnung und Privilegierung sowie die Handlungsmöglichkeiten von Frauen bzw. Mädchen diskutieren (3.2.2). Die verschiedenen Ansätze sollen daraufhin befragt werden, ob sie besser geeignet sind, das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ konzeptionell-theoretisch zu fassen.

3.2.1 ‚Hegemoniale Weiblichkeiten‘

Im Folgenden soll erörtert werden, wie Konstruktionen ‚hegemonialer Weiblichkeit‘ in der Geschlechterforschung diskutiert werden. Es zeigt sich, dass der Begriff verwirrend benutzt wird und verschiedene konzeptionelle Bezüge aufweist: a) im Sinne Connells ‚betonter Weiblichkeit‘ (vgl. z. B. Domeneghetti 2019; Currier 2013), b) im Sinne einer ‚hegemonialen Weiblichkeit‘, die aber ‚hegemonialer Männlichkeit‘ untergeordnet bleibt (vgl. z. B. Schippers 2007; Paechter 2018a; Paechter 2018b), c) im Sinne einer ‚hegemonialen Weiblichkeit‘, deren Existenz die Dominanz ‚hegemonialer Männlichkeit‘ und damit das gesamte Konzept von Connell infrage stellt (vgl. z. B. Scholz 2010). Hinzukommen Studien, die den Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ nutzen, aber nicht erläutern, auf welchen Begriff sie sich beziehen (vgl. z. B. Enderstein 2018), sowie Studien, die auf anderen theoretischen Konzepten fußen (vgl. Hamilton u. a. 2019).

Ich stütze mich im Folgenden zum einen auf Überlegungen von Mimi Schippers, zum anderen auf Studien von Carrie Paechter. Insbesondere auf Mimi Schippers Analysen wird in der Geschlechterforschung häufig Bezug genommen (vgl. z. B. Budgeon 2014; Geva 2020; Grenz 2018; Gruhlich 2013; Rodat 2019). Interessant sind beide Ansätze auch, weil sie ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ auf unterschiedliche Art und Weise konzipieren.

Schippers ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘

Schippers bezieht ihr Hegemoniemodell – in Abgrenzung zu Connell – auf Judith Butlers Überlegungen zu Geschlecht und der heterosexuellen Matrix.⁸⁵ In diesem Rahmen versteht sie ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ nicht als Praxen, sondern als symbolische Bedeutungen auf diskursiv-kultureller

⁸⁵ Schippers geht leider nicht auf die bedeutenden Unterschiede zu Connells Hegemoniemodell ein. In Butlers Verständnis wird Hegemonie durch souveräne Machttechnologien, etwa in Form von Gesetzen, stabilisiert (vgl. Lorey 2017:93ff). Für eine solche Hegemonie ist die Herstellung von Konsens nur von nachrangiger Bedeutung. Im Ergebnis werden hier Geschlechterordnungen konstruiert, die sich theoretisch-konzeptionell signifikant voneinander unterscheiden.

Ebene (vgl. Schippers 2007:90f).⁸⁶ Daher, folgert Schippers, werde Hegemonie nicht über Praxen, sondern auf der symbolischen Ebene hergestellt. Die hegemoniale Bedeutung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ beschreibt sie wie folgt: „Thus, the significance of masculinity and femininity in gender hegemony is that they establish symbolic meanings for the relationship between women and men that provide the legitimating rationale for social relations ensuring the ascendancy and dominance of men“ (ebd.:91).

Für die Herstellung von Hegemonie seien die charakteristischen Eigenschaften besonders wichtig, die Männern und Frauen normativ als Ideal zugeschrieben werden. Idealisierte Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit sind damit in Schippers Modell gleichbedeutend mit hegemonialen Vorstellungen dieser. Diese würden in der heterosexuellen Matrix als komplementäre und hierarchische Gegensätze verknüpft und bilden die Legitimationsgrundlage für die Vormachtstellung und Dominanz von Männern über Frauen (vgl. ebd.:90). Auf diese Weise basiert die Geschlechterhegemonie nicht so sehr auf den einzelnen Eigenschaften, sondern artikuliert sich in dem Verhältnis dieser ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Eigenschaften zueinander: „These characteristics guarantee men’s *legitimate* dominance over women only when they are symbolically paired with a complementary and inferior quality attached to femininity“ (ebd.:91; Hervorhebung im Original). Aus diesem Grund erfolgt die homosoziale Differenzierung von Weiblichkeiten (und Männlichkeiten) durch die Differenz und Unterlegenheit gegenüber dem idealisierten Verhältnis von Männlichkeiten und Weiblichkeiten: „What emerges are gender qualities that cluster into configurations that are constructed, not so much in their difference from and inferiority to hegemonic masculinity as Connell suggests, but instead against the idealized relationship between masculinity and femininity [...]“ (ebd.:94).⁸⁷ Ausgehend von diesen Überlegungen konzipiert Schippers verschiedene Formen von Geschlecht: hegemoniale Weiblichkeit und Männlichkeit, Paria-Weiblichkeiten sowie alternative und männliche Weiblichkeiten.

Im Gegensatz zu Connell geht Schippers davon aus, dass es eine ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ gibt. Sie konzipiert diese – identisch zu Connells

⁸⁶ Soziale Praxis dagegen beschreibe die Art und Weise, durch die die kulturellen Deutungsmuster ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ das soziale Leben organisieren: „It is through social practice that the hierarchical relationship between masculinity and femininity organizes material relations of social life. Practice, then, is not masculinity and femininity as Connell suggests; social practice, in all its forms [...], is the mechanism by which masculinities and femininities, as part of a vast network of gender meanings, come to organize social life“ (Schippers 2007:92).

⁸⁷ Schippers schreibt hier „not so much in their difference“ (Schippers 2007:94), d.h. die hierarchische Differenzierung erfolgt durchaus bezugnehmend auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘, die Bezugnahme auf das idealisierte Geschlechterverhältnis ist jedoch bedeutsamer.

‚betonter Weiblichkeit‘ – als auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ bezogen und dieser untergeordnet (vgl. ebd.:94). Schippers nimmt jedoch an, dass diese Form von Weiblichkeit trotz der grundlegenden gesellschaftlichen Unterordnung eine symbolisch-kulturelle Vormachtstellung über andere Weiblichkeiten besitzt. Aufgrund dessen charakterisiert Schippers diese Weiblichkeit als hegemonial (vgl. ebd.). Auch Schippers argumentiert hier hegemonietheoretisch: Während jedoch Connell davon ausgeht, dass Frauen davon ausgeschlossen seien, um Hegemonie zu kämpfen, und davon auf die prinzipielle Unfähigkeit von Weiblichkeit zur Hegemonie schließt, argumentiert Schippers entgegengesetzt: Da die hegemoniale Geschlechterordnung auf dem idealisierten Verhältnis einer bestimmten Männlichkeit und einer bestimmten Weiblichkeit basiere, würde nicht nur eine ‚hegemoniale Männlichkeit‘, sondern auch eine ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ benötigt (vgl. ebd.).⁸⁸ Diese wird dann definiert als „weiblich definierte Eigenschaften, die ein hierarchisches und komplementäres Verhältnis zu ‚hegemonialer Männlichkeit‘ etablieren und auf diese Weise die dominante Position von Männern und die Unterordnung von Frauen garantieren“ (ebd.; eÜ). Charakteristische Eigenschaften ‚hegemonialer Weiblichkeit‘ seien z. B. Heterosexualität, körperliche Verletzbarkeit, die Unmöglichkeit, Gewalt effektiv anzuwenden und Fügsamkeit (vgl. ebd.:91).⁸⁹

Schippers grenzt sich von Connells Modell der Marginalisierung ab. Sie schlägt vor, Geschlechterpraxen, die sich durch einen Bezug auf ‚Race‘, Klasse u. a. auszeichnen, als Variationen ‚hegemonialer Männlichkeit und Weiblichkeit‘ zu verstehen, die durch ‚Race‘- und Klassendifferenzen durchkreuzt und gebrochen werden. Was als unterschiedliche Konfigurationen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ erscheine, seien stattdessen kulturelle Variationen der Verkörperung ‚hegemonialer Weiblichkeit und Männlichkeit‘ in unterschiedlichen sozialen Gruppen. Im Ergebnis zeigt sich: „Even if few women and men actually embody these characteristics in relation to each other, the symbolic relationship established through these hierarchical complementarities provides a rationale for social practice more generally“ (ebd.:91).⁹⁰ Die hierarchischen Differenzierungen würden hier

⁸⁸ Obwohl Schippers die homosoziale Differenzierung von Weiblichkeit in anderer Art und Weise entwirft als Connell, konzipieren beide die zu ‚hegemonialer Männlichkeit‘ komplementäre Weiblichkeit auf ähnliche Weise als ‚kulturell gegensätzlich‘.

⁸⁹ ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ wird definiert als „qualities defined as manly that establish and legitimate a hierarchical and complementary relationship to femininity and that, by doing so, guarantee the dominant position of men and the subordination of women“ (Schippers 2007:94). Sie sei charakterisiert durch körperliche Stärke, die Fähigkeit in Konflikten Gewalt anzuwenden sowie Autorität (vgl. ebd.:91, 95).

⁹⁰ Damit ist Schippers Konzeption an dieser Stelle durchaus mit Meuser Konzept von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ als Orientierungsmuster vereinbar. Allerdings führt Schippers Fokus auf idealisierte Verhältniseigenschaften zu einem signifikant anderen Hegemonieverständnis.

aber nicht über Geschlecht, sondern über ‚Race‘, ‚Class‘, u. a. vermittelt (vgl. ebd.:98).

Frauen, die sich Insignien ‚hegemonialer Männlichkeit‘ aneignen, verkörpern nach Schippers ‚Paria-Weiblichkeiten‘. Die Eigenschaften umfassen: „[...] having sexual desire for other women, being promiscuous, ‚frigid‘, or sexually inaccessible, and being aggressive“ (ebd.:95). ‚Paria-Weiblichkeiten‘ gelten als illegitim; Frauen, die diese verkörpern, würden sozial stigmatisiert. Hierfür führt Schippers zwei Gründe an: Zum einen seien hegemonial ‚männliche‘ Eigenschaften exklusiv Männern vorbehalten, dürfen also nicht von Frauen verkörpert werden (vgl. ebd.:91, 95); zum anderen zeichne sich diese Weiblichkeit durch die Weigerung aus, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ in einem Verhältnis der Unterordnung zu ergänzen: „[They] constitute a refusal to embody the relationship between masculinity and femininity demanded by gender hegemony“ (ebd.). Schippers argumentiert, dass Connells Charakterisierung dieser Weiblichkeiten als ‚untergeordnet‘ nicht den Kern trifft, vielmehr sei das bestimmende Merkmal, dass ‚Paria-Weiblichkeiten‘ das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit verunreinigen. Die Charakteristika würden hierbei zu „master statuses“ (ebd.) der Person, so dass die Frau zur Verkörperung dieser Eigenschaft werde: Durch das Verlangen nach dem weiblichen Objekt werde die ‚Frau‘ zur ‚Lesbe‘, durch die Übernahme von Führung und die Verkörperung von Autorität zur ‚Bitch‘, etc. (vgl. ebd.:95f). Trotz der Verkörperung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ werde hier eine bestimmte Weiblichkeit konstruiert. Grund hierfür sei, dass Männlichkeit innerhalb der symbolischen Ordnung immer übergeordnet bleiben müsse und daher nie mit etwas Unerwünschtem vermischt werden dürfe: „Because femininity is always and already inferior and undesirable when compared to masculinity, it can sustain features of stigmatization and contamination. In contrast, masculinity must always remain superior; it must never be conflated with something undesirable“ (ebd.:96). Es gibt also in Schippers Modell keine ‚weiblichen Männlichkeiten‘. Männlichkeit wird, wenn sie von Frauen angeeignet und verkörpert wird, immer zu einer Weiblichkeit.⁹¹

Schippers konzipiert Männer, die hegemonial weibliche Charakteristika verkörpern, in ähnlicher Weise. Auch hier würden Männer stigmatisiert, die bestimmte Eigenschaften (z. B. homosexuelles Begehren, körperliche

⁹¹ Da es sich bei ‚Paria-Weiblichkeiten‘ um Verkörperungen ‚hegemonialer Männlichkeit‘ handle, könne die Analyse dieser, so Schippers, dazu genutzt werden, kontextspezifische Eigenschaften ‚hegemonialer Männlichkeit‘ zu identifizieren. Es sind die Eigenschaften, die gleichzeitig symbolisch verweiblichend und stigmatisierend seien, wenn sie durch Frauen verkörpert werden (vgl. Schippers 2007:96). Analog kann auch die Analyse ‚männliche Weiblichkeiten‘ dafür genutzt werden, kontextspezifische Eigenschaften ‚hegemonialer Weiblichkeit‘ zu erkennen (vgl. ebd.)

Schwäche, u. a.) verkörpern. Grund hierfür sei, dass diese Geschlechtlichkeiten das idealisierte Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit kontaminieren und untergraben. Diese Männer können aber keine Männlichkeit verkörpern, da, wie gerade gezeigt, Schippers argumentiert, dass Männlichkeit innerhalb der symbolischen Ordnung immer überlegen bleiben müsse und daher nie mit einer stets untergeordneten Weiblichkeit verknüpft werden darf. Sie konstruieren stattdessen eine ‚männliche Weiblichkeit‘ (vgl. ebd.:96). Schippers grenzt sich damit von Connells Konzeption der ‚untergeordneten Männlichkeiten‘ ab, denn laut Schippers handle es sich schlicht um „men who enact hegemonic femininity“ (ebd.). Jedoch schränkt Schippers hier ein, dass es durchaus schwule Männer gäbe, die ihre Verkörperung einer schwulen Identität in Abgrenzung von einer untergeordneten weiblichen Form konstruieren und sich so als ‚richtige Männer‘ darstellen können: „Being a ‚straight gay‘, a bear, and a top are masculine to the extent that they embody characteristics symbolically defined as masculine. Being effeminate, a twink, a bottom are male femininities in that they are symbolically constructed as men embodying femininity“ (ebd.:97). ‚Männliche Weiblichkeiten‘ sind somit auf solche Eigenschaften und Praxen begrenzt, die kulturell Frauen zugeschrieben werden und dabei das Weibliche in einem komplementären, hierarchischen Verhältnis zu Männlichkeit verorten und von Männern verkörpert werden (vgl. ebd.).⁹²

Abschließend stellt Schippers als weitere Form die ‚alternative Weiblichkeit‘ vor. Dies sind Weiblichkeiten, die symbolisch-kulturelle Anerkennung erhalten, dabei aber nicht die komplementäre und hierarchische Beziehung zwischen Frauen und Männern und damit die männliche Hegemonie stabilisieren (vgl. ebd.:97f). Schippers lässt offen, in welcher Beziehung diese Weiblichkeiten zu ‚hegemonialen‘ und ‚Paria-Weiblichkeiten‘ und zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ stehen. Beispielhaft stützt sich Schippers hier auf ihre Forschungen in Rockkulturen (vgl. ebd.:98).

Schippers Überlegungen sind zwar theoretisch anregend, zeichnen sich aber gleichzeitig durch eine Reihe konzeptioneller Unklarheiten aus, die ich im Folgenden beispielhaft herausstelle:

Ihre Ausführungen richten die Aufmerksamkeit auf das gegenseitige Bedingungsverhältnis von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ codierten Eigenschaften, Handlungsweisen, Normen u. a. Die theoretische Rahmung der Autorin ermöglicht es zudem, zwischen ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ als

⁹² Es ist fraglich, ob diese Trennung einer genaueren Analyse standhält. Die von Schippers benannten Subjektpositionen (‚Twink‘, ‚Bottom‘) können auch als ‚weibliche Männlichkeit‘ verstanden werden. Dafür spricht, dass Männer, die diese Männlichkeit verkörpern, nicht systematisch (!) von der ‚patriarchalen Dividende‘ ausgeschlossen sind.

kulturell-symbolische Deutungsmuster in Diskursen und den Geschlechterpraxen von Männern und Frauen zu unterscheiden. Es bleibt jedoch offen, wie Schippers diese geschlechtlich organisierten Praxen benennen will, wenn ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ als Bezeichnung nicht zur Verfügung stehen. Die von Schippers benutzten Begriffe „womanly and manly“ (ebd.:93) sind in dieser Hinsicht ähnlich problematisch, denn das Handeln von ‚Frauen‘ und ‚Männern‘ erfolgt ja immer schon in Bezug zu kulturell-symbolischen Vorstellungen von Geschlecht. Daneben erweckt Schippers den Eindruck, Geschlechterpraxen auf den bloßen Vollzug von Diskursen zu reduzieren. Damit wird aber die Eigenlogik und Kontingenz sozialer Praxen sowie das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Praxen, Diskursen und gesellschaftlichen Institutionen nicht angemessen berücksichtigt (vgl. Villa 2013:59f). Darüber hinaus geht Schippers Verständnis von bestimmten Eigenschaften als „master statuses“ (Schippers 2007:95) einer Person hinter ein komplexes Hegemonieverständnis zurück, bei dem eine Person zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Praxen von Männlichkeit oder Weiblichkeit im Handeln herstellen und verkörpern kann.⁹³ Auch konzipiert Schippers den Status bestimmter Eigenschaften widersprüchlich. Einerseits werden die ‚hegemonial männlichen‘ Eigenschaften, wenn sie von Frauen verkörpert werden, zum primären Identifikations- und Bewertungsmerkmal, gleichzeitig zeigt sie jedoch am Beispiel homosexueller Männlichkeit auf, dass dies nicht immer der Fall sein muss. Wenn aber das männliche homosexuelle Begehren nicht immer zu einer symbolischen Verknüpfung mit Weiblichkeit führen muss, warum gilt dies dann nicht auch für die Eigenschaften, die sie als ‚Paria‘ konstruiert? Genauso, wie es Männlichkeiten gibt, die trotz der Zuschreibung einer ‚weiblich‘ codierten Homosexualität ‚männlich hegemonial‘ sind, müsste es dann nicht auch Weiblichkeiten geben, die trotz der Zuschreibung von ‚Autorität‘ ‚hegemonial‘ sein können?

Auch wenn man den Blick ausschließlich auf die Diskursebene richtet, zeigt Schippers Analyse, dass die von ihr ins Zentrum gestellten „characteristics“ (ebd.:89) bei der Analyse des ‚Wie‘ nicht hilfreich sind, da hier symbolische Ambivalenzen nicht ausreichend berücksichtigt werden können. Ambivalenzen zeigen sich hier allenfalls zwischen Diskursen und Praxen, allerdings nicht in der diskursiven Konstruktion von Weiblichkeiten.

Eine sich Schippers Modell entziehende symbolische Mehrdeutigkeit zeigt sich z. B. bei der Konstruktion ‚hegemonialer Weiblichkeiten‘.

⁹³ Zwar schreibt Schippers: „[...] it is only by identifying how putting these ideals into practice results in unequal power relations and distribution of resources that we can truly know if they constitute hegemonic femininity and hegemonic masculinity“ (Schippers 2007:100). Sie analysiert allerdings nur die Diskursebene und bleibt damit hinter ihrem eigenen Anspruch zurück.

Verschiedene Autor*innen erläutern, dass die zunehmende Partizipation von Frauen in politischen Führungspositionen zu Normalisierungsprozessen führt, in deren Folge sich neue Weiblichkeitsmuster herausbilden. Diesen Politikerinnen wird, so die Autorinnen, diskursiv die Aneignung ‚hegemonial männlicher‘ Eigenschaften zugeschrieben; diese Aneignung geht aber nicht mehr mit einer eindeutigen Abwertung einher, wie sie Schippers in ihrem Modell für ‚Paria-Weiblichkeiten‘ konzipiert (vgl. Geva 2020; Grenz 2018; Scholz 2010).

Auch „weiblich definierte Eigenschaften, die ein hierarchisches und komplementäres Verhältnis zu hegemonialer Männlichkeit etablieren“ (Schippers 2007:94; eÜ), zu konzeptualisieren, ist weniger einfach als Schippers annimmt. Studien zeigen beispielsweise, dass Heterosexualität und Mutterschaft weiterhin idealisiert werden. Allerdings werden Weiblichkeiten, die sich ausschließlich am Leitbild ‚Hausfrau und Mutterschaft‘ orientieren, kulturell eher abwertend als das ‚Andere‘ konstruiert. Als symbolisch-diskursives Ideal wird das Vereinbaren von Mutterschaft und eigener Berufstätigkeit re/produziert, da dies neben Selbstverwirklichung, finanzieller Unabhängigkeit vom Partner und Verantwortungsübernahme für das Kind ermöglicht (vgl. z. B. McRobbie 2010:25ff, 87ff). In diesem Rahmen kommt es mit Schippers gesprochen zu einer Störung des idealisierten Verhältnisses von Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese Störung führt jedoch nicht zu einem Bruch mit den Idealen ‚hegemonialer Weiblichkeit‘: Zum einen wird normativ reproduziert, dass es sich bei Reproduktions- und Care-Tätigkeiten nicht um ‚richtige‘ Arbeit (d.h. Erwerbsarbeit) handelt, zum anderen wird die Hauptverantwortung für den Reproduktionsbereich weiterhin Frauen zugewiesen; diese Arbeit bleibt damit ‚weiblich‘ (vgl. z. B. Orgad 2016; Zimmermann 2019). Daneben muss weibliche Berufstätigkeit durch Mutterschaft gerahmt werden, da die Frauen sonst als ‚mangelhaft‘ repräsentiert werden (vgl. Schulz/ Youn 2020). In diesem Sinne handelt es sich bei diesen Weiblichkeiten auch nicht um ‚alternative‘, da hier die hierarchische Beziehung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit gestört, aber nicht grundsätzlich infrage gestellt wird (vgl. Schippers 2007:97).

Paechters ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘

Auf andere Art und Weise konzipiert Carrie Paechter (2018a; 2018b) ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘. Sie fragt danach, wie sich an Schulen Hierarchie- und Dominanzverhältnisse zwischen Mädchen und Jungen

herausbilden und richtet ihre Aufmerksamkeit auf neue Geschlechterpraxen⁹⁴ von Schüler*innen, die sie als hegemonial interpretiert.

Paechter argumentiert, dass sich lokale hegemoniale männliche und weibliche Geschlechterpraxen beobachten lassen und dass diese hegemonialen Geschlechterpraxen unabhängig vom Geschlecht eine ähnliche Struktur aufweisen: „the local hegemonic femininities are in many ways similar to their masculine counterparts“ (Paechter 2018a:88). Sie bezieht sich dabei zum einen auf körperliche Attraktivität und Heterosexualität, zum anderen auf die Fähigkeit, Dominanz gegenüber anderen, marginalisierten Schüler*innen auszuüben (vgl. Paechter 2018a:91f, 95f; Paechter 2018b:125f). Gemeinsam sei den Schülerinnen und Schülern auch, dass „performing hegemonic forms are able to mobilise power by consent: they are recognised in some ways as having the right to their dominance“ (Paechter 2018b:123). Daher, so Paechter, sei es sinnvoll, diese Weiblichkeit nicht mehr als ‚betonte Weiblichkeit‘ sondern als ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ zu begreifen. Damit konzipiert Paechter hier eine Geschlechterordnung, die im Widerspruch zu Connells Überlegungen steht. Diese betont die strukturelle Andersartigkeit weiblicher Geschlechterpraxen und argumentiert, dass nur solche Weiblichkeiten anerkannt werden, die Männlichkeit und Weiblichkeit als „kulturelle[n] Gegensatz“ (Connell 2015:93) konzipieren (vgl. Connell 1987:187f).

Die so konstruierten neuen Weiblichkeiten verfügen laut Paechter über ein größeres Ausmaß an sozialer und kultureller Autorität: „[...] girls nevertheless embodied a strong independent femininity that could hold its own in many situations“ (Paechter 2018a:94) und würden demnach, wenn auch erfolglos, die Gleichwertigkeit gegenüber ‚hegemonialer Männlichkeit‘ einfordern (vgl. Paechter 2018b:127). Auch hier widerspricht Paechter Connells Prämissen, die die gesellschaftliche Unterordnung von Weiblichkeit auch darüber begründet sieht, dass das Streben nach Hegemonie nicht Teil von weiblichen Geschlechterpraxen sei (vgl. Connell 1987:187). Paechter argumentiert allerdings weiter, dass das Geschlechterverhältnis trotzdem darüber gekennzeichnet sei, dass die hegemonialen Praxen der Jungen mehr Anerkennung erhalten als die der Mädchen: „It is striking that, however much power hegemonic girl groups are able to mobilise against other girls and lower status boys, they remain subordinate to hegemonically masculine boys“ (Paechter 2018a:100; vgl. auch Paechter 2018b:125). Damit kann sich, so Paechter, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ trotz der Existenz einer ähnlich strukturierten Weiblichkeit reproduzieren. Hegemoniale

⁹⁴ Paechter selbst spricht von „gender performances“ (Paechter 2018a:87).

Geschlechterpraxen seien dann genau jene, die „act, within a particular context, to uphold a gender binary and maintain traditional social relations between genders“ (Paechter 2018b:124).⁹⁵

Damit ist die von Paechter rekonstruierte ‚hegemoniale Weiblichkeit‘ ambivalent strukturiert. Einerseits sei diese nicht mehr nur durch Praxen strukturiert, die Connell als ‚emphazised femininity‘ beschreibt, da sie über ein größeres Ausmaß an sozialer und kultureller Autorität verfügt. Dies zeigt sich u. a. darin, dass diese, wenn auch erfolglos, die Gleichwertigkeit gegenüber ‚hegemonialer Männlichkeit‘ einfordert und darüber versucht, gegenüber anderen Weiblichkeiten und Männlichkeiten Dominanzverhältnisse zu entwickeln (vgl. Paechter 2018a:94; Paechter 2018b:127). Diese Weiblichkeiten erhalten trotz dieses Strebens nach Hegemonie soziale und kulturelle Anerkennung. Zum anderen bleiben die von Paechter herausgestellten Geschlechterpraxen (körperliche Attraktivität, Heterosexualität, die notwendige Bezugnahme auf ‚hegemoniale Männlichkeiten‘) in Übereinstimmung mit Connells Konstruktionsmustern einer ‚emphazised femininity‘ (vgl. Connell 1987:183ff, Paechter 2018a:91f, 95ff; Paechter 2018b:125f).

Jedoch: Dass diese Weiblichkeit gegenüber anderen Weiblichkeiten Dominanzverhältnisse ausbildet und sich „present[s] [...] as the femininity that all women should aspire to“ (Paechter 2018b:124), widerspricht meines Erachtens nicht Connells Hegemonieverständnis, da auch sie zwischen den verschiedenen Weiblichkeiten ein hierarchisches Verhältnis konzeptionalisiert. Nur wenn diese Hierarchien relativ autonom, d.h. aus sich heraus und ohne notwendigen Bezug auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ konstruiert werden, würden hier weibliche Geschlechterpraxen entstehen, die das Connellsche Konzept infrage stellen.

Die beschriebenen Ambivalenzen müssen nicht notwendigerweise einer ‚hegemonialen Weiblichkeit‘ widersprechen. Paechter unerlässt es aber, diese als solche konzeptionell zu berücksichtigen. Es ist daher Messerschmidt in seiner Kritik zuzustimmen, dass der hier genutzte Hegemoniebegriff eher lokale soziale Dominanz untersucht (vgl. Messerschmidt 2020:6). So spricht Paechter davon, dass ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘ und ‚Männlichkeiten‘ nicht an weibliche bzw. männliche Körper gebunden seien, „even if it is in practice relatively rare to find social groups in which such performances are hegemonic“ (Paechter 2018a:88). Diese Argumentation ist nicht überzeugend. Zwar mag es soziale Gruppen geben, in denen diese

⁹⁵ Interessant wäre zu erfahren, ob die ‚hegemonialen Weiblichkeiten‘ marginalisierende Beziehungen zu anderen Männlichkeiten ausbilden. Dies bleibt jedoch unklar; Paechter schreibt, dass die Mädchen „completely ignored those who were lowest status“ (Paechter 2018b:126), was auf der Interaktionsebene durchaus als Dominierung gefasst werden kann.

Geschlechterpraxen sozial dominant sind, sie sind aber nie gesellschaftlich hegemonial, da sie strukturell Diskriminierungen ausgesetzt sind und über kaum soziale Autorität gegenüber anderen Geschlechterpraxen verfügen. An dieser Stelle zeigt sich erneut, wie wichtig die Differenzierung zwischen sozial dominant und sozial dominierend ist.⁹⁶

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es Schippers und Paechter nur begrenzt gelingt, die gegenwärtigen Konstruktionen von Weiblichkeit konzeptionell zu fassen. Im Folgenden sollen daher Studien diskutiert werden, die ‚postfeministische‘ und ‚männliche Weiblichkeiten‘ in den Mittelpunkt stellen. Können mit diesen die gegenwärtigen Konstruktionen von Weiblichkeit im Rahmen der ‚hegemonialen Geschlechterordnung‘ angemessen verstanden werden?

3.2.2 ‚Postfeministische‘ und ‚männliche Weiblichkeiten‘

Connell argumentiert, dass Weiblichkeiten, die sich durch „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (Connell 1987:183f; eÜ) auszeichnen, an Bedeutung gewinnen. Diese seien damit, so Connell, im Vergleich zu den ‚betonten Weiblichkeiten‘ stärker handlungsfähig, würden aber als soziale Gruppe weiterhin gesellschaftlich untergeordnet (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848). Doch wie lassen sich diese Weiblichkeiten begrifflich fassen? Um diese Frage zu beantworten, sollen im Folgenden zunächst Studien erörtert werden, die diese neuen Weiblichkeiten als ‚postfeministisch‘ deuten. Im Anschluss werden Forschungsarbeiten vorgestellt, die die Aneignung von bislang ‚männlich‘ codierten Geschlechterpraxen und diskursiven Deutungsmustern bei der Konstruktion von Weiblichkeiten berücksichtigen. Dabei soll die Frage diskutiert werden, ob diese Weiblichkeiten auch als ‚hybride Weiblichkeiten‘ verstanden werden können.

Die Diskussion um sog. ‚postfeministische Weiblichkeiten‘ geht auf Analysen von Autorinnen wie Rosalind Gill (z. B. 2007; 2017) und Angela McRobbie (z. B. 2010) zurück. Im Mittelpunkt der Analysen stehen die gesellschaftlichen Felder Bildung und Erwerbstätigkeit, aber auch Populärkulturen und die darin eingebetteten Schönheitspraxen (vgl. z. B. Gill 2007; Gill 2017).⁹⁷

⁹⁶ Ebenfalls ist Messerschmidt zuzustimmen, dass Paechter „misrepresent the scholarship of Connell“ (Messerschmidt 2020:3), etwa wenn sie schreibt: „Because Connell was focused on masculinities, she does not appear to have addressed the possibility of a counterpart for hegemonic masculinity until after she had already set up her definition“ (Paechter 2018a). Connells Hegemoniekonzept macht explizit deutlich, dass sich ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ und ‚betonte Weiblichkeiten‘ strukturell (!) bedingen.

⁹⁷ Diskurse des Postfeminismus betten Feminismus in neoliberale Diskurse des Individualismus und der Selbstverantwortung ein (vgl. Paule 2016:144f). Bildung und Erwerbstätigkeit

Sie argumentieren, dass gegenwärtig Weiblichkeiten als idealisierte Norm re/produziert werden, die durch Zuschreibungen von Kompetenz, Erfolg, Leistung und sexuellen Freiheiten charakterisiert sind (vgl. McRobbie 2010:91). Diese Weiblichkeiten stellen neue Subjektpositionen dar, indem sie bislang Widersprüchliches diskursiv miteinander verknüpfen: „The Future Girl is a versatile girl who demonstrates multiple and empowering physical features: she is fit but skillful; athletic, yet aesthetic; and hard, competitive, aggressive, but still attractive“ (Azzarito 2010:267). Insbesondere die Verbindung von Weiblichkeit mit „discourses of competitiveness“ (Paule 2016:12) muss hier besonders hervorgehoben werden. Damit werden junge Frauen als Leistungssubjekte und Weiblichkeit als neue Form sozialer Mobilität konstruiert, deren Körperlichkeit losgelöst sei von den Zwängen der ‚betonten Weiblichkeit‘ (vgl. Azzarito 2010:266; Gonick 2006:2; McRobbie 2010:112ff).

Postfeministische Studien machen jedoch deutlich, dass hier nicht nur neue Möglichkeitsräume, sondern zugleich normierte Anforderungen an junge Frauen entstehen, die neue Deutungsmuster (beruflicher Erfolg, sexuelle Freizügigkeit) mit traditionellen Deutungsmustern (insbesondere heterosexuelle Begehrlichkeit) von Weiblichkeit diskursiv verknüpfen (vgl. McRobbie 2010:109ff). Im Ergebnis, so wird argumentiert, besäßen diese Weiblichkeiten zwar größere Handlungsfähigkeit, seien aber nicht in der Lage, die hegemoniale Geschlechterordnung zu destabilisieren.

Dafür werden verschiedene Gründe angeführt: Für die Konstruktion ‚postfeministischer Weiblichkeiten‘ sind Heterosexualität und Attraktivität von zentraler Bedeutung. Diese bleiben damit weiterhin symbolisch auf Männlichkeiten bezogen (vgl. u. a. Gill 2014; McRobbie 2010:94ff). Konstruktionen von Weiblichkeiten, die diesen Ansprüchen nicht gerecht werden (sei es durch einen Mangel an ‚Klasse‘ oder durch ein Zuviel an Muskeln), werden weiterhin marginalisiert (vgl. Nicholls 2019:169ff; Tate 2015:101ff; Saugeres 2002:645ff). Daneben verunmöglichen ‚postfeministische Weiblichkeiten‘ es, Ungleichheiten als strukturelle Probleme zu artikulieren. ‚Postfeministische Weiblichkeiten‘ werden nur dann sichtbar, wenn sie als individuelles ‚Empowerment‘ konstruiert werden, das für seinen Erfolg keiner feministischer Politiken bedarf (vgl. McRobbie 2010:48ff, 116).

sind in diesem Rahmen notwendig, damit junge Frauen in die Lage versetzt werden, als eigenständige Subjekte am Konsum partizipieren zu können (vgl. McRobbie 2010:109; Paule 2016:144f). Postfeministische Diskurse werden hierbei als ein flexibles, bewegliches System von Machtpraktiken verstanden, die sich durch ihre „ability to change and mutate in relation to new ideas“ (Gill 2017:611) dynamisch an veränderte Rahmenbedingungen anpassen können (vgl. ebd.). Ob die ‚Abwicklung‘ feministischer Anliegen so reibungslos funktioniert, wie die Autorinnen (insbesondere Angela McRobbie) dies naheliegen, wird kritisch diskutiert (vgl. z. B. Riley u.a. 2017).

Hierfür spielen der weibliche Körper eine große Rolle, über den Ungleichheiten nicht nur erklärt, sondern gleichsam individualisiert und reprivatisiert werden (vgl. ebd.; Crofts/ Coffey 2017:511ff). Damit wird die gesellschaftliche Privilegierung von Männlichkeit unsichtbar gemacht. Darüber hinaus wird auch der Wettbewerbscharakter ‚postfeministischer Weiblichkeiten‘ im Vergleich zu Männlichkeiten durch Diskurse der ‚Bescheidenheit‘ abgeschwächt (vgl. Paule 2016:153f). Des Weiteren gehen Repräsentationen ‚postfeministischer Weiblichkeiten‘ (z. B. in Filmen) mit Privilegierung von Männlichkeit und Abwertung bislang ‚weiblich‘ codierter Geschlechterpraxen und Normen einher. Diane Reay etwa hält in ihrer Studie fest, dass in den von ihr analysierten Geschlechterpraxen ersichtlich werde, dass „both boys and girls seem to operate with entrenched dispositions in which being a boy is still perceived to be the more preferable subject positioning“ (Reay 2001:164). Dies zeige sich insbesondere in der populären Figur des ‚Tomboy‘ und der darin zum Ausdruck kommenden Ablehnung des Femininen (vgl. ebd.:162f).⁹⁸ Die symbolisch-diskursive Privilegierung von Männlichkeit zeigt sich auch darin, dass ein ‚zu viel‘ an Weiblichkeit die Ermächtigung der Weiblichkeiten infrage stellt. Hierdurch wird die diskursive Verknüpfung von Weiblichkeit mit Schwäche bestätigt (vgl. z. B. Liao 2016:126f). Zwar würden verschiedene Mädchengruppen ihre Unterordnung kritisieren. Dies bliebe jedoch ohne Erfolg, weil es den entsprechenden Weiblichkeiten an symbolischen Ressourcen mangle (vgl. Reay 2001:159f).⁹⁹ Des Weiteren sind postfeministische Diskurse durch eine Idealisierung von Weiß-Sein strukturiert und ermöglichen so auch eine hierarchische Differenzierung zwischen verschiedenen Weiblichkeiten, die – ebenso wie die Geschlechterdifferenz – privatisiert und naturalisiert wird (vgl. Banet-Weiser 2007; Butler 2013).

Studien zu ‚postfeministischen Weiblichkeiten‘ diskutieren die Verknüpfung von bislang widersprüchlichen Subjektpositionen nur sehr selten explizit als Aneignung männlicher Geschlechterpraxen und -diskurse. McRobbie spricht etwa in Bezug auf neue Sexualitätspraxen von Frauen, „die sich einen männlichen Habitus zuleg[en]“ (McRobbie 2010:122), die Männlichkeit performen, ohne ihre Weiblichkeit aufzugeben, die sie für Männer so begehrenswert macht“ (ebd.). Wenn Hybridität als Begriff genutzt wird, dann wird er ohne konzeptionellen Bezug zu Demetrious Überlegungen genutzt und beschreibt eine Weiblichkeit, die „combines elements of traditional

⁹⁸ Die Figur des Tomboys spielt in der Forschung eine große Rolle, da durch sie das ‚zugleich‘ der Stabilisierung und Infragestellung der hegemonialen Geschlechterordnung illustriert werden kann (vgl. z. B. Holland/ Harpin 2015; Paechter 2018a).

⁹⁹ Dabei sind die ihnen zur Verfügung stehenden Positionen durch Differenzkategorien wie sozio-ökonomischer Status und Ethnizität gerahmt (vgl. Reay 2001:157ff).

hegemonic femininity and more recent models of women's empowerment" (Ispa-Landa/ Oliver 2020:915). Die Autor*innen konzipieren damit die entsprechenden Diskurse und Praxen von Geschlecht gerade nicht als hybrid. Zugleich wird festgehalten, dass diesen ‚postfeministischen Weiblichkeiten‘ kein für die Geschlechterhegemonie destabilisierendes Potential innewohne. Daher werden diese Weiblichkeiten auch nicht als ‚ambivalent‘ konstruiert, sondern eher als modifizierte ‚betonte Weiblichkeiten‘ im Sinne Connells. Veränderte gesellschaftliche Rahmenbedingungen machen Zugeständnisse an Frauen notwendig, die in den beschriebenen neuen Handlungsmöglichkeiten sichtbar werden. Das Mehr an ‚Agency‘ findet jedoch enge Grenzen, insbesondere dort, wo es das Potential hat, die hegemoniale Geschlechterordnung zu destabilisieren. Die hierarchischen Geschlechterverhältnisse werden durch Normen wie Schönheit, Attraktivität und Heterosexualität reproduziert und damit durch die symbolisch-diskursive Bezogenheit auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ abgesichert. Zwar werden zwischen ‚postfeministischen‘ und ‚betonten Weiblichkeiten‘ durchaus Ambivalenzen diskutiert. Diese befänden sich jedoch nur vordergründig im Widerspruch und sind eher disziplinierende Doppelfiguren, die „act to support each other and prop each other up within a post-feminist media landscape“ (Shields Dobson 2014:254).¹⁰⁰

Im Folgenden sollen Studien diskutiert werden, die explizit die Aneignung von bislang ‚männlich‘ codierten Geschlechterpraxen und diskursiven Deutungsmustern bei der Konstruktion von Weiblichkeiten berücksichtigen.

Verschiedene Studien diskutieren die Aneignung von unterschiedlichen Formen von Aggressivität durch Mädchen und Frauen und lenken die Aufmerksamkeit dabei auch auf Wettbewerbspraxen und -diskurse, über die diese Weiblichkeiten konstruiert werden. Dawn Currie u. a.(2007) diskutieren das Deutungsmuster „meanness“ (Currie/ Kelly/ Pomerantz 2007:24) und deren Verknüpfung mit sozialer Macht und Handlungsfähigkeit. Sie stellen heraus, dass populäre Mädchen oft als „girls ‚with the power““ (ebd.:27) anerkannt werden. Diese Anerkennung ist aber ambivalent, denn sie geht nicht mit Beliebtheit einher. Vielmehr werden diese Mädchen gefürchtet, da ihre Geschlechterpraxen durch ‚gemein sein‘ charakterisiert seien (vgl. ebd.:27ff). Die Autorinnen interpretieren diese neue Form von Weiblichkeit zwar als ambivalent, sehen jedoch nur wenig Störpotential.

¹⁰⁰ Die Doppelfiguren ermöglichen es, sowohl ein ‚zu viel‘ an Männlichkeit als auch ein ‚zu viel‘ an Weiblichkeit zu kritisieren. Holland und Harpin zeichnen dies z. B. für die Subjektpositionen ‚Tomboy‘ und ‚Girly-Girl‘ nach (vgl. Holland/ Harpin 2015), Marnina Gonick (2006) für ‚Power Girl‘ und ‚Ophelia‘. Gonick hebt dabei hervor, dass sich beide Deutungsfiguren nicht an dominante bzw. marginalisierte Mädchen, sondern in erster Linie an Mädchen der Mittelschicht richten. Diese sind damit immer beides: das ideale neoliberale Subjekt und zugleich in Gefahr, an diesen Idealen zu scheitern (vgl. Gonick 2006:16ff).

Zum einen wird diese Form von Aggressivität als versteckte Form der Ausübung sozialer Macht interpretiert. Zum anderen würden hier zwar tatsächlich Mädchen die Grenzen anerkannter Weiblichkeit kontrollieren, dafür würde jedoch ein „male gaze“ (ebd.:32) und ein heteronormativer Deutungsrahmen herangezogen. Damit ist diese Weiblichkeit trotz ihrer Ambivalenz auf ‚hegemoniale Männlichkeit‘ bezogen und kann Macht nur begrenzt aus sich heraus ausüben (vgl. ebd.:27ff).

Im Gegensatz dazu betont Siobhan Dytham, dass Diskurse und Praxen der „Toughness“ (Dytham 2018:218) durchaus die Möglichkeit besäßen, die hegemoniale Geschlechterordnung zu stören, wenn diese durch Mädchen oder Frauen verkörpert werden. Auch Siobhan Dytham untersucht die Geschlechterpraxen von Mädchen in weiterführenden Schulen und hält fest, dass sich die Geschlechterpraxen populärer Mädchen durch eine Verknüpfung von Weiblichkeit mit Zähigkeit und Härte auszeichnet: „The girls seem to have taken ownership of the arguably ‚masculine‘ traits of loudness, dominance and intimidation, and made them positive traits which are the domain of confident women“ (vgl. ebd.:219). Obwohl diese Geschlechterpraxen von ihren Mitschüler*innen als einschüchternd wahrgenommen werden, führe dies nicht zu einem Verlust von Popularität, sondern im Gegenteil zu einer Stärkung ihrer Position als machtvoll und populär (vgl. ebd.). Das ‚Störpotential‘ dieser Weiblichkeiten sieht Dytham insbesondere darin, dass es ihnen nicht nur gelingt, andere Weiblichkeiten zu marginalisieren, sondern die Androhung von Gewalt durch sie auch von anderen populären Jungen als bedrohlich anerkannt wird. Auf diese Weise ist diese Weiblichkeit in der Lage, auch populäre Männlichkeiten zu dominieren. Einschränkend hebt allerdings auch Dytham hervor, dass „the girls did also show many ‚feminine‘ characteristics such as heterosexuality and attractiveness“ (ebd.:225). Damit bleibt der heteronormative Deutungsrahmen weiterhin machtvoll.

Daneben erörtert Emmeline Laszlo Ambjörnsson die Verknüpfung von Weiblichkeit mit Zähigkeit, in diesem Fall bei Frauen, die Wald besitzen. Die so konstruierte Weiblichkeit stützt sich dabei auf die Aneignung bislang ‚männlich‘ codierter Geschlechterpraxen wie körperlicher Arbeit und dem Gebrauch von Maschinen, wobei die Kettensäge eine herausragende symbolische Stellung einnimmt (vgl. Laszlo Ambjörnsson 2021:1592ff).¹⁰¹ Die Autorin argumentiert, dass durch diese Verknüpfung eine Weiblichkeit

¹⁰¹ Ein weiteres Deutungsmuster war die ‚Waldbesetzerin als Unternehmerin‘ (vgl. Laszlo Ambjörnsson 2021:1594). Die Autorin liest diese Weiblichkeit als ‚female masculinity‘ (vgl. ebd.:1593f). Jedoch ist es genauso möglich, dass über die beschriebenen Aneignungsprozesse keine Männlichkeit, sondern eine neue Form von Weiblichkeit konstruiert wird. Diese Dimension geht bei der Nutzung des Begriffs ‚female masculinity‘ verloren (vgl. kritisch zum Begriff der ‚female masculinity‘ Paechter 2006).

re/produziert wird, die die hegemoniale Geschlechterordnung destabilisieren kann, insbesondere weil diese Form von Weiblichkeit nicht abgewertet, sondern anerkannt wird (vgl. ebd.). Allerdings ist auch hier eine (implizite) Heterosexualität und damit eine symbolische Ausrichtung auf Männlichkeit eine Voraussetzung für die Anerkennung (vgl. ebd.:1597).

Des Weiteren verdeutlichen Studien im Feld der Politik, dass es zur Aneignung von bislang ‚männlich‘ codierten Geschlechterpraxen (z. B. Führung und Dominanz) kommt. Die hierdurch konstruierten Weiblichkeiten werden durch die Autor*innen als ambivalent interpretiert. Dorit Geva (2020) und Frauke Grenz (2018) diskutieren neue Formen von Weiblichkeit, die sich zwar durchaus Elemente ‚hegemonialer Männlichkeit‘ aneignen können, hierbei aber trotzdem auf die Verkörperung heteronormativer Insignien von Weiblichkeit (Schönheit, mütterliche Sorge) angewiesen seien (vgl. Geva 2020; Grenz 2018). Damit wird das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zugleich beeinträchtigt und reproduziert. Des Weiteren argumentiert Athena-Maria Enderstein, dass es im Management-Bereich zu einer Aufwertung traditionell ‚weiblich‘ codierter Eigenschaften wie ‚Emotionalität‘ und ‚Kooperationsfähigkeit‘ kommt, die als notwendig für Führungsaufgaben gelten. Diese symbolische Neubewertung geht allerdings mit einer diskursiven Verknüpfung von Weiblichkeit mit Mutterschaft einher und stützt somit heteronormative Grundannahmen, insbesondere über die Betonung des weiblichen Körpers (vgl. Enderstein 2018:330ff). Meines Erachtens wird dadurch die symbolische Ambivalenz jedoch nicht vollends stillgelegt: Denn das Deutungsmuster ‚Führung‘ wird hier von Männlichkeit entkoppelt und mit Weiblichkeit verknüpft. Darüber wird der symbolische Raum, der ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zur Verfügung steht, verkleinert.¹⁰²

Emma Renold und Jessica Ringrose (2011; 2012) sowie Jessica Willis (2009) richten ihre Aufmerksamkeit auf das bereits diskutierte Feld ‚Schule‘ und zeigen auf, dass hier ebenfalls neue Weiblichkeitspraxen entstehen, die als ambivalent gedeutet werden können. Jessica Willis nutzt das Deutungsmuster ‚zukünftige Berufswünsche‘, um die Konstruktion einer Weiblichkeit zu diskutieren, die sich weigert, die diskursive Trennung und Polarisierung von Weiblichkeit und Männlichkeit zu akzeptieren: „In disrupting and reordering symbolic meanings and values socially attached to cultural notions of ‚femininity‘ and ‚masculinity‘, girls participate in the reinvention of subjectivities that constitute a *both/and* model“ (Willis 2009:102). Die Autorinnen

¹⁰² Einschränkend muss man jedoch sagen, dass die interviewten Frauen betonen, dass die ‚weiblich‘ codierten Eigenschaften von jedem verkörpert werden können. Damit wird die diskursiv-symbolische Verknüpfung von Führung und Weiblichkeit wieder entkoppelt (vgl. Enderstein 2018:332).

Renold und Ringrose beziehen ihre Ausführungen auf die symbolische Figur des ‚Alpha Girl‘, die es von Mädchen einfordere, in ihrem *doing gender* widersprüchliche Geschlechterpraxen zu verbinden. Die Autorinnen fassen diese Subjektpositionen in Anlehnung an Deleuze als „schizoid subjectivities“ (Renold/ Ringrose 2011:392), die die „multiple pushes and pulls of, for example, sexual innocence versus sexual knowingness“ (ebd.) beschreibbar machen. Die Verknüpfung bezieht sich hier auf ‚männlich‘ (z. B. Rationalität, Wettbewerbsdenken) bzw. ‚weiblich‘ (z. B. gute Lernleistungen, Fürsorglichkeit, sexuell begehrenswert sein durch Betonung von Femininität) codierte Geschlechterpraxen (vgl. Renold/ Ringrose 2012:48).¹⁰³ Die Autorinnen kommen zu unterschiedlichen Einschätzungen. Renold und Ringrose argumentieren, dass das ‚Alpha Girl‘ zwar zu Störungen der hegemonialen Geschlechterordnung führen könne, diese bleiben aber durch die inhärenten Widersprüchlichkeiten der Subjektposition in der symbolisch-diskursiven Machtförmigkeit begrenzt (vgl. ebd.:51, 64).¹⁰⁴ Willis dagegen betont die Ambivalenz der von ihr diskutierten Prozesse: „[...] while certain aspects of ‚femininity‘ are challenged in this representation of a ‚strong female‘; other aspects remain relatively stable“ (Willis 2009:106). Dazu zähle, dass der weibliche Körper weiterhin über die Verknüpfung mit Schönheit und heterosexueller Attraktivität diskursiv konstruiert werde (vgl. ebd.).¹⁰⁵

Es stellt sich die Frage, ob diese neuen Weiblichkeiten als ‚hybride Weiblichkeiten‘ in Anlehnung an Demetriou verstanden werden können. Wie ich bereits dargelegt habe, konzipiert der Autor Hybridität als ein Prozess, der sich ausschließlich in der homosozialen Dimension von Männlichkeit vollzieht (vgl. Kapitel 3.1.2). Grund hierfür ist, dass diese Dimension nicht durch Dominanz, sondern durch Führung geprägt sei und daher bestimmte Kompromisse erfordere. Weiblichkeiten sind für Demetriou in zweifacher Weise nicht bedeutsam: Da die heterosoziale Dimension durch institutionalisierte Dominanz der Männer über Frauen geprägt sei, ist die ‚hybride‘ Aneignung von Weiblichkeiten nicht notwendig. Zugleich ist auch die Aneignung von (hegemonialer) Männlichkeit durch Frauen in diesem Modell nicht vorgesehen. Jedoch habe ich bereits anhand verschiedener Studien

¹⁰³ Renold und Ringrose argumentieren, dass hier keine ‚female masculinity‘ konstruiert wird, da es sich hier um komplexe Aneignungsprozesse handle, die über die Aneignung von Männlichkeit hinausgehen (vgl. Renold/ Ringrose 2012:51).

¹⁰⁴ Die Autorinnen arbeiten mit dem psychoanalytischen Begriff des Phallogozentrismus und beschreiben die Subjektposition als unintelligibel. Grund hierfür sei, dass eine solche Subjektposition nicht auf eine ‚phallische‘ Macht rekurrieren und dabei zugleich die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen könne. Die Zuschreibung ‚phallischer Macht‘ setzt voraus, dass der Phallus weiterhin Master-Signifikant bleibt. Damit wird die hegemoniale Geschlechterordnung gestützt (vgl. Renold/ Ringrose 2012:51).

¹⁰⁵ Daneben sind die erwünschten Fähigkeiten im ‚Magischen‘ verortet und verweisen darauf, dass diese weiblichen Subjektpositionen „might not be available to girls in their concrete material worlds“ (Willis 2009:107).

gezeigt, dass es zur Aneignung ‚weiblich‘ codierter Elemente durch ‚hybride Männlichkeiten‘ kommt. Die diskutierten Studien verdeutlichen nun, dass es auch Weiblichkeiten gelingt, sich bestimmte Elemente von Männlichkeit anzueignen, ohne als ‚female masculinity‘ gerahmt zu werden. Damit können diese ‚ambivalenten Weiblichkeiten‘ als ‚hybride Weiblichkeiten‘ verstanden werden. Allerdings wird der Begriff in der Dimension ‚Weiblichkeit‘ leicht verändert verwendet. Statt der Aneignung von anderen Weiblichkeiten wird hier die Aneignung von bislang ‚männlich‘ codierten Geschlechterpraxen und -diskursen als ‚hybrid‘ verstanden.

Zugleich macht der von Demetriou genutzte Hybriditätsbegriff nicht nur Aussagen über die Struktur von hegemonial männlichen Geschlechterpraxen und -diskursen, sondern auch über deren Effekte auf die hegemoniale Geschlechterordnung. Für Demetriou und die sich auf ihn beziehenden Autor*innen sind nur solche Männlichkeitskonstruktionen hybrid, die dazu dienen, die hegemoniale Geschlechterordnung zu stabilisieren (vgl. Kapitel 3.1.2). Können die beschriebenen ambivalenten Weiblichkeitskonstruktionen als stabilisierend für die hegemoniale Geschlechterordnung interpretiert werden? Meines Erachtens ergibt sich ein uneinheitliches Bild. Es lassen sich eine Reihe von Gründen anführen, die die hegemoniale Geschlechterordnung reproduzieren und stabilisieren. Hier ist zunächst herauszustellen, dass die Aneignung von bislang ‚männlich‘ codierten Geschlechterpraxen und diskursiven Deutungsmustern nur dann Anerkennung erfährt, wenn diese Weiblichkeit durch einen heteronormativen Deutungsrahmen auf (hegemoniale) Männlichkeit bezogen bleibt. Dabei muss besonders die Bedeutung von Heterosexualität, körperlicher Attraktivität und mütterlicher Sorge hervorgehoben werden. Diese verknüpfen Weiblichkeit stark mit dem weiblichen Körper und individualisieren und privatisieren strukturelle Ungleichheiten. Daneben zeigt sich, dass diese Subjektpositionen vor allem Frauen zur Verfügung steht, die – im Verhältnis zu anderen Frauen – sozio-ökonomisch und kulturell privilegiert sind. So zeigen verschiedene Studien (z. B. Currie/ Kelly/ Pomerantz 2007; Dytham 2018; Liao 2016), dass Aggressivität, die bislang vor allem mit Migrationshintergrund und/ oder sozio-ökonomischer Marginalisierung als ‚problematisch‘ verknüpft wird, nur dann positiv bewertet wird, wenn sie durch weiße Mädchen und Frauen der Mittelschicht verkörpert wird.¹⁰⁶ Auch die Verknüpfung von Toughness mit Weiblichkeit richtet sich maßgeblich an weiße Subjekte der Mittelschicht und wird vor allem dann problematisiert, wenn sie am weiblichen Körper als Muskeln sichtbar wird. Dies zeigt sich z. B. in dem von mir untersuchten

¹⁰⁶ Allerdings rufen diese Geschlechterpraxen auch in diesem Fall durchaus Sorgen und Ängste hervor (vgl. Currie/ Kelly/ Pomerantz 2007:26ff).

Diskurs, wenn die Schlagzeugerin *Meg White* vor allem für ihren mädchenhaften Körper gelobt wird (vgl. Kapitel 6.3.1), aber auch in der kontrovers geführten Diskussion um die muskulösen Oberarme von Michelle Obama (vgl. Tate 2015:101ff).

Gleichzeitig verdeutlichen die Ergebnisse allerdings auch, dass das Störpotential dieser Weiblichkeiten durch die Rahmung nicht restlos aufgefangen wird und daher nicht von ‚postfeministischen Weiblichkeiten‘ gesprochen werden kann. Hierfür können eine Reihe von Gründen angeführt werden: Es zeigt sich, dass die Aneignung von Praxen ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ durch Weiblichkeiten unter bestimmten Bedingungen als legitim angesehen wird. Die Anerkennungsprozesse, die diese Weiblichkeiten erfahren, deuten auf eine signifikante Verschiebung im Verhältnis zwischen ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ und Weiblichkeiten hin. Folgt man Demetrious Ausführungen, der Hybridität als einen Mechanismus beschreibt, der auf „reciprocity and mutual interaction“ (Demetriou 2001:345) beruht, dann bedeutet dies, dass auch im Verhältnis zwischen ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ und Weiblichkeiten Prozesse der Führung (im Gegensatz zu Prozessen der Dominierens) an Bedeutung gewinnen. Das heißt nicht, dass gesellschaftliche Unterordnung von Frauen nicht mehr möglich ist, aber es deutet darauf hin, dass diese Unterordnung nicht nur auf Dominanz bauen kann, sondern stärker auch Prozesse der Führung und damit einhergehend hegemoniale Kompromisse einbezogen werden müssen. Die beschriebenen Anerkennungsprozesse haben wiederum Auswirkungen auf die homosoziale Struktur von Weiblichkeit. Während Connell noch davon ausgeht, dass allen weiblichen Geschlechterpraxen gemeinsam sei, dass diese nicht nach Hegemonie streben, also weder sozial noch kulturell dominieren wollen, zeigen sich bei bestimmten Weiblichkeiten durchaus Aspekte des Dominierens, und zwar nicht nur in Bezug zu anderen Weiblichkeiten, sondern auch in Bezug zu Männlichkeiten (vgl. Connell 1987:187). In der homosozialen Dimension könnte der Zugewinn an Autorität dazu führen, dass sich diese Weiblichkeiten nicht nur als dominantes, sondern auch als dominierendes Zentrum konstituieren können. Damit wird eine Weiblichkeit anerkannt, die nicht mehr nur durch ihre Unterordnung unter ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ definiert ist, sondern deren kulturelle Autorität auch relativ autonom entsteht.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Studien zu ‚hegemonialen‘, ‚postfeministischen‘ und ‚männlichen Weiblichkeiten‘ versuchen, neue Formen von Weiblichkeiten begrifflich-konzeptionell zu fassen. Gemeinsam ist allen Weiblichkeiten, dass sie weder eindeutig im Modus der ‚hegemonialen Weiblichkeit‘ noch im Modus der ‚Paria‘ oder ‚alternativen Weiblichkeit‘ hergestellt werden, sondern ‚dazwischen‘ positioniert sind. Mit Connell kann

argumentiert werden, dass sich diese neuen Formen von Weiblichkeit „durch „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (Connell 1987:183f; eÜ) auszeichnen. Damit werden sie in ihrer Struktur als ambivalent konzipiert. Allerdings unterscheiden sie sich in der Beurteilung der Effekte, die für das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ erwartet werden: Autor*innen, die mit dem Ansatz der ‚hegemonialen‘ und ‚postfeministischen Weiblichkeiten‘ arbeiten, argumentieren, dass diesen Weiblichkeiten kein für die Geschlechterhegemonie destabilisierendes Potential innewohne, da der größeren Agency dieser Weiblichkeiten durch Normen wie Schönheit, Attraktivität und Heterosexualität enge Grenzen gesetzt werden. ‚Hegemoniale‘ und ‚postfeministische Weiblichkeiten‘ können demzufolge als modifizierte ‚betonte Weiblichkeiten‘ im Sinne Connells verstanden werden, die durch die symbolisch-diskursive Bezogenheit auf Männlichkeiten das Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ absichern. Im Gegensatz dazu wurde deutlich gemacht, dass ‚männliche Weiblichkeiten‘ durchaus das Potential besitzen, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zu destabilisieren. Hierfür wurden eine Reihe von Gründen angeführt: Zum einen zeigt sich, dass die Aneignung von Praxen ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ durch Weiblichkeiten unter bestimmten Bedingungen als legitim angesehen wird. Zum anderen zeichnen sich ‚männliche Weiblichkeiten‘ nur noch bedingt durch kulturelle Gegensätzlichkeit und Komplementarität aus. Da sich die erläuterten Forschungsansätze jedoch nicht oder nur sehr begrenzt auf das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stützen, bleibt die Frage offen, wie eine solche ‚postfeministische‘, ‚männliche‘ oder ‚toughe Weiblichkeit‘ im Rahmen einer hegemonialen Geschlechterordnung verstanden werden kann.

4 Das Forschungsfeld Indie-Rock

Nachdem der theoretische Rahmen abgesteckt wurde, soll im Folgenden das Untersuchungsfeld Indie-Rock ausführlich erläutert werden. Zunächst wird am Beispiel des Genre- bzw. Feldbegriffes diskutiert, welcher Begriff für die Analyse von Indie-Rock geeignet ist (4.1). Danach werde ich die Bedeutung sowie die historischen und institutionell-organisatorischen Kontexte von Musikzeitschriften im Feld Indie-Rock erörtern (4.2). Im Anschluss wird die Wissensordnung des Indie-Rock, ‚Authentizität‘, erläutert. Ich argumentiere, dass ‚Authentizität‘ zur Abgrenzung zu anderen populärmusikalischen (Sub-)Feldern genutzt wird. Dies werde ich anhand der Felder ‚Pop‘ und ‚Rock‘ diskutieren (4.3). Abschließend wird die Forschungsliteratur zum Feld (Indie-)Rock diskutiert, die die Bedeutung von Geschlecht in den Mittelpunkt stellt. Zunächst werde ich diejenigen Forschungsarbeiten diskutieren, die danach fragen, wie Authentizitätspraxen und -diskurse mit Geschlecht verknüpft werden (4.4.1). Abschließend diskutiere ich die Forschungsarbeiten, die sich auf Konstruktionen von Geschlecht in den Diskursen der Musikzeitschriften konzentrieren und danach fragen, mit welcher Diskursstrategien die Marginalisierung und Unterordnung von Musikerinnen re/produziert wird (4.4.2).

4.1 Begrifflichkeiten: Musikgenre und kulturelles Feld

Der Begriff Indie wird mit verschiedenen Bedeutungen verknüpft, mit denen historisch und kulturell unterschiedlich wirksame Phänomene gefasst werden.¹⁰⁷ Im Folgenden wird diskutiert, anhand welchen Begriffs die Analyse von Indie-Rock in dieser Arbeit erfolgen soll. Bezugnehmend auf ‚Rock‘ nennt Allan Moore etwa vier Möglichkeiten des Verstehens: Rock als Musikstil, Rock als Musikgenre, Rock als bestimmte Musikpraxis und Rock als ein bestimmtes musikalisches Repertoire (vgl. Moore 2011:416). In der Diskussion konzentriere ich mich auf den Genre- und den Feldbegriff und erörtere deren Vor- und Nachteile. In meiner Analyse argumentiere ich, dass sich die Strukturen, Praxen und Diskurse des Indie-Rock besser mit dem Begriff des Feldes analysieren lassen. Zugleich zeige ich, dass Kämpfe um Anerkennung und Legitimität im Feld Indie-Rock auch über den Begriff des Genres

¹⁰⁷ In Studien wird darauf verwiesen, dass es sich bei *Indie-Rock* und *Alternative* um die gleichen Musikgenres handelt. Die unterschiedliche Bezeichnung wird zumeist regional begründet (*Indie* in Großbritannien und/oder für Bands aus Großbritannien, *Alternative* in den USA und/ oder für Bands aus den USA). Zugleich lässt sich aber auch eine zeitliche Popularität der Begriffe aufzeigen (*Alternative* für Musik der 1990er Jahre, *Indie* für Musik ab den 2000er Jahre) (vgl. Halbscheffel 2011:36f; Hesmondhalgh 1999:35, 58; Leonard 2007:3; Wicke/ Ziegenrucker/ Ziegenrucker 2007:33).

organisiert werden. Daher bleibt der Genrebegriff auch für Feldanalysen bedeutsam.

4.1.1 Indie-Rock als Musikgenre

Mit dem Begriff Musikgenre wird versucht, Musik nach bestimmten Klassifikationskriterien zu ordnen. Genred Definitionen sind an der musikalischen Struktur (Melodie, Harmonie, Rhythmus, etc.) und der Instrumentierung ausgerichtet und beschreiben ein zu erwartendes Klangmuster¹⁰⁸ (vgl. Fabbri 1999; Fornäs 1995:111; Hoyer 2017:24; Weinstein 2015:7). Musikgenres „emerge as names to define similarities“ (Fabbri 1999, o.S.), funktionieren damit aber immer auch als Grenzziehungen und sind durch das, was sie nicht sind, charakterisiert (vgl. Bannister 2006b:58; Hoyer 2017:19).

Mit Matthew Bannister kann Indie als „post-punk subgenre“ (Bannister 2006b:57) definiert werden, dass im Zuge der 1980er Jahre entstand und „indie guitar rock“ (ebd.:XXVI) als dominanten musikalischen Stil aufweist. Es ist durch eine „small band format“ (ebd.:69) und eine bestimmte Instrumentierung, „mainly electric guitars, bass and drums“ (ebd.) charakterisiert. Mittelpunkt der Band sei die Gitarre: sie zeigt die Zugehörigkeit zum Rockgenre an, nimmt aber im Gegensatz zum ‚klassischen Rockgenre‘ eher die Rolle einer begleitende Rhythmusgitarre denn einer Leadgitarre ein (vgl. Bannister 2006b:57; 69ff).¹⁰⁹ Auch andere Autor*innen betonen die Rolle der Gitarre (vgl. Hesmondhalgh 1999:38; Leonard 2007:3). Der Gitarrensound sei „dominated by the midtones“ (Bannister 2006b:70) und würde so zu einer „in an overall sameness of tone“ (ebd.) führen, insgesamt seien die Songs „simple and repetitive“ (ebd.:72). Dies gelte auch für den Gesang, der „doesn’t use a lot of expressive devices like sudden changes in tone, rhythmical subtleties“ (ebd.:75). Der Gesang mit rauher Stimme soll dabei weniger vokale Virtuosität, sondern Emotionen zum Ausdruck bringen (vgl. ebd.).¹¹⁰ Für den Rhythmus zeigen sich Schlagzeug und Bass verantwortlich; der Bass spielt aber auch für die „harmonic and melodic contours of a song“ (Waksman 2020:81) eine wichtige Rolle (vgl. ebd.:78ff).

Eine Reihe von Autor*innen argumentieren, dass sich das Musikgenre Indie-Rock neben einer bestimmten Instrumentierung durch einen

¹⁰⁸ Ich verwende den Begriff ‚Klang‘ synonym zum Begriff ‚Sound‘.

¹⁰⁹ Daneben sei ‚klassischer‘ Rock durch ein Mehr an „synthesizers, sequencers, digital effects [...]“ (Bannister 2006b:72) gekennzeichnet.

¹¹⁰ Jedoch gäbe es auch Sänger wie *Morrissey*, die „go to the opposite extreme with a campy exaggeration of vibrato [...]. The main point is the avoidance of orthodox models of ‚good‘ singing, and the general lack (or ironisation) of expression“ (Bannister 2006b:75).

spezifischen Sound¹¹¹ auszeichne. In diesen unterschiedlichen, sich durchaus widersprechenden Soundpraxen werden spezifische Vorstellungen eines angemessenen Einsatzes von Technik sichtbar (vgl. Bannister 2006a:88f; Bannister 2006b:70f; Brockhaus 2017:183ff; Novara/ Henry 2009:816f). Matthew Bannister und andere erläutern, dass Indie-Rock durch einen Lo-Fi-Sound (im Gegensatz zu Hi-Fi-Sound) charakterisiert sei. Hier wird z. B. auf den Einsatz von Gitarren mit Verzerrungseffekten verwiesen (vgl. Brockhaus 2017:183ff; Gracyk 1996:103ff). Daneben werden typische ‚Fehler‘ wie z. B. unterschiedliche Lautstärken im Gesang (z. B. durch unbeabsichtigt variierenden Abstand zum Mikrofon) und Atem- und Lippengeräusche nicht nachträglich korrigiert (vgl. Bannister 2006b:70f, 111; Keightley 2001:135ff; von Appen 2003:104, 116ff; von Appen 2013:46).¹¹² Ursächlich für diese Soundentwicklung war zum einen die Notwendigkeit, auf kostengünstige Instrumente und Aufnahmestudios zurückgreifen zu müssen. Allerdings müssen hierbei auch unintentionale Prozesse miteinbezogen werden, z. B. „how feedback and distortion were ‚invented‘ by accident“ (Prior 2012:70, Fußnote 2). Zum anderen gäbe es aber auch eine „a preference for old technology“ (Bannister 2006b:70), wenn finanzielle Möglichkeiten andere Aufnahmetechniken gestatten, da diese als ‚natürlich‘ und ‚ehrlich‘ und damit als Kennzeichen eines authentischen musikalischen Praxis interpretiert werden (vgl. Bannister 2006a:89; Frith 2007:271).¹¹³

Im Gegensatz dazu argumentieren verschiedene Autor*innen, dass sich Indie-Rock zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch ein Soundmuster auszeichnet, das als ‚offen‘ und ‚innovativ‘ verstanden werden kann. Eine große Rolle spielen hierbei der Bedeutungszuwachs elektronischer Musikelemente oder die Nutzung von Studiot Technologien, die einzelne Aufnahmespuren übereinanderlegen (vgl. Bannister 2006b:70f, 85f; Hesmondhalgh 1999:39; Keightley 2001:135ff).¹¹⁴ In diesem Rahmen legen etwa Vincent

¹¹¹ Martin Pfeleiderer argumentiert überzeugend, dass es sich bei ‚Sound‘ um einen schwammigen Begriff handelt, der vielfältige Phänomene wie die Klangqualität, aber auch den spezifischen Klang einer Band oder eines Musikgenres thematisiert (vgl. Pfeleiderer 2003:19ff).

¹¹² Tony Grajeda argumentiert, dass der Lo-Fi-Sound durch seine privaten Produktionsorte wie Küche und Schlafzimmer als „rock’s feminine Other“ (Grajeda 2002:239) konstruiert wird. Meines Erachtens nach ist das nicht vollends überzeugend, da hier ein Teil des Hauses vergessen wird, der häufig als Proberaum und Studio genutzt wird und der die symbolische Verweiblichung des Sounds infrage stellt: die Garage.

¹¹³ Mit Nicole Hausmann kann argumentiert werden, dass auch ‚unsaubere‘ Soundtechniken (wie die des Grunge) mit einem enormen technischen Aufwand einhergehen können (vgl. Hausmann 2019:114).

¹¹⁴ Zugleich gibt es bereits zu früheren Zeitpunkten Band, die „fused features of dance music with rock“ (Hesmondhalgh 1999:39) etwa für die 1980er Jahre die Bands *Happy Mondays* oder *The Stone Roses*, ab den 2000er Jahren prominent die Band *Radiohead*. Während diese Entwicklung vor allem in Großbritannien populär war, sind die Prozesse in den frühen 2000er Jahren nicht mehr lokal begrenzt. Dass elektronische Elemente nicht grundsätzlich abgelehnt werden, zeigt sich auch darin, dass bestimmte elektronische Alben (z. B. „Dummy“ (1994) von *Portishead*) eine hohe Anerkennung im Feld Indie-Rock genießen.

Novara und Stephen Henry dar, dass der Sound im Indie-Rock durch „the careful balancing of pop accessibility with noise“ (Novara/ Henry 2009:816) bestimmt sei. Daneben finden sich auch Stimmen, die argumentieren, dass das Musikgenre Indie-Rock gerade nicht durch einen spezifischen Sound gekennzeichnet sei, sondern „its logic of authenticity and otherness“ (Hibbett 2005:56) nur durch ständige, auch klangliche Veränderungen bewahren kann (vgl. ebd.). Diese unterschiedlichen Soundmuster des Indie-Rock begrenzen die Möglichkeit, Sound als Authentizitätsressource zu nutzen. Denn wenn einerseits jede Rock-Musik als Indie-Rock gilt, „die nicht von Bon Jovi gemacht wird“ (Koch 2007:24) und gleichzeitig immer mehr elektronische Elemente für das Feld Indie-Rock bedeutsam werden, dann kann der ‚Sound‘ im Indie-Rock nur begrenzt die Authentizität der Musik und der Musiker*innen belegen (vgl. Halbscheffel 2011:36f).¹¹⁵

Hinsichtlich der musikalischen Traditionen wird vor allem auf das Rockgenre verwiesen: „The prevalence of guitars is a preliminary indication of indie’s canonical nature – it immediately suggests affiliation to rock tradition“ (Bannister 2006b:57). Allerdings werden hier unterschiedliche Bezüge aufgemacht: Während Bannister und Hesmondhalgh die Wurzeln im Punk betonen, benennen Moore und Martin auch Grunge und Folk als Einflussfaktoren (vgl. Bannister 2006b:57; Hesmondhalgh 1999:38; Moore/ Martin 2018:214). Matthew Bannister sieht daneben eine bedeutsame Bezugnahme auf Art Rock (vgl. Bannister 2006b:27ff). Darüber hinaus werden auch andere musikalische Bezüge eröffnet, etwa Pop oder elektronische Tanzmusik (vgl. Moore/ Martin 2018:214; Novara/ Henry 2009:816).

Schon diese kurze Erörterung von Genrekriterien zeigt, dass es eine Reihe von musikalischen Charakteristika gibt, die Indie-Rock ausmachen. Das bedeutet, dass Bands, die musikalisch dem Indie-Rock zugeordnet werden, auf sehr unterschiedliche Art und Weise ‚rockig‘ klingen können. Die Dynamik und Flexibilität des Genrebegriffs, ihre „denotative Unschärfe“ (Wicke 2004b:165) ist damit eine Möglichkeit, der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes ‚Musik‘ gerecht zu werden.

Gleichzeitig gibt es eine Reihe von Gründen, die den Nutzen des Genrebegriffs einschränken. So führt die Dynamik und Flexibilität des Genrebegriffs dazu, dass das Musikgenre Indie-Rock auf eigentümliche Weise unbestimmt bleibt, denn je nach zeitlichem und lokalem Zuschnitt ergeben sich sehr unterschiedliche Musikgenres: „[...] rock actually seems to be more of a family of genres than a homogeneous category“ (Fornäs 1995:112). Dies zeigt sich z. B. daran, dass Bannister und Hesmondhalgh zu allen

¹¹⁵ Dies wird auch in den Diskussionen um das Musikgenre ‚Post-Rock‘ sichtbar (vgl. Ehmann 2020:114ff; Hibbett 2005:65ff).

musikalischen Klassifikationen auch Ausnahmen benennen, die die Genre-zugehörigkeit gerade nicht infrage stellen (vgl. Bannister 2006b:57ff; Hesmondhalgh 1999:38f). Gleichzeitig kann auch die Kategorisierung qua Sound die Unschärfen nicht ausräumen. Brockhaus (2017:286) etwa ordnet die Band *Nickelback* dem Genre Alternative-Rock zu, eine Zugehörigkeit, die durch institutionalisierte Akteur*innen des Feldes (z. B. Musikzeitschriften) vehement bestritten werden würde.

Um dieser Unbestimmtheit zu begegnen, wurde versucht, die jeweiligen Genres durch den Begriff der ‚Stile‘ genauer zu bestimmen.¹¹⁶ Indie-Rock kann dann Stile wie Alternative, Grunge, Lo-Fi, Post-Rock, Brit-Rock, u. a. umfassen (vgl. Hibbett 2005:55). Allerdings zeigt diese Aufzählung bereits, dass auch strengere Klassifikationsmerkmale nicht zielführend sind, da sie die Menge der Ordnungsmerkmale eher erhöht statt verringert. Dies erschwert die Kategorisierung qua Musikstil, da theoretisch unendliche Binnendifferenzierungen möglich sind (vgl. ebd.). Wie bereits erläutert, kommt verkomplizierend hinzu, dass sich das Musikgenre im Laufe der 2000er Jahre musikalisch weiter ausdifferenziert, so dass nicht mehr nur eine bestimmte Art von Rockmusik als Indie gilt, sondern zunehmend sowohl elektronische als auch folkige Einflüsse an Gewicht gewinnen, auch wenn Rockmusik weiterhin zentraler Bezugspunkt bleibt.¹¹⁷ Diese „new forms of categorical complexity“ (Holt 2007:5) führen zu einer „sheer multitude of subgenres of rock music (Ehmann 2020:20) und zu vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten dieser. Dies lässt sich beispielhaft anhand der ‚Soundlegende‘ der Musikzeitschrift *Visions* zeigen, die neben der Kategorie *Indie-rock* weitere 15 andere Kategorien angibt, darunter Pop, Electro, Alternative, New Wave/ Postpunk, Singer/ Songwriter/ Folk/ Country (vgl. *Visions* 5/2010:87). Die Musik der Band *Bloc Party* kann z. B. als eine Kombination aus Indie-Rock + Electro dargestellt werden, während sich die *The White Stripes* musikalisch als Indie-Rock + Blues beschreiben lassen. Bands können damit zugleich mehreren Musikstilen oder Musikgenres angehören: „[...] actual music do not in themselves fall unambiguously into any simple

¹¹⁶ Moore und Martin definieren ‚Musikstil‘ dementsprechend weniger kategorial, sondern als „ways of playing, singing, writing, etc., i.e. the specific techniques employed by an individual or established group [...] and through which their work can be recognised“ (Moore/ Martin 2018:2). Gleichzeitig betont Fabbri, dass ‚Stil‘ zwar mit dem Genrebegriff verwandt sei, beide aber unterschiedliche semantische Felder abdecken und ein Stil mehrere Musikgenres umfassen könne (vgl. Fabbri 1999).

¹¹⁷ Grund hierfür sind u.a. veränderte sozio-ökonomische Rahmenbedingungen und die Digitalisierung von Musik: Zum einen führt der Bedeutungsgewinn des Internets dazu, dass bislang unbekannte Musik leichter zugänglich wird. Zum anderen lässt sich in spezifischen Bereichen eine sinkende Relevanz kultureller Hierarchien für die Ausbildung musikalischer Geschmäcker beobachten. Daneben haben veränderte musikalische Praxen Auswirkungen darauf, welcher Sound als angemessen bewertet wird (vgl. Holt 2007:5; Möllenkamp 2019b:262ff).

classes“ (Fornäs 1995:111; vgl. ebd.:111ff). Dies gilt nicht nur für verschiedene Musikstile, sondern auch für größere „Metagenres“ (Shuker 2008:120) wie Rock und Pop. Zwar gibt es Bands, deren Zuordnung zu einem Genre relativ eindeutig erscheint, aber eben auch Bands, die „fit under more than one classification, or shift between and across genres during their careers [...]“ (ebd.). Zu nennen sind hier z. B. *The White Stripes*, die mit ihrer Hit-Single „Seven Nation Army“ gleichzeitig Pop und Indie-Rock sein können, als auch die Band *The Arcade Fire*, deren Zugehörigkeit zu einem musikalischen Genre davon abhängt, auf welches Album sich die Diskussion bezieht.

Darüber hinaus zeigen Eisewicht und Grenz in ihrer Studie auf, dass für viele Menschen, die sich der Indie-Szene verbunden fühlen, musikstilistische Referenzmerkmale an Bedeutung verlieren (vgl. Eisewicht/ Grenz 2010:183). Auch Simon Frith weist darauf hin, dass sowohl Musiker*innen als auch Journalist*innen und Fans den Genrebegriff (und andere Begriffe wie Musikstil) nur begrenzt zutreffend nutzen (vgl. Frith 1983:13). Das unterscheidet sie von musikwissenschaftlichen Akteur*innen. Deren „technical meta-language“ (Brackett 2002:65) sei für die meisten Musikjournalist*innen unverständlich (vgl. ebd.:65f). Dies zeigt sich auch in den von mir untersuchten Musikzeitschriften: Die genutzten musikalischen Begriffe bleiben häufig sehr allgemein, werden aber gleichzeitig mit unterschiedlichen Bewertungskriterien verbunden und ergeben so ein vielfältiges und durchaus widersprüchliches Genreverständnis. Fabbri bezeichnet daher auch popmusikalische Musikgenres als „savage categor[ies]“ (Fabbri 1999, o.S.), deren Klassifikationskriterien „mix genres as folk categories and genres as specialists’ taxonomies“ (ebd.).¹¹⁸

Diese Ausführungen zeigen meines Erachtens, dass der musikalische Genrebegriff nur begrenzt geeignet ist, den Untersuchungsbereich Indie-Rock analytisch zu bestimmen. Zwar ist es für Musikgenres maßgeblich, dass um Fragen ihrer Charakterisierung und Kanonisierung gestritten wird; jedoch lässt sich fragen, ob sich Indie-Rock allein über musikformale Beschreibungen fassen lässt (vgl. Ehmman 2020:37; Eisewicht/ Grenz 2010:72). Dagegen spricht, dass auch die genannten Genreditionen nicht-musikalische Merkmale mit einbeziehen, denn „the sonic materiality of music does not

¹¹⁸ Im Gegensatz dazu argumentiert Fabian Holt, dass diese Unbestimmtheit auch durch den Untersuchungsgegenstand ‚Musik‘ selbst verursacht werde, da musikalische Bedeutungen im Gegensatz zu anderen kulturellen Erzeugnissen (Filmen, Literatur etc.) kontingenter und damit kategorial schwerer zu fassen sind: „Music does not have the precision of iconic or indexical representation even when it accompanies words. [...] the connotations attached to music are potentially more labile and unfixed. This means that musical meaning is highly contingent, and that the ontologies of the semantic codes that form the musical basis of generic categories are fragile“ (Holt 2007:5).

exist autonomously“ (Brackett 2002:66). Damit verweist der Genrebegriff selbst über die musikalische Kategorisierung hinaus und bezieht soziokulturelle und historische Faktoren in die Analyse mit ein (vgl. Parzer 2004:103). Ich argumentiere daher, dass Musik nicht ohne Bezugnahme auf den jeweiligen soziokulturellen und historischen Kontext analysiert werden kann. Hierfür bietet sich der Feldbegriff an, der im Folgenden erläutert werden soll.

4.1.2 Indie-Rock als kulturelles Feld

Der Feldbegriff geht auf Arbeiten von Pierre Bourdieu zurück.¹¹⁹ Ich beziehe mich im Folgenden weniger auf Bourdieu selbst, sondern auf Autor*innen, die Bourdieus Überlegungen auf die spätmoderne Kulturwelt übertragen haben und dabei besonders musikalische Populärkulturen in den Blick nehmen.

Felder sind von besonderen Regeln durchwirkte Handlungssphären, die sich als abgrenzbare Einheiten organisieren. Sie sind durch soziale Verhältnisse strukturiert, sie wirken aber auch mit, „die sozialen Verhältnisse zu erzeugen und zu erhalten, unter denen sie selbst entstanden sind“ (Demirović 2014:259). Mit dem Feldbegriff werden Bereiche des sozialen Lebens beschrieben, die sich durch eigene Strukturlogiken auszeichnen: Sie sind durch spezifische Ressourcen (sog. Kapitale) sowie eigene Denkformen und Wahrnehmungsschemata strukturiert¹²⁰ und stehen untereinander in einem konflikthaften, hierarchischen Machtverhältnis (vgl. Barlösius 2006:90; Coles 2009:35; Diaz-Bone 2010:49f; Müller-Jentsch 2011:141).¹²¹

In den 1950er Jahren führt die Aufwertung von Rock- und Popmusik zur Entwicklung von musikalischen Populärkulturen, die sich als kulturelle Felder organisieren. Die Organisation als kulturelles Feld setzt die Durchsetzung spezifischer Autonomievorstellungen voraus: Dazu gehört die Eigenständigkeit einer Band/ eines musikalischen Akteurs (*Sting* ist nicht *The Police*). Daneben muss auch die Vorstellung der Eigenständigkeit eines Werkes als ein in sich geschlossenen Sinnzusammenhang durchgesetzt werden (das Album *Never for Ever* ist nicht das Album *Hounds of Love*) (vgl. von

¹¹⁹ Die Literatur zum Feldbegriff ist unüberschaubar groß, ich verweise daher hier nur auf beispielhafte Einführungswerke zu Bourdieus Denken (vgl. Barlösius 2006; Fuchs-Heinritz/König 2014; Swartz 1997).

¹²⁰ Diese spezifischen Denkformen und Wahrnehmungsschemata werden begrifflich als Habitus gefasst. Der Habitus ist beides: feldspezifisch und feldübergreifend (vgl. Barlösius 2006:92).

¹²¹ Felder sind nicht mit Institutionen gleichzusetzen: „Though a field can designate what is often thought of an institution, such as the ‚field‘ of law, fields are not conceptually equated with institutions“ (Swartz 1997:120).

Loesch 2004:183f). In der Entstehung grenzt sich Rockmusik sowohl gegen den Geschmack der kleinbürgerlichen Schichten (z. B. Schlager) als auch gegen die bildungsbürgerlichen Vorlieben wie etwa Jazz ab (vgl. Hinz 2003:299). Als kulturelles Feld differenziert es sich ab den 1970er und 1980er Jahren immer weiter aus. In den hochgradig differenzierten Gesellschaften der Spätmoderne lässt sich diese musikalische Populärkultur als komplexes Feld charakterisieren, das durch eine Vielzahl von Unterfeldern strukturiert ist (vgl. Barlösius 2006:95). Damit gehört das Feld Indie-Rock verschiedenen, zum Teil in sich gegliederten Feldern an: kulturelles Feld → Populärkulturen → musikalische Populärkulturen bzw. Populäre Musik¹²² → Rock → Indie-Rock.

Kulturelle Felder müssen immer in Relation zu anderen Feldern gedacht werden, die sich sowohl in Bezugnahme aufeinander als auch in Abgrenzung voneinander herstellen und legitimieren. Felder sind daher beides zugleich: relativ autonom und untereinander in Beziehung stehend – auf diesen Punkt werde ich im kommenden Kapitel 4.2 noch ausführlich zurückkommen (vgl. Barlösius 2006:96; Schumacher 2011:121ff; Swartz 1997:119ff).

Der Feldbegriff ermöglicht es, „Unzusammenhängende zu einer Kategorie“ (Doehring 2013:97) zu fassen (vgl. Ehmann 2020:21). Bands, die qua Genredefinition nicht oder nicht eindeutig dem Indie-Rock angehören, können als dem Feld Indie-Rock zugehörig verstanden werden, wenn sie durch Feldakteur*innen wie Musikzeitschriften- und -blogs, durch Plattenfirmen und Produzent*innen, durch Fans und Journalist*innen aber auch durch Musiker*innen als zugehörig zum Feld dargestellt werden. Damit sind alle möglichen Definitionen des Feldes Indie-Rock notwendigerweise uneindeutig und müssen durch eine Beschreibung der Feldstrukturen näher bestimmt werden.

Felder offerieren dominante und marginalisierte, anerkannte und (noch) nicht etablierte/ nicht mehr anerkannte Sprecher*innenpositionen. Diese Positionen ergeben sich aus den unterschiedlichen Ressourcen, die den Akteur*innen für Anerkennungskämpfe zur Verfügung stehen. Aufgrund der dynamischen Struktur dieser feldinternen Machtkämpfe können marginale Positionen dominant werden und dominante Positionen können an Geltung verlieren. Felder leben somit „von der auf Dauer gestellten inneren Bewegung zwischen den verschiedenen Akteuren, die Einfluss haben wollen“ (Böschen 2016:81) und verändern sich beständig (vgl. Barlösius 2006:96f; Böschen 2016:76ff; Diaz-Bone 2010:61; Schumacher 2011:121ff, 139). Zugleich sind die Positionen einzelner Feldakteur*innen nie eindeutig, denn

¹²² Ich nutze beide Begriffe synonym. Zur Definition der Begriffe vgl. Kapitel 2.1.1.

alle sozialen Akteur*innen bewegen sich in einem sozialen Raum, der sich aus verschiedenen Feldern zusammensetzt. Allerdings gibt es zwischen den anerkannten Akteur*innen der verschiedenen Felder Homologien (vgl. Demirović 2014:260).

Die den Feldakteur*innen zur Verfügung stehenden Ressourcen werden als Kapitale verstanden. Felder strukturieren sich durch die ihnen zugeordneten charakteristischen Kapitale: „Fields may be thought of as structured spaces that are organized around specific types of capital or combinations of capital“ (Swartz 1997:117). Alle Kapitalformen können mit mehr oder weniger großem Aufwand ineinander transformiert werden. Die Kapitalzusammensetzung hängt von der Struktur des jeweiligen Feldes ab, so dass in jedem Feld eine spezifische Ökonomie herrscht (vgl. Barlösius 2006:105ff; Fuchs-Heinritz/ König 2014:113).

Da Indie-Rock als kulturelles Feld begriffen wird, ist hier das kulturelle Kapital bestimmend. Darunter werden z. B. kulturelle Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten, d.h. die ‚Bildung‘ eines Individuums verstanden. Institutionalisiert nehmen diese die Form von Abschlusszeugnissen oder Bildungstiteln an. Bezogen auf das Feld Indie-Rock bedeutet es, dass die Akteur*innen z. B. die Fähigkeit haben, ein Instrument zu spielen. Kulturelles Kapital kann aber auch kulturelle Güter wie umfangreiche Plattensammlungen oder Preise (z. B. Grammy) umfassen (vgl. Barlösius 2006:105ff; Fuchs-Heinritz/ König 2014:130f).

Das kulturelle Feld Indie-Rock wird aber nicht nur durch kulturelles sondern auch durch andere Kapitalsorten strukturiert. Das soziale Kapital „dient vor allem dazu, die Chancen der Erhaltung und der Vermehrung des ökonomischen und des kulturellen Kapitals zu sichern“ (Fuchs-Heinritz/ König 2014:133). Es umfasst formale und institutionalisierte sowie informale Beziehungsnetze, die Personen die Möglichkeit bietet, andere um Rat oder Information zu bitten (vgl. Barlösius 2006:109; Fuchs-Heinritz/ König 2014:132; Rössel 2009:240). Als ökonomisches Kapital werden alle Ressourcen bezeichnet, die unmittelbar oder direkt in Geld konvertierbar sind (vgl. Barlösius 2006:108). Allerdings ist die Beziehung zwischen kulturellem und ökonomischem spannungsreich: Zwar korreliert ein hohes Maß an ökonomischem Kapital oft mit einem hohen Niveau an kulturellem Kapital, die beiden können aber auch in Konflikt miteinander stehen, so dass sich der gleichzeitige Gewinn kulturellen und ökonomischen Kapitals ausschließen (vgl. Kropf 2012:271; Thornton 1995:99).¹²³

¹²³ Bourdieu hat dem kulturellen Feld ein hohes Maß an Autonomie zugeschrieben, in dem die Logik des ökonomischen Kapitals nur sehr begrenzt wirksam sei. Dieser Prozess hat sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhundert vollzogen und muss zusammen mit dem Aufstieg des

Von herausragender Bedeutung für das kulturelle Feld ist symbolisches Kapital, das in Form von „Prestige, Reputation oder Autorität“ (Diaz-Bone 2010:52) auftritt. Für das Feld Indie-Rock zeigt sich symbolisches Kapital etwa in der Popularität (z. B. auf Plattformen wie *Spotify* und *YouTube*) oder in der Anerkennung durch Kolleg*innen (z. B. eindeutig über Nennung in Interviews, aber auch relativ uneindeutig in musikalischen Strukturen). Symbolisches Kapital unterscheidet sich signifikant von den anderen Kapitalsorten: „Jede beliebige Sorte von Kapital kann die Qualität von symbolischen Kapital annehmen, sofern es als selbstverständlich erkannt und anerkannt wird“ (Barlösius 2006:110). Es stellt somit eine Art ‚Meta-Kapital‘ dar, dass dazu dient, die anderen Kapitalressourcen zu legitimieren und mit Autorität auszustatten. Daher benötigen alle Kapitale, aber insbesondere kulturelles Kapital symbolische Autorität und Legitimation, um gesellschaftlich wirksam zu werden (vgl. ebd.:109ff; Diaz-Bone 2010:32; Weiß 2001:90f). Das symbolische Kapital ist damit durch eine widersprüchliche Doppelstruktur gekennzeichnet: Es handelt sich um „keine wirklich eigenständige Kapitalsorte“ (Weiß 2001:90), die aber trotzdem „den Kurswert der anderen Kapitalsorten [beeinflusst]“ (ebd.).

Die enge Verbindung von kulturellem und symbolischem Kapital hat Sarah Thornton in ihren Analysen erörtert. Anknüpfend an die feministische Subkulturforschung (vgl. z. B. McRobbie 1990) wendet sich Thornton gegen die Hypothese, dass es Populärkulturen an Ressourcen (v.a. symbolischen Kapital) mangelt. Stattdessen argumentiert sie, dass nicht nur sog. Hochkulturen, sondern auch die Felder der populären Kulturen hochgradig differenziert strukturiert sind und sich durch eine komplexe Struktur von Kapitalen auszeichnen. Sie untersucht die aufkommenden britischen ‚Clubcultures‘ der späten 1980er und frühen 1990er Jahre. Ihre Ausführungen können aber auch für das Feld Indie-Rock Gültigkeit beanspruchen. Subkulturelle Felder stellen kulturelle Felder dar, die über ein spezifisches kulturelles Kapital organisiert sind, das als ‚subkulturelles Kapital‘ gefasst wird (vgl. Thornton 1995; Thornton 1997).¹²⁴ Das subkulturelle Kapital, das Thornton auch als „Hipness“ (Thornton 1997:202) bezeichnet, ist hierarchisch organisiert und zeichnet sich durch eine eigene „Empfindungsweise“ (Grossberg 1999:219),

Bürgertums und seinem Selbstverständnis als eigene Klasse betrachtet werden. Dem Künstler (in Ausnahmen auch der Künstlerin) wird dabei zugeschrieben, Werte wie Autonomie, Authentizität und Selbstverwirklichung zu verkörpern (vgl. Müller-Jentsch 2011:30, 86). Im Zuge spätmoderner Entwicklungen muss diese Hypothese kritisch reflektiert werden, denn ökonomische Ansprüche greifen auf das kulturelle Feld über und versuchen, das ökonomische Kapital als ‚Währung‘ durchzusetzen (vgl. Barlösius 2006:96). In diesem Sinne kann argumentiert werden, dass das ökonomische Kapital für kulturelle Felder an symbolischer Legitimation gewonnen hat.

¹²⁴ Rosa Reitsamer verweist darauf, dass John Fiskes Begriff des ‚populären‘ bzw. ‚informellen‘ kulturellen Kapitals eine ähnliche Struktur besitzt (vgl. Reitsamer 2013:47f).

d.h. durch eine spezifische Verknüpfung bestimmter kultureller Praxen und Diskurse aus, die festlegt, „wie die Individuen kulturelle Praktiken ‚richtig‘ auswählen, sich zu ihnen stellen und in ihren Alltag integrieren“ (ebd.). Subkulturelles Kapital ist jedoch kein Kapital, das kulturelles Kapital (subversiv) infrage stellt, sondern eine spezifische Form des kulturellen Kapitals. Auch subkulturelles Kapital beruht darauf, dass soziale Unterschiede mit symbolischem Kapital aufgeladen werden und ein System von Distinktionen bilden, die als ästhetische Geschmackskulturen (Musik, Mode, Tanzstile, etc.) sichtbar werden: „[They] are never just assertions of equal difference; they usually entail some claim to authority and presume the inferiority of others“ (Thornton 1997:201; (vgl. Reitsamer 2013:45f). In diesem Verständnis bildet sich auch in kulturellen Feldern, die durch subkulturelles Kapital strukturiert sind, ein bestimmter Musikgeschmack entlang der sozialen Positionierung von Menschen heraus und wird über den Habitus vermittelt (vgl. Berli 2014:29, 256). Ein subkulturelles Feld ist damit in seiner Organisationsstruktur ähnlich aufgebaut wie ein kulturelles Feld, es ist aber zugleich auch „a ‚bastard field‘ with an ambiguous field to legitimate culture“ (Lindberg u. a. 2005:37).

Subkulturelles Kapital zeichnet sich durch eigene „Denk-, Wahrnehmungs- und (ästhetische) Bewertungsschemata“ (Schneickert/ Schumacher 2014:56), d.h. durch eine eigene Wissensordnung aus. Diesen Punkt werde ich im folgenden Teilkapitel ausführlich erläutern. Die Wissensordnungen musikalischer Populärkulturen sind reflexiv, d.h. sie sind „nur noch vor dem Hintergrund der Geschichte, Funktionslogik und spezifischen Struktur“ (Kropf 2012:271) des jeweiligen Feldes verständlich. Ein Beispiel hierfür ist das Hervorbringen von feldinternen Musikzeitschriften und Festivals wie „Haldern“ und „Immergut“. Daneben zeigt sich die Selbstreflexivität des Feldes auch in der Etablierung eines feldinternen Kanons, wie er etwa in den Top-Listen der Musikzeitschriften sichtbar wird (vgl. Jones 2008; Kropf 2012:278f). Ein weiteres Zeichen für die Reflexivität des Feldes (Indie-)Rock ist die akademische (Selbstbe-)Forschung des Feldes, beginnend mit den Cultural Studies der 1980er Jahren. Prominentes Beispiel ist Simon Frith, der zugleich als Musikjournalist und Musiksoziologe tätig ist (vgl. Frith 2007:258).¹²⁵

¹²⁵ Dieses ‚zugleich‘ wird von Frith durchaus als spannungsreiches Verhältnis bewertet: „[...] there is no way that a reading of my books [...] could be used to explain why some songs are good and others bad [...]; or why disco is a much richer musical genre than progressive rock. And yet for ten years or more I have also been a working rock critic, making such judgments as a matter of course, assuming, like all pop fans, that our musical choices matter“ (Frith 2007:258).

Sarah Thornton zeigt anhand ihrer Studie auf, dass subkulturelles Kapital „heavily gendered“ (Thornton 1997:204) ist, indem Deutungsmuster wie Mainstream, Masse, Passivität und Inauthentizität mit Weiblichkeit verknüpft werden, so dass „the feminine tends to signal the inauthentic, and the authentic is rendered in genderless or generically masculine [...] terms“ (Thornton 1995:72).¹²⁶ Frauen können daher ihren Geschmack („It’s crap but I like it“) selten in subkulturelles Kapital umwandeln.¹²⁷ Dafür gibt es verschiedene Gründe: Mädchen und Frauen verfügen z. B. über weniger Geld, das sie in Musik, Instrumente und Konzerte und damit in Wissen über die Geschichte des Feldes und (wenig bekannte) Bands investieren können. Auch besitzen sie weniger Netzwerke, die sie zur Bildung subkulturellen Kapitals nutzen können. Daneben zeigen sich weitere Beschränkungen in der Möglichkeit, sich auf Festivals und Konzerten frei von sexueller Belästigung bewegen zu können (vgl. Bayton 1998:27ff; Grether/ Grether 2018; McRobbie 1990). Dies hat zwei Effekte: Zum einen stellt das weibliche Geschlecht eine Zugangsbarriere zum Feld dar; Frauen haben es im Vergleich zu Männern schwerer, Anerkennung als Musikerin oder Fan zu erhalten. Zum anderen werden bestimmte ‚weiblich‘ codierte Praxen und Diskurse als nicht zum Indie-Rock gehörig exkludiert und marginalisiert. Über sie kann weniger subkulturelles Kapital akkumuliert werden.

Abhängig vom Status des subkulturellen Kapitals, lässt sich dieses in andere Kapitale umwandeln, es kann aber als Ressource außerhalb des eigenen Feldes auch wertlos sein (vgl. Thornton 1997:203). Ähnlich dem kulturellem Kapital steht auch subkulturelles Kapital in einem spannungsreichen Verhältnis zum ökonomischen Kapital. Indie-Rock erzählt sich selbst als subkulturelles Feld, das ‚independent‘ von ökonomischen Zwängen sei, z. B. indem es seine Musik von unabhängigen Plattenfirmen produzieren und distribuieren lässt (vgl. Borthwick/ Moy 2004:176ff; Hesmondhalgh 1999:35ff; Hibbett 2005:58; Strachan 2007:249ff). Jedoch darf dieses Narrativ nicht mit den tatsächlichen Praxen gleichgesetzt werden, denn Indie-Rock ist auf vielfältige Art und Weise in ökonomische Marktbeziehungen eingebunden (vgl. auch Kapitel 4.2). So sind eine Reihe von

¹²⁶ Es ist bezeichnend, dass die Vergeschlechtlichung dieser Kapitalform, die Thornton explizit diskutiert, in der sich anschließenden Forschung wieder ‚vergessen‘ wird (vgl. z. B. Lindberg u.a. 2005).

Neben Geschlecht spielt Klasse eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Hierarchien und der Möglichkeit, subkulturelles Kapital überhaupt akquirieren zu können, wobei auch hier die Macht des subkulturellem Kapitals darauf beruht, diese Hierarchie zu verdecken: „The assertion of subcultural distinction relies, in part, on a fantasy of classlessness“ (Thornton 1997:204).

¹²⁷ Ich finde die von Thornton vorgebrachte Argumentation nur zum Teil überzeugend: „In so doing, they acknowledge the subcultural hierarchy and accept their lowly position within it“ (Thornton 1995:13), denn gleichzeitig wäre es auch denkbar, über die Autonomie von subkulturellem Kapital Ressourcen akkumulieren zu können.

Akteur*innen wie Agenturen, Plattenfirmen, Musikzeitschriften u. a. für die Distribution zuständig und verknüpfen so subkulturelles mit ökonomischem Kapital (vgl. Müller-Jentsch 2011:32). Daneben ist ökonomisches Kapital notwendig, um subkulturelles Kapital überhaupt akkumulieren zu können (Erwerb von Instrumenten, Zugang zu Proberäumen, Organisation von Tourneen, etc.). Auch Musikzeitschriften müssen genügend ökonomisches Kapital besitzen, um subkulturelles Kapital gewinnen zu können. Gleichzeitig bleibt im Indie-Rock die Beziehung zwischen ökonomischem und subkulturellem Kapital spannungsreich. So wird etwa der finanzielle Erfolg einer Band misstrauisch beobachtet, da dieser die Unabhängigkeit und damit die Authentizität der Band gefährde, was über das Narrativ des ‚Ausverkaufs‘ diskutiert wird (vgl. Bannister 2006b:90f; Keightley 2001:132f). Da das Kapital an Autorität verliert, je zugänglicher es wird, stellt finanzieller Erfolg auch deswegen ein Problem dar: Es führt zu einer Popularisierung des subkulturellen Kapitals. Dadurch besteht die Möglichkeit, dass feldexterne Akteur*innen Zugang zum Feld erhalten und sich subkulturelles Kapital aneignen können. Dies wird als illegitim gedeutet.¹²⁸ Auch der Erfolg von Indie-Rock im Verhältnis zu anderen Musikfeldern wird als gefährlich gedeutet, da hier feldspezifische Grenzen verloren gehen: „Maybe ‚indie‘ isn't winning after all. How could it? Once a genre wins, it's not ‚independent‘, it's popular“ (Weber 2015). Um den Verlust von subkulturellem Kapital zu verhindern, wird durch feldinterne Akteur*innen versucht, das Feld mit hohen Barrieren auszustatten und so den Zugang zu reglementieren (vgl. Böschen 2016:77f; Hibbett 2005:64).

Das Spannungsfeld von ökonomischem und subkulturellem Kapital variiert zeitlich. In den 1980er Jahren stellt das ökonomische Kapital eine größere Bedrohung des subkulturellen Kapitals dar als in meinem Untersuchungszeitraum der frühen 2000er Jahre. Dies wird beispielsweise an der abnehmenden Bedeutung der Plattenfirma einer Band (‚Indie‘ oder ‚Major‘) für die Bewertung einer Band und ihrer Musik sichtbar. Trotzdem bleibt es notwendig, dass der ökonomische Erfolg über Deutungsmuster der Authentizität gerahmt wird, wie ich in Kapitel 4.2 erläutern werde.

Es kann zusammenfassend festgehalten werden, dass das Feld Indie-Rock als ein subkulturelles Feld innerhalb musikalischer Populärkulturen charakterisiert werden kann, das maßgeblich durch subkulturelles Kapital organisiert ist. Der Feldbegriff ermöglicht besser als der Genrebegriff, „Unzusammenhängende zu einer Kategorie“ (Doehring 2013:97) zusammenzufassen

¹²⁸ Die Zeitschrift *Spex* kritisiert etwa die musikalische Weiterentwicklung der Band *The Arcade Fire*, da so „Stadionrockern wie U2 oder Bruce Springsteen [...] nachträglich die Indie-Kanonisierung durch die Hintertür gelingen [könnte]“ (*Spex* 9-10/2010:23).

(vgl. Ehmann 2020:21). Bands, die qua Genredefinition nicht oder nicht eindeutig dem Indie-Rock angehören, können so als dem Feld Indie-Rock zugehörig verstanden werden, da die Feldakteur*innen diese Zugehörigkeit re/produzieren.

4.2 Musikzeitschriften im Feld Indie-Rock

Durch die enge Verzahnung von Medien und Populärkulturen werden populär-musikalische Felder als „Medienkulturen“ (Hepp 2013:5) charakterisiert, die den Gegenstand ‚Musik‘ maßgeblich in medien-kulturellen Prozessen herstellen: „[...] media are the specific technologies for culture, and culture is the meaning-making or signifying practice of communication [...]“ (Fornäs 2014:48). Musikzeitschriften können hierbei als „medial verbreitete journalistische Rede über Musik“ (Bartsch 2015:60) verstanden werden, die als einflussreiche Vertreterinnen der „Diskursgemeinschaften“ (Diaz-Bone 2002:139) Musik eine spezifische symbolisch-kulturelle Bedeutung zuweisen. Musikzeitschriften sind demzufolge konstitutiv für das Erschließen von Sinn und Bedeutung von Musik (vgl. Hepp 2013:63ff; Kleiner 2013:24ff).

Die Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock weisen spezifische Charakteristika auf, die im Folgenden ausführlich diskutiert werden. Zunächst wird in einem historischen Rückblick die Entstehung der Musikzeitschriften des Feldes (Indie-)Rock erläutert. Im Anschluss wird die Situation der Musikzeitschriften im Untersuchungszeitraum (2001-2014) diskutiert.

Musikzeitschriften im Feld (Indie-)Rock – ein historischer Rückblick

Musikzeitschriften eines (sub-)kulturellen Feldes entstehen in spezifischen historischen Situationen und weisen spezifische Organisations- und Produktionsverhältnisse auf (vgl. Doehring 2013:98f). Ab Mitte der 1960er Jahre kommt es zur Bildung von spezialisierten Musikzeitschriften, die Rockmusik in den Mittelpunkt stellen. In diesem Zeitraum entstehen etwa der US-amerikanische *Rolling Stone* sowie erste nationale Zeitschriften wie der britische *New Musical Express* (NME). Das Presseerzeugnis ‚Musikzeitschrift‘ institutionalisiert sich zwischen 1967 und 1978 (vgl. Lindberg u. a. 2005:69ff). Im Ergebnis kommt es zu einem wechselseitigen, sich gegenseitig verstärkenden Prozess: Der Musikjournalismus konstruiert das Feld Rock als „main force in popular music“ (ebd.:2) und sich selbst als „a ‚serious‘ business“ (ebd.:4). Damit werden spezifische Musikzeitschriften zu Sprecherinnen eines Feldes, d.h. der kollektive Akteur ‚Musikzeitschrift‘

besitzt die Legitimität, um im und für das Feld (Indie-)Rock mit Autorität zu sprechen (vgl. Diaz-Bone 2010:61f, 174; Doehring 2013:98f; Lindberg u. a. 2005).¹²⁹ Im Zuge zunehmender Kritik am kommerziellen Rock entstehen ab Mitte der 1970er Jahre neue Musikstile, die sich zunächst über Fanzines organisieren. Zugleich sehen sich die Musikzeitschriften kaum mehr in der Lage, die sich ständig ausdifferenzierenden musikalischen Genres (Metal, Disco/ Dance, Hip Hop) in einer Zeitschrift zu diskutieren. Im Zuge dessen kommt es zur Entwicklung von Musikzeitschriften, die ausschließlich auf (Indie-)Rock spezialisiert sind (vgl. Davies 1995:126; Lindberg u. a. 2005:196ff).

Jedoch verfügen die Musikzeitschriften über „unterschiedliche und ungleich verteilte Ressourcen der Artikulation und Resonanzerzeugung“ (Keller 2008:234) und damit über ungleiche Sprecher*innenpositionen, da die im Feld situierten Musikzeitschriften unterschiedlich stark mit subkulturellem Kapital ausgestattet sind. So wird dem deutsche *Rolling Stone* in meinem Untersuchungszeitraum aufgrund seiner Nähe zum ‚klassischen Rock‘ eher wenig subkulturelles Kapital zugeschrieben, er kann aber vom früheren Ruf des US-amerikanischen ‚Originals‘ zehren. Ebenso geringes subkulturelles Kapital weist der *Musikexpress* auf. Im Gegensatz dazu können das Blog *Pitchfork*, aber auch die deutsche *Spex* als „much despised and adored bible of indie rock“ (McCampbell 2021:80) auf hohes subkulturelles Kapital und damit auf anerkannte Sprecher*innenposition zurückgreifen (vgl. Doehring 2011:66ff). Dazwischen ist die britische *New Musical Express* angesiedelt.

Für die Musikzeitschriften des Feldes ist die Wissensordnung ‚Authentizität‘ von herausragender Bedeutung. Ohne auf die Charakterisierung von Authentizität an dieser Stelle einzugehen (vgl. Kapitel 4.3. und 4.4), lässt sich festhalten: „Authenticity is probably simultaneously the most invisible and most opaque of the concerns that occupy popular-music critics, yet it is referred to or implied in almost all popular-music criticism“ (Jones/ Featherly 2002:31).

Mit Ende der 1980er Jahre kommt zu einem Niedergang des Journalismus in Form von spezialisierten Musikzeitschriften. Dieser wird in einer sinkenden Auflage der Musikzeitschriften sichtbar; den Musikzeitschriften steht damit deutlich weniger Geld zur Verfügung (vgl. Hesmondhalgh 1999:39; Hinz 2003:297). Diese Krise hat verschiedene Gründe: Die Spezialisierung führt zu einer wachsenden Konkurrenz zwischen den Musikzeitschriften (vgl. Lindberg u. a. 2005:243ff). Parallel dazu gewinnen neue Musikgenres wie Hip Hop und Rap immer mehr an Bedeutung für Jugendliche und junge

¹²⁹ Damit macht der Begriff der Sprecher*in deutlich, wie strukturelle gesellschaftliche Faktoren die diskursive Ebene mitstrukturieren.

Erwachsene, während (Indie-)Rock an kultureller Bedeutung verliert (vgl. Brüggemeyer 2019:97ff). Zwar führt das Aufkommen von Grunge Anfang der 1990er Jahre zu einem erneuten Bedeutungsgewinn, dessen Erfolg führt aber dazu, dass der Gegensatz zwischen ‚Mainstream‘ und ‚Independent‘ weiter an Gewicht verliert und damit die Krise des Feldes eher verstärkt (vgl. Hinz 2003:297). Hinzu kommen strukturelle Veränderungen in der Musikindustrie, in dessen Folge weniger Geld für Anzeigen in Musikzeitschriften zur Verfügung gestellt wird; andere Anzeigenkund*innen setzen eher auf Multimedia denn auf Printmagazine (vgl. Weinacht/ Krause 2019:331f).

Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock im Untersuchungszeitraum

Die Situation der Musikzeitschriften des Feldes ist im Untersuchungszeitraum (2001-2014) durch eine verstärkte Krise geprägt. Diese Krise betrifft klassische Musikzeitschriften stärker als Musikblogs wie *Pitchfork*, es betrifft aber auch Zeitschriften mit hohem subkulturellem Kapital wie die *Spex* (vgl. Warner 2015:439f; Twickel 2018).¹³⁰ Der symbolisch-kulturelle Bedeutungsgewinn von Rockmusik zu Beginn des 21. Jahrhundert kann die Krise nur kurzzeitig abschwächen. So sinkt die Auflage des *New Musical Express* im Zeitraum zwischen 2003 und 2013 um rund zwei Drittel (vgl. Cozens 2002; Plunkett 2014; Plunkett 2015; Reynolds 2012; Thurman/ Fletcher 2020:1227). Damit wird der Status der Musikzeitschriften als Sprecherinnen des Feldes und die symbolisch-kulturelle Position der Musikjournalist*innen als „authoritative reporters and gatekeepers“ (Atton 2015:19) prekär.¹³¹

Diese Krise wird weiterhin verstärkt durch strukturelle Veränderungen in der Musikindustrie (vgl. Weinacht/ Krause 2019:331f).¹³² Auch die Entwicklung des Internets verschärft den Bedeutungsverlust von

¹³⁰ Für den Erfolg von *Pitchfork* wird auch ein anderer Schreibstil verantwortlich gemacht (vgl. Warner 2015:439f). Allerdings kann dies nicht alleiniger Grund für den Erfolg sein, da das Musikmagazin „The Pitchfork Review“, das seit Dezember 2013 vierteljährlich als gedruckte Ausgabe erschien, bereits nach 11 Ausgaben im November 2016 eingestellt wurde (vgl. o.A. 2023c). Ein weiterer Grund ist, dass Blogs in der Lage sind, Musikkritik kostenfrei anzubieten.

¹³¹ Diese Krise verstärkt sich nach dem Ende meines Untersuchungszeitraums, z. B. stellen der *New Musical Express* und die *Spex* im Jahr 2018 das Erscheinen als Printmagazin ein (Petridis 2018; Twickel 2018). Das zeigt einmal mehr, dass subkulturelles Kapital nicht einfach in ökonomisches Kapital transformiert werden kann.

¹³² Die Sparmaßnahmen der unter verstärktem ökonomischen Druck arbeitenden Plattenfirmen haben auch Auswirkungen auf die Arbeitsbedingungen der Musikredaktionen. So berichtet Christoph Twickel: „In den mittleren Neunzigern, als ich für das Magazin schrieb, flogen wir auf Kosten der Plattenfirmen zu Interviews nach London oder Seattle“ (Twickel 2018). Die Beendigung dieser Praxis bedeutet für die Musikzeitschriften eine Zunahme an Kosten, die durch Abos, Einzelverkäufe und Anzeigenkund*innen gedeckt werden müssen.

Musikzeitschriften (vgl. Atton 2015:18f). Insbesondere mit Beginn der sozialen Medien sind Künstler*innen weniger auf Musikjournalist*innen angewiesen, um mit ihren Fans kommunizieren zu können. Zugleich verstehen auch die Leser*innen, dass das, „was sie machen, eigentlich jeder kann“ (Doehring 2011:223).¹³³ Hinzu kommt, dass sich einige Musikjournalist*innen mit Blogging selbständig machen und damit eine neue Form der Konkurrenz etablieren (vgl. Atton 2015:19).

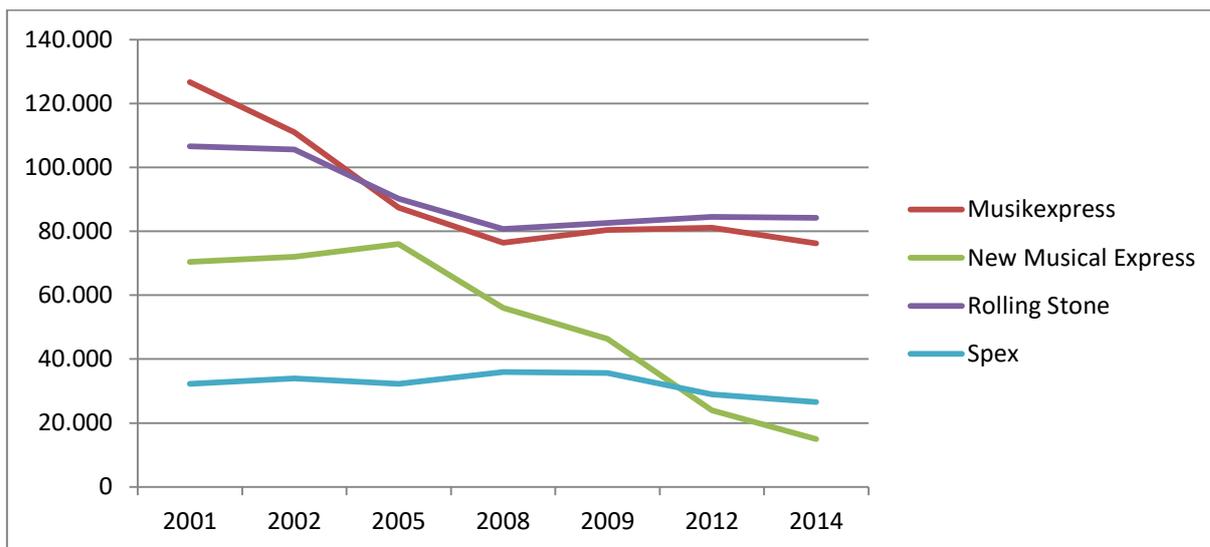


Abb. 1: Entwicklung der Druckauflage der untersuchten Musikzeitschriften anhand ausgewählter Jahrgänge¹³⁴ (eigene Darstellung)

Die Musikzeitschriften des Feldes (Indie-)Rock stellen Bands oder Einzelinterpret*innen und ihre Musik in den Mittelpunkt. Zentral für den Untersuchungszeitraum ist eine Ästhetik des Schreibens, die „das mit der Rock- und Popmusik verknüpfte Lebensgefühl sinnlich spürbar“ (Hinz 2003:299) werden lässt. Charakteristisch hierfür ist, dass die Grenze zwischen „professional writer und the voluntary labour of a fan“ (Atton 2015:11) verschwimmt und in Musikbeschreibungen Detailgenauigkeit mit subjektiven Assoziationen verknüpft wird: „The strength of the writing came from two places: its grounding in direct, everyday experience and its capacity for

¹³³ In meinem Untersuchungszeitraum (2001-2014) befinden sich die sozialen Medien jedoch noch in den ‚Kinderschuhen‘: *Youtube* wurde 2005, *Spotify* 2006 und *SoundCloud* 2007 gegründet.

¹³⁴ Für *Musikexpress* vgl. o.A. 2019a. Für *New Musical Express* vgl. Cozens 2002; Plunkett 2014; Plunkett 2015; Reynolds 2012; Thurman/ Fletcher 2020:1227. Für *Rolling Stone* vgl. o.A. 2019b. Für *Spex* vgl. o.A. 2016.

experimentation, and thus for variety" (ebd.:13).¹³⁵ Die kulturelle Autorität und Glaubwürdigkeit der Musikjournalist*innen beruht damit weniger auf einer professionellen Ausbildung, sondern auf der Vermittlung von Begeisterung und Geschmack (vgl. ebd.:13f; Frith 1996b:286, Fußnote 40; Hinz 2003:300; Lindberg u. a. 2005:4ff).

Die Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock haben eine komplexe Rolle inne: Zum einen verstehen sie sich als subjektives Sprachrohr der Leser*innen. Die Musikjournalist*innen begreifen sich zwar als Expert*innen, sie wollen ihre Leser*innen jedoch nicht belehren, sondern in egalitärer Haltung beraten. Auf diese Weise wird eine Nähe zwischen Musikredaktionen und Leser*innenschaft konstruiert (vgl. Diaz-Bone 2010:244). Zum anderen konstruieren sie sich als Organe, deren Aufgabe es ist, unabhängig von ihren Leser*innen, zu definieren, welche Musik und Musiker*innen und damit verbunden, welche Normen und Werte in dem Feld als erstrebenswert gelten (vgl. Doehring 2011:129ff; Leonard 2007:65; Moebius 2020:147). Damit stellen Unabhängigkeit und subjektive Nähe zu den Leser*innen spannungsreiche Anforderungen dar, die miteinander vermittelt werden müssen. Musikzeitschriften des Indie-Rock müssen darüber hinaus auch zwischen kommerziellen Interessen und der Gewinnung von Leser*innen vermitteln: „The music press plays a major part in the process of selling music as an economic commodity, while at the same time investing it with cultural significance“ (Shuker 2008:161). Damit leben Musikzeitschriften vor allem von den Anzeigen ihrer Kund*innen und sind in bestimmtem Maße von ökonomischen Anforderungen abhängig (vgl. Atton 2015:11ff; Lindberg u. a. 2005:20).¹³⁶ Aufgrund dieser ökonomischen Abhängigkeit, so Deena Weinstein, stehen Redaktionen unter dem Druck, den Geschmack ihres Publikums zu bestätigen, um so die Auflage zu steigern (vgl. Weinstein 2004:305f).¹³⁷

Zugleich spielt im Indie-Rock der Wert der Unabhängigkeit eine große Rolle, wobei die Musikzeitschriften behaupten, über Musik ‚unabhängig‘ von kommerziellen Interessen zu schreiben. In diesem Rahmen konstruieren sich

¹³⁵ In Anlehnung an Simon Frith argumentiert Atton, dass es sich hier um ein „demokratisches Gespräch“ (Atton 2015:14; eÜ) zwischen Journalisten und Fans handle. Dieser Schreibstil wird jedoch durch die Arbeit der Redaktion diszipliniert, die die Texte redigieren und auch andere Interessen (z. B. die der Anzeigenkund*innen) im Blick behalten müssen (vgl. ebd.).

¹³⁶ Daneben generieren die Zeitschriften Einnahmen über Abonnements und aus Verkäufen der Einzelhefte. Diese Erlöse sind im Verhältnis zu den Einkünften aus Werbeanzeigen jedoch gering (etwa 1/3 der Einnahmen) (vgl. Doehring 2011:109). Zugleich besteht kein direkter Zusammenhang zwischen der Anzahl der verkauften Hefte und dem Preis der Werbeanzeigen, da auch die Frage, ob es sich bei den Leser*innen um eine für die Werbung interessante Zielgruppe handelt, den Preis bestimmt (vgl. ebd.:119f).

¹³⁷ Gleichzeitig erhält die Fanperspektive mit Ausnahme der Leser*innenbriefe eine vergleichsweise geringe (explizite) Sichtbarkeit.

Musikzeitschriften als „Zentralorgane der diskursiven Distinktion“ (Doehring 2011:56), die „unter großen Anstrengungen Werte wie Autonomie und Freiheit der Rede gegenüber ihren Vorgesetzten, Kunden, Lesern usw. verteidigen wollen“ (ebd.; vgl. auch Leonard 2007:65). Hierbei konstruieren Musikzeitschriften aber nicht nur ihre eigene Unabhängigkeit, sondern re/produzieren ‚Indie-Rock‘ als autonomes Feld. Indem sie Beschreibungen der Musik und der Musiker*innen mit bewertenden Deutungsmustern verbinden, konstruieren Musikzeitschriften legitime und illegitime Praxen und Diskurse und inszenieren sich dabei als glaubwürdig unabhängige Wächter dieser Grenze (vgl. Leonard 2007:65f; Lindberg u. a. 2005:20; Moebius 2020:147). Musikzeitschriften zielen damit nicht nur auf die Akkumulation von symbolisch-kulturellem Kapital, sondern versuchen auch Definitions- und Legitimationsmacht über die Spielregeln, nach denen dieses Kapital re/produziert werden kann, zu gewinnen (vgl. Doehring 2011:66ff).

In den von mir untersuchten Musikzeitschriften lassen sich unterschiedliche Wege zur Konstruktion von Unabhängigkeit rekonstruieren. Der *New Musical Express* beispielsweise nutzt exzessiv das Stilmittel der Ironie, um eine kritische Distanz zwischen Journalist*innen und Leser*innen, zwischen Text und Musik zu konstruieren. Das Stilmittel Ironie hat aber zur Folge, dass auch die Authentizitätsdiskurse, die als ‚wahr‘ gelten sollen, infrage gestellt werden. Damit ist diese Strategie nicht ohne Risiko, da sie auch als emotional unehrlich interpretiert werden kann.¹³⁸ Dies könnte ein Grund sein, warum das Blog *Pitchfork* auf den Einsatz von Ironie gänzlich verzichtet. Stattdessen wird hier ein ‚ernsthafter‘, wenn auch durch subjektive Eindrücke ergänzter Schreibstil genutzt, um die eigene Unabhängigkeit im Diskurs zu konstruieren. Daneben können Musikzeitschriften auch das Mittel wählen, die ökonomischen Anforderungen transparent zu machen. Das Magazin *Intro*, das bis Mai 2018 in Deutschland erschien, wurde als authentisches Indie-Magazin wahrgenommen, obwohl es zu 100 % aus Werbeeinnahmen finanziert wurde (vgl. Doehring 2013:107). Eine weitere Strategie ist die Konstruktion von anderen, als inauthentisch bewerteten Musikfeldern. So erörtert Deena Weinstein, wie die Musikzeitschriften in den 1980er und 1990er Jahren über „constant references to heavy metal“ (Weinstein 2004:296), (Indie-)Rock als besonders authentisch re/produzieren. Maßgeblich hierfür war die Konstruktion von hierarchischen Differenzen zwischen Heavy-Metal- und (Indie-)Rock-Fans (Land vs. Stadt; ohne bzw. mit College-Ausbildung): „The critics seem to grasp the genre through its fans and they definitely don’t identify with these folk“

¹³⁸ Humor kann auch zur Herstellung von Nähe genutzt werden, etwa wenn Leser*innen über den Witz der Musikredaktion lachen.

(ebd.:301). Ich werde in meiner empirischen Analyse zeigen, dass diese Abgrenzung von ‚schlechten‘ Fans weiterhin bedeutsam ist. Sie wird jedoch vor allem zur Binnendifferenzierung innerhalb des Feldes genutzt (vgl. Kapitel 6.2.1)

Wie ich bereits in Kapitel 4.1.2 dargelegt habe, offerieren Felder dominante und marginalisierte, anerkannte und (noch) nicht etablierte/ nicht mehr anerkannte Sprecher*innenpositionen. Diese Positionen ergeben sich aus den unterschiedlichen Ressourcen, die den Akteur*innen für Anerkennungskämpfe zur Verfügung stehen (vgl. Barlösius 2006:96f; Bösch 2016:76; Diaz-Bone 2010:61; Schumacher 2011:121ff, 139). Das Besetzen von Sprecher*innenpositionen kann hegemonietheoretisch auch als Kampf verschiedener Akteursgruppen um Macht *über* den Diskurs verstanden werden. Eine Analyse der Sprecher*innenpositionen hinsichtlich ihrer Geschlechterverteilung verweist etwa auf die ungleich verteilten Möglichkeiten der gesellschaftlichen Gruppen ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ Einfluss auf den Diskurs zu nehmen: Ein Großteil der Journalist*innen im Feld Indie-Rock sind Männer. Das bedeutet, dass die maßgeblichen Sprecher*innenpositionen des Feldes Männer innehaben und Frauen nur begrenzt als Journalistinnen Zutritt zum Feld erlangen (vgl. Davies 2001:301f; Leonard 2007:67; Lindberg u. a. 2005:263ff; Rhodes 2005:89ff; Schmutz/ Pollock/ Bendickson 2019:202).

In der Forschungsliteratur wird argumentiert, dass die ungleiche Geschlechterverteilung der Sprecher*innen große Auswirkungen auf die in den Musikzeitschriften konstruierten Geschlechterdiskurse hat, die sich bislang maßgeblich im hierarchisierenden Modus konstituieren und damit die hegemoniale Geschlechterordnung stützen (vgl. Kapitel 4.3).¹³⁹

Ein Grund für dieses ungleiche Verhältnis sind die geschlechtsdifferenzierenden Zugangsvoraussetzungen zu den Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock. Diese sind zwar weniger formell strukturiert (z. B. ist kein Journalismus- oder Musikstudium erforderlich), machen jedoch subkulturelles Kapital zu einer wichtigen Zugangsvoraussetzung. Wie bereits in Kapitel 4.1.2 erläutert, ist subkulturelles Kapital „heavily gendered“ (Thornton 1995:204) und zuungunsten von Frauen strukturiert. Während Weiblichkeit mit dem Inauthentischen verknüpft wird, ist das Authentische „rendered in genderless or generically masculine [...] terms“ (Thornton 1995:72). Im Ergebnis stellt das weibliche Geschlecht eine Zugangsbarriere zu den

¹³⁹ Rainer Diaz-Bone benutzt hier bezugnehmend auf Bourdieu den Begriff der Kontrolle: „Eine Gruppe kann Diskurse im Feld kontrollieren, indem sie die Besetzung solcher Positionen kontrolliert“ (Diaz-Bone 2010:61). Dies widerspricht jedoch den diskurstheoretischen Prämissen. Auch bei vollständiger Kontrolle der Sprecher*innenpositionen ist ein Diskurs aufgrund seiner polysemischen Struktur nie vollends kontrollierbar.

anerkannten und legitimierten Sprecher*innenpositionen des Feldes Indie-Rock dar.

Die ungleiche Geschlechterverteilung lässt sich sowohl für die 1980er und 1990er Jahre als auch für meinen Untersuchungszeitraum (2001-2014) belegen. Verschiedene Autor*innen zeigen, dass nicht nur insgesamt weniger Journalistinnen im Feld tätig sind, sondern dass in den 1990er und den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts Frauen deutlich weniger häufig Positionen wie Chefredakteur*in oder fest angestellte*r Redakteur*in besetzen: Die Anteile schwanken dabei zeitlich und geographisch zwischen 15 % und 30 % (vgl. Doehring 2011:168; Kearney 2017:333f; McLoed 2002:93). Der britische *New Musical Express* beschäftigt seine erste Chefredakteurin (Krisi Murison) im September 2009 (bis Mitte 2012), die deutschen Musikzeitschriften *Musikexpress* und *Spex* stehen im Untersuchungszeitraum unter männlicher Leitung (vgl. Sharp 2009). Aber nicht nur in Chefredaktionen, auch bei (freien und festen) Mitarbeiter*instellen sind Männer deutlich überrepräsentiert. So hat Christoph Jacke die *Spex* der ‚Berliner Redaktion‘ zwischen Frühjahr 2007 und Frühjahr 2009 ausgewertet und hält fest, dass 88 % (509) der Artikel von Männern geschrieben wurden und nur 11 % (62) von Frauen (vgl. Jacke 2014:213).¹⁴⁰ Auch mein Materialkorpus belegt diese Struktur: Im Untersuchungszeitraum zwischen 2001 und 2014 wurden 428 Artikel als Materialkorpus zusammengefasst. Von diesen Artikeln wurden rund 70 % von Männern geschrieben (299), während nur rund 15 % (67) von Frauen geschrieben wurden.¹⁴¹ Daneben berichten verschiedene Autorinnen, dass „female journalists are often relegated to the least important parts of the paper, such as reviewing readers’ demotapes“ (Davies 2001:301) oder das Recherchieren und Überprüfen von Fakten (vgl. Hopper 2018). Auch Kerstin und Sandra Grether zeigen am Beispiel der *Spex* auf, wie in den 1990er Jahren die Marginalisierung der Frauen über die Zuteilung musikfremder Bereiche wie Filme oder Comics verstärkt wurde (vgl. Grether/ Grether 2018).

Die Ungleichheitsstrukturen innerhalb der Musikzeitschriften sind lokal unterschiedlich ausgeprägt: Im Unterschied zu den USA lässt sich für Großbritannien festhalten: „[...] hardly any women have made a lasting career out of rock criticism [...]“ (Lindberg u. a. 2005:263).¹⁴² Daneben sind die

¹⁴⁰ Fünf Artikel sind niemand einzelnen zuzuordnen und symbolisieren die gesamte Redaktion (vgl. Jacke 2014:213).

¹⁴¹ Bei 62 Artikeln wurde keine Autor*in genannt. Sie sind damit niemanden zuzuordnen und symbolisieren die gesamten Redaktionen, die im Untersuchungszeitraum wiederum durch Männer dominiert sind.

¹⁴² Trotz dieser Marginalisierungsstrukturen lassen sich im Feld Indie-Rock einzelne Journalistinnen aufzeigen, die bedeutende Sprecherinnenpositionen einnehmen, etwa Ellen Willis in

Entwicklungen durch paradoxe Ungleichzeitigkeiten geprägt: So führen die Professionalisierungsprozesse Mitte der 1980er Jahre dazu, dass weniger Frauen als Musikjournalistinnen tätig sind, da der von vielen Journalistinnen strategisch gewählte ‚andere‘ Schreibstil „from the margins“ (ebd. 2005:266), in dem eine subjektive und persönliche Sichtweise im Vordergrund steht, unter Druck gerät (vgl. Atton 2015:16).

Die Repräsentation von Journalistinnen verbessert sich zwar in den 2000er Jahren (vgl. Lindberg u. a. 2005:186f, 295ff; Rhodes 2005:89ff). Jedoch müssen hierbei zwei Punkte kritisch hinterfragt werden: Zum einen kann argumentiert werden, dass die einzelnen Journalistinnen als ‚Token‘, d.h. als maßgeblich symbolisches Zeichen fungieren; die sexistische Organisationsstruktur der Musikzeitschriften wird jedoch weiterhin unverändert re/produziert: „[...] despite the promising rise in the number of female journalists [...], they are still run on a boys'-club mentality“ (Davies 1995:126; vgl. auch Acker 1990). Zusätzlich dazu stabilisieren sie unintendiert diese Organisationsstrukturen, indem zur Abwehr der Kritik auf einzelne Frauen im Feld verwiesen werden kann (vgl. Lindberg u. a. 2005:21; Schlamelcher 2011:87ff).¹⁴³ Zum anderen kann argumentiert werden, dass sich Repräsentation von Frauen in dem Moment verbessert, in denen viele Musikzeitschriften aufhören zu existieren und der Status von Musikzeitschriften als anerkannte Sprecherinnen des Feldes prekär wird.

4.3 Die Wissensordnung des Indie-Rock: ‚Authentizität‘

Wie bereits benannt, zeichnet sich subkulturelles Kapital durch eigene „Denk-, Wahrnehmungs- und (ästhetische) Bewertungsschemata“ (Schneickert/ Schumacher 2014:56) aus. Die Forschungsliteratur argumentiert, dass Praxen und Diskurse des Indie-Rock maßgeblich durch Vorstellungen des Authentischen strukturiert sind. Authentizität verknüpft Musik mit Werturteilen und bezeichnet solche Musik als authentisch, die als ‚ehrlich‘, ‚aufrichtig‘, ‚real‘, ‚echt‘, ‚integer‘ und ‚vertrauenswürdig‘ bewertet wird: „Good

den späten 1960er und 1970er Jahren, Clara Drechsler in den 1980er Jahren oder Ann Powers in den 1990er Jahren.

¹⁴³ Der von Rosabeth Moss Kanter entwickelte Theorieansatz wird von unterschiedlichen Seiten kritisiert. Insbesondere die Begründung des Token-Status über die numerische Minderheit wird hinterfragt, da Untersuchungen im Pflege- und Erziehungsbereich deutlich machen, dass z. B. Männer trotz oder aufgrund ihres Status als quantitative Minderheit Privilegien genießen. Neuere Forschung fokussieren stattdessen auf die Vergeschlechtlichung organisationaler Strukturen (vgl. Acker 1990; Buschmeyer 2013). Trotz dieser Kritik macht der Theorieansatz meines Erachtens auf wichtige Probleme aufmerksam, vor denen Musikjournalistinnen bis heute stehen: Sie sind aufgrund ihrer numerischen Minderheit hochgradig sichtbar und stehen unter besonderen Leistungsdruck. Daneben werden sie nicht individuell, sondern als Repräsentanten der Gruppe ‚Frauen‘ wahrgenommen (vgl. Hopper 2018; Schlamelcher 2011:87ff).

music is the authentic expression of something – a person, an idea, a feeling, a shared experience, a Zeitgeist” (Frith 2007:260; vgl. Bannister 2006b:70f; Behr 2010:2). Im Gegensatz dazu wird Musik und Musiker*innen, die als inauthentisch bewertet werden, vorgeworfen, ‚unehrlich‘, ‚fake‘, ‚glatt‘ und ‚fade‘ zu sein (vgl. Frith 2007:260f).

Über den Begriff ‚Authentizität‘ werden Beziehungen gespannt: zwischen den Künstler*innen und Fans, musikalische Praxen (die Art und Weise, ein Instrument zu spielen oder der Sound einer Band) sowie dem Wert, der diesen sozialen Akteur*innen und Praxen in Diskursen zugewiesen wird. Authentizität wird daher auch dazu genutzt, soziale Akteur*innen, d.h. Musiker*innen und Fans zu bewerten: „[...] we hear the music as authentic [...] and such a response is then read back, spuriously, on to the music-making (or listening) process. An aesthetic judgement of effect is translated into a sociological description of cause: good music must be music made and appreciated by good people” (Frith 1996a:121).

Musikalische Populärkulturen sind durch einen relativen Grad an Heterogenität gekennzeichnet. Dies bedeutet, dass es im Feld Indie-Rock nicht die eine Vorstellung des Authentischen gibt, sondern eine Reihe von legitimen, jedoch unterschiedlich stark anerkannten Auffassungen, die im Wettbewerb zueinander stehend, um symbolisch-kulturelle Geltung kämpfen und historischem Wandel unterworfen sind (vgl. Parzer/ Brunner 2010:16; von Appen 2013:41). Damit ist das Indie-Rock „far from a static entity” (Hibbett 2005:58). Wie bereits erläutert, produzieren die dem Feld Indie-Rock zugeordneten Bands z. B. durchaus heterogene Soundmuster. Gleichzeitig scheint es einen relativ breiten Konsens darüber zu geben, was als ‚qualitativ hochwertiger‘ Indie-Rock zu gelten habe, da sich die Jahresbestlisten u. a. der verschiedenen Musikzeitschriften ähneln (vgl. Kropf 2012:278f; Parzer/ Brunner 2010:16; von Appen/ Doehring/ Rösing 2015:33).

Während Keira Keightley nur zwischen zwei Formen von Authentizität unterscheidet: ‚romantic authenticity‘ und ‚modernist authenticity‘, differenziert Allan Moore drei verschiedene Authentizitäts-Dimensionen: ‚1st person‘ – die Authentizität des Ausdrucks, ‚2nd person‘ – die Authentizität der Erfahrung und ‚3rd person‘ – die Authentizität der Ausübung (vgl. Keightley 2001:130ff; Moore 2002:211ff). Weisethaunet und Lindberg nehmen sogar auf sechs Ebenen in den Blick, wobei sie angeben, dass ihre Liste ohne Mühe weiter erweitert werden kann (vgl. Weisethaunet/ Lindberg 2010:467ff).

Verschiedene Autor*innen argumentieren, dass die im Indie-Rock vorherrschenden Authentizitätsdiskurse Anleihen bei der (deutschen) Romantik nehmen (vgl. Mayhew 2004:150f; Pattison 1987). Daneben finden sich auch

Bezugspunkte zu der ‚Bürgerboheme‘ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Kritik an der entfremdenden Industrialisierung üben (vgl. Reichardt 2014:58ff). Diese Konzepte werden jedoch nicht 1:1 übernommen, sondern immer wieder aktualisiert und finden in veränderter Form Eingang in den Indie-Rock. Besonders bedeutsam sind hierbei die Vorstellungen, dass das Individuum zentral für die künstlerische Arbeit sei und dass dieses in seinem künstlerischen Schaffen ehrlich sein sollte. Als Ehrlichkeit wird hier eine „Übereinstimmung des Redens und Handelns mit eigenen Einstellungen, Überzeugungen und Gedanken [...]“ (Schnur 2018:373) bezeichnet. Durch diese Übereinstimmung herrschen zwischen dem inneren und dem äußeren Selbst eine Einheit. Diese Einheit werde jedoch durch Anforderungen der äußeren Welt bedroht (vgl. ebd.; Davies 2001:305; Mayhew 2004:150f). Über Ehrlichkeit wird also eine ‚schöpferische Innenwelt‘ konstruiert, die sich gegen eine anderen Normen gehorchende ‚Außenwelt‘ abgrenzen muss. In diesem Rahmen werden die historischen Wurzeln zu romantischen Vorstellungen von Musik und des (immer männlich gedachten) Künstlers sichtbar: Durch die Unabhängigkeit von äußerer Einmischung und die ausschließlich innere Motivation, „the rock band may thus be seen to escape that alienation of musical labour [...]“ (Keightley 2001:134). Musikalisch werden hier Blues- und Folktraditionen bedeutsam gemacht (vgl. Middleton 2000:30ff).

Im Feld Indie-Rock wird Authentizität vor allem als „Abgrenzungsbegriff“ (Reichardt 2014:59) mobilisiert, d.h. das Feld organisiert sich über das, was es nicht ist: „Indie, by virtue of its very name, had a strong investment in difference, concerned with ‚what not to do‘ [...]“ (Bannister 2006b:58; vgl. auch Huber 2013:4f; Newman 2009:16ff; Strong 2013:75ff). Bereits die Bezeichnungen des Feldes als ‚Independent‘ (unabhängig *von etwas*) oder ‚Alternative‘ (Alternative *zu etwas*) machen diesen notwendigen abgrenzenden Bezug auf das ‚Andere‘, „its logic of authenticity and otherness“ (Hibbett 2005:56), deutlich (vgl. de Boise 2015a:139; Hibbett 2005:58). Damit ist Authentizität im Indie-Rock nur relativ stabil, da sie durch Inauthentizität beständig bedroht wird: „[...] authenticity in rock has always existed in crisis [...]“ (Pattie 2007:6). Gleichzeitig ermöglichen diese Krisen eine Aktualisierung und eine Passgenauigkeit zwischen sich verändernden Strukturen des Feldes und Diskursen und Praxen von Authentizität. Erst durch den beständigen Wandel kann Authentizität „Sinnsicherheit in Krisenzeiten“ (Jacke 2013:90) gewährleisten.

Die Abgrenzungskämpfe sind auch deswegen so bedeutsam, weil viele populärmusikalischen Felder eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweisen: In Bezug auf die Felder ‚Pop‘ und ‚Rock‘ kann etwa die Songstruktur

genannt werden, die in der Regel aus den Elementen Strophe, Chorus, Bridge und Solo besteht. In Bezug auf Rockmusik sind auch der Rückgriff auf eine gemeinsame musikalische Geschichte und Ähnlichkeiten im Sound auffällig (vgl. Fornäs 1995:112f; Hausmann 2019:112). Darüber hinaus ist allen musikalischen Populärkulturen gemeinsam, dass sie erst aufgrund bestimmter (medien-)technischer Entwicklungen im 20. Jahrhundert möglich werden: „Technology is [...] an environment in which we experience and think about music; it is a set of practices in which we engage in making and listening to musical sounds; and it is an element in the discourses that we use in sharing and evaluating our experiences [...]“ (Théberge 2001:3). Um Rockmusik erfahren zu können, werden z. B. elektrische Instrumente, mediale Aufnahmetechniken und Wiedergabemedien wie Schallplatten und CDs, der Walkman oder der digitale Player im Smartphone benötigt. Aber auch ohne das Mikrofon, den Lautsprecher und elektrische Verstärker ist populäre Musik nicht denkbar (vgl. ebd.:4ff). In Rahmen von Medienkulturen sind darüber hinaus digitale Prozesse sehr bedeutsam geworden (vgl. z. B. Möllenkamp 2019b; Prior 2012; Tofalvy/ Barna 2020).

Ein wichtiges Element für die symbolisch-kulturellen Kämpfe um Anerkennung und Legitimität ist es, Vorstellungen von Authentizität mit dem Genrebegriff zu verknüpfen (vgl. Diaz-Bone 2010:159; Fornäs 1995:111ff). Der Genrebegriff bleibt demnach auch für Feldanalysen bedeutsam. Der Begriff des Genres wird dabei nicht als objektive musikalische Kategorie begriffen, sondern als „symbolisches Klassifikationssystem“ (Lena/ Peterson 2008:697; eÜ), das auf soziale Vorstellungen kultureller Legitimität verweist und erst im Sprechen und Schreiben über Musik entsteht: „A genre category can only be established if the music has a name“ (Holt 2007:3). Einem solchen Verständnis folgend kann die Bedeutung von Musik nicht immanent verstanden werden, sondern ergibt sich erst in dem jeweiligen soziokulturellen und historischen Kontext des Feldes. Verschiedene Akteur*innen wie Plattenfirmen, Produzent*innen, Musikjournalist*innen und digitale Streaming-Plattformen, aber auch Fans wirken an der Herstellung dieser Genregrenzen mit (vgl. Alacovska/ O’Brien 2021:641; Donze 2011:47; Ehmann 2020:20). Ein in Feldstrukturen situierter Genrebegriff ermöglicht es, Musikgenres als „unscharfe Gebilde“ (Diaz-Bone 2010:160) zu analysieren, die gerade durch fehlende Konstanz und Wandel, durch fehlende Kohärenz und durch Widersprüchlichkeit charakterisiert sind und trotzdem in der Lage sind, in den Kämpfen um Authentizität „reale Klangereignisse [zu] bändigen und Zufälligkeiten [zu] eliminieren“ (Doehring 2013:97) und so als bewertendes Klassifikationssystem funktionieren (vgl. Ehmann 2020:37; Grossberg 2004:321f). Hierbei wird die klangliche Materialität bestimmter

Aufführungen und Aufnahmen innerhalb eines diskursiven Netzes zu Genres formiert und treten so „als Musik in den Diskurs“ (Doehring 2013:97) ein (vgl. Brackett 2002:67; Diaz-Bone 2010:159f).¹⁴⁴ Die musikalischen Klassifikationen, auf die in diesen Anerkennungskämpfen innerhalb von und zwischen (subkulturellen) Feldern zurückgegriffen wird, sind „highly contested, political, and often poorly defined“ (Donze 2011:47) und können nur in einem spezifischen historischen Rahmen Gültigkeit beanspruchen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie zufällig sind (vgl. Alacovska/ O’Brien 2021:645). Während in den 1990er Jahren beispielsweise bestimmte elektronische Elemente als funktionierende ‚Genregrenze‘ zwischen musikalischen Feldern fungierten, änderte sich dies um die Jahrtausendwende. Bands wie *Radiohead*, *Bloc Party*, *The Postal Service* u. a. galten trotz ihres Sounds, der rockige mit elektronischen Elementen mischte, als Indie-Rock (vgl. Kearney 2017:104).¹⁴⁵ Elektronische Elemente können demnach sowohl eine Grenze zwischen verschiedenen musikalischen (Sub-)Feldern markieren, aber auch das Feld Indie-Rock intern strukturieren. Was über Genrekategorien als dem Feld Indie-Rock zugehörig verstanden wird, ist damit „far from a static entity; rather, it is a malleable space filled by discourse and power, whose meaning is always under construction by various agents (bands, listeners, labels, critics, etc.) with diverse objectives“ (Hibbett 2005:58).

Abgrenzungen nach ‚außen‘: Indie-Rock und das Feld ‚Pop‘

Für die Abgrenzung nach ‚außen‘ spielt insbesondere das Feld ‚Pop‘ eine wichtige Rolle (vgl. Railton 2001; Shuker 2008:122).¹⁴⁶ Die Abgrenzung vollzieht sich als Doppelbewegung: Zum einen werden diese Felder als gegensätzliche musikalische Genres konzipiert. Dabei wird behauptet, dass (Indie-)Rock authentisch sei, während Pop als inauthentisch gilt, da hier nicht primäres Ziel sei, ‚gute‘ Musik zu erschaffen, sondern Musik zu verkaufen und damit mit der falschen Intention Musik gemacht werde (vgl. Citron 1993:10f; de Boise 2015a:142; Frith 1996b:75ff; Railton 2001;

¹⁴⁴ Gleichzeitig ist Musik nicht alleine die Repräsentation dieser soziokulturellen und historischen Kontexte, sondern „has a life of its own“ (Frith 1996a:109).

¹⁴⁵ Beispielhaft kann auf den Diskurs um die Band *Radiohead* verwiesen werden: „While it [OK Computer] was discussed as Radiohead’s most experimental and unusual album upon its release, *Kid A* was a complete game changer and led to a re-assessment of all previous albums as ‚classical Radiohead‘“ (Ehmann 2020:91). Die Einschätzung, ob bestimmte musikalische Elemente des Rocks eher als klassisch oder als neuartig gelten, wird demzufolge von vorhandenem Wissen beeinflusst und ändert sich im zeitlichen Verlauf. Hierbei zeigen sich regionale Differenzen, insbesondere in den USA sind diese Grenzen schärfer gezogen worden als z. B. in UK (vgl. Bannister 2006b:61f, 85f).

¹⁴⁶ Zur Komplexität der Begriffskategorien ‚Populäre Musik‘, ‚Popmusik‘ und ‚Pop‘ vgl. Hecken 2009; Wicke 1992.

Thornton 1995:72, 104f; als komprimiertes Beispiel aus dem Materialkorpus vgl. *New Musical Express* 30.7.2005:31). Zum anderen werden die symbolisch-kulturellen Wissensordnungen (Indie-)Rock und ‚Pop‘ geschlechtsdifferenzierend aufgeladen. Hierbei wird argumentiert, dass (Indie-)Rock männlich sei: „Rock is equated with the band and the band with men [...]“ (Clawson 1993:239), während Pop als ‚weiblich‘ codiert wird. Zugleich wird die Originalität der Musik häufig nicht den Musikerinnen selbst zugeschrieben, sondern den (‚männlich‘ codierten) Produzenten, was jedoch die Feminisierung des ‚Pop‘ nicht aufhebt, die Musikerinnen aber als Akteur*innen konstruiert, die über mangelnde musikalische Unabhängigkeit von anderen sowie über mangelnde Kontrolle über die eigene Musik verfügen würden. Über diese Doppelbewegung kann das Authentische mit dem Männlichen verknüpft und privilegiert werden, während das Weibliche über die Verknüpfung mit dem Inauthentischen „zum weiblich codierte Andere[n]“ (Heesch 2011:167) marginalisiert wird (vgl. Railton 2001:321ff).

Abgrenzungen nach ‚innen‘: Die Beziehung zwischen Indie-Rock und Rock

Dass sich kulturelle Felder in der gleichzeitigen Bezugnahme zueinander und Abgrenzung voneinander herstellen und legitimieren, wird insbesondere in dem Binnenverhältnis der Felder Indie-Rock und Rock sichtbar. Schon der Name macht die „Rock Tradition“ (Bannister 2006b:57; eÜ) deutlich. Dabei wird auch hier die Wissensordnung Authentizität für Grenzziehungen mobilisiert.

Die Abgrenzung wurde in der Vergangenheit maßgeblich über andere Produktions- und Vertriebsstrukturen (‚Major‘ vs. ‚Indie‘) begründet, wobei behauptet wurde, dass nur solche Musik authentischer Indie-Rock sei, die von unabhängigen Plattenfirmen produziert und verbreitet werde (vgl. Borthwick/ Moy 2004:176ff; Hesmondhalgh 1999:35ff; Hibbett 2005:58).¹⁴⁷ Andere Rockmusik wird als dem ‚Mainstream‘ zugehörig verstanden.¹⁴⁸ Im Feld Indie-Rock werden als ‚Mainstream‘ verstanden: 1) bestimmte

¹⁴⁷ Die Majors sind und waren AOL Time Warner, Universal, Sony Music, BMG, EMI. Diese haben eine Vielzahl von Unter- und Tochterfirmen (vgl. Hibbett 2005:58). Zwischen ‚Majors‘ und ‚Indies‘ gab es eine Reihe von mittelgroßen Plattenfirmen wie etwa *Virgin*, die jedoch von den Majors übernommen wurden. Diese Struktur ist nicht spezifisch für Indie-Rock; auch andere Musikfelder sind durch Major- und Indie-Plattenfirmen organisiert.

¹⁴⁸ ‚Mainstream‘ ist ein in der Forschungsliteratur vielfältig genutzter Begriff. Im Folgenden werden als ‚Mainstream‘ bewertende Diskurse und Praxen verstanden, die „no relationship with the natural“ (Huber 2013:10f) besitzen und von Musiker*innen, Fans, Musikzeitschriften u.a. dazu genutzt werden, „to make claims about the value of popular music“ (Strong 2013:76). Damit kann ‚Mainstream‘ nicht nur je nach kulturellem Feld sehr unterschiedliche Bedeutungen annehmen, sondern bezieht sich auch in einem spezifischen Feld auf verschiedene Phänomene (vgl. Huber 2013:4f; Strong 2013:75ff).

Personen (Musiker*innen, Bands, Produzent*innen, Journalist*innen, etc.), bestimmte Orte der Musikproduktion (Plattenfirmen, Tonstudios, u. a.) aber auch eine bestimmte Art und Weise der Musikproduktion (‚glatt‘, ‚künstlich‘, ‚oberflächlich‘, un kreativ‘, etc.) (vgl. Huber 2013:4f; Newman 2009:16ff; Strong 2013:75ff).¹⁴⁹ Auf diskursiver Ebene funktioniert das Narrativ wie folgt: Der ‚Mainstream‘ zeichne sich durch einen Mangel an Substanz und künstlerischer Originalität aus. Dieser Mangel werde durch ein Übermaß von Produktionstechnologien überspielt (vgl. Hibbett 2005:62). In diesem Rahmen sei die Mainstream-Kultur eine „force of mindless conformity that contaminates its audience and causes deleterious effects“ (Newman 2009:19). Da die Major-Plattformen vor allem darauf abzielen, Musik zu verkaufen, sei deren Musik nicht originell und die Musiker*innen verrichten keine ‚ehrliche‘ Arbeit (vgl. Borthwick/ Moy 2004:176ff; Hesmondhalgh 1999:35ff; Hibbett 2005:58; Strachan 2007:249ff). Im Gegensatz dazu sei Musik, die durch unabhängige Plattenfirmen produziert wird, nicht auf den kommerziellen Erfolg ausgerichtet und somit frei „from the limitations and requirements of standardized mainstream calculations of value, where creative liberty and experimentation is often ignored or considered detrimental“ (Bartmanski/ Woodward 2020:7). Damit einhergehend wird argumentiert, dass im Indie-Rock Normen von „amateurism and the innocence of childhood“ (Borthwick/ Moy 2004:189) verkörpert werden. Die Musik des Indie-Rock besäße so einen größeren künstlerischen Wert. Damit wird zwischen den Produktions- und Vertriebsstrukturen und der Qualität der Musik eine direkte Beziehung hergestellt, die sich auch in einem anderen Sound der Musik zeigen sollte (vgl. Bannister 2006b:71).

Um Musik zu schaffen, die diesen Qualitätsansprüchen genügt, entstanden im Feld Indie-Rock unabhängige und von den Musiker*innen kontrollierte Produktions- und Vertriebsstrukturen wie Plattenfirmen und Musikstudios sowie Musikzeitschriften, Fanzines und College-Radiostationen (vgl. Bannister 2006b:67; Graffé/ Schubert 2003:199f; Hesmondhalgh 1999:48; Leonard 2007:45). Plattenfirmen erwachsen aus lokalen Szenen und „started as bands releasing themselves and their friends; sometimes it was a local record shop owner and his clientele“ (Bannister 2006b:66). Einflussreiche Independent-Labels des Feldes Indie-Rock sind und waren z. B. *Sup Pop*, *Wichita Recordings*, *Rough Trade* oder *Merge Records* (vgl. Young 2006).

¹⁴⁹ Auch innerhalb des Pop-Genres werden solche Trennlinien bedeutsam gemacht, etwa wenn zwischen „‚serious‘ pop music [...] [and] chart pop which, presumably, is not serious“ (Davies 2001:301) unterschieden wird.

Das Narrativ der ‚Unabhängigkeit‘ gerät jedoch unter Druck, da die Produktions- und Vertriebsstrukturen des Feldes seit den 1990er Jahren immer enger mit den ökonomischen Akteur*innen der ‚Majors‘ verknüpft werden. Indie-Labels gelten zum einen als „Entwicklungslabor der Musikindustrie“ (Wicke/ Ziegenrücker/ Ziegenrücker 2007:338): Der Erfolg einer Band führt häufig dazu, dass diese von den ‚Majors‘ abgeworben wird.¹⁵⁰ Eine enge Beziehung zwischen ‚Indies‘ und ‚Majors‘ besteht daneben beim Vertrieb der Musik: „Distribution was the biggest problem indies faced, requiring a lot of money, time or contacts (Bannister 2006b:66). Insbesondere erfolgreiche Künstler*innen stellen kleine und unabhängige Firmen vor das Problem, dass die selbst geschaffenen Kanäle die Nachfrage kaum bewältigen können. Daher schließen ‚Indies‘ Verträge mit ‚Majors‘, um deren Strukturen zur Distribution der Musik zu nutzen (vgl. Borthwick/ Moy 2004:178f; Graffé/ Schubert 2003:200; Hesmondhalgh 1999:34f).¹⁵¹ Zum anderen gibt es auch Major-Plattenfirmen, die Indie-Labels für den Vertrieb ihrer Bands nutzen, etwa um für diese subkulturelles Kapital zu akkumulieren oder um diese zur Aufnahme in die ‚Indie-Charts‘ zu qualifizieren (vgl. Borthwick/ Moy 2004:178f; Hesmondhalgh 1999:36f).

Zum Ende des 20. Jahrhundert verstärken sich die Verbindungen zwischen dem Feld Indie-Rock und der ‚Major‘-Musikindustrie. Dies hat unterschiedliche Gründe. Durch die Erfindung des Formats MP3, die Tauschbörse Napster und die Digitalisierung von Musik geraten (Indie-)Plattenfirmen unter verstärkten ökonomischen Druck. Zugleich verlieren sie bezüglich der Produktion und Distribution von Musik an Einfluss. Mithilfe von Laptop, Mikrofon und Software kann heute jede*r Musik preisgünstig herstellen, auch die Verbreitung von Musik per Internet und sozialen Medien eröffnen neue Handlungsräume für Künstler*innen.¹⁵² Parallel dazu bekommt Musik Konkurrenz durch andere kulturelle Praxen (Smartphones, Computerspiel) und verliert an symbolisch-kultureller Bedeutung (vgl. Möllenkamp 2019b; Prior 2012; Tofalvy/ Barna 2020). Dies gilt insbesondere für Rockmusik: Während in den 1990er Jahren noch 35 % der meist verkauften Platten dem Rockgenre angehören, sind es in den 2000er Jahren nur noch 20 % (vgl. Weinstein

¹⁵⁰ Es werden aber auch ganze Indie-Plattenfirmen durch Majors aufgekauft (vgl. Graffé/ Schubert 2003:201). Daneben gibt es auch Mischbeziehungen, bei denen „independent record labels completed financing deals with major labels in order to receive capital investment in return for shares“ (Borthwick/ Moy 2004:178).

¹⁵¹ Obwohl in anderer organisatorischer Form wiederbelebt: Die Pleite des einflussreichen Indie-Labels *Rough Trade* im Jahr 1991 zeigt die Grenzen einer erfolgreichen Distribution auf, die ausschließlich auf Independent-Strukturen setzt (vgl. Young 2006:125f).

¹⁵² In der Literatur wird z. B. auf den Erfolg der Band *Clap Your Hands Say Yeah* hingewiesen, die 2005 ohne Plattenvertrag und nur über soziale Medien bekannt wird. Allerdings zeigt Robert Strachan auf, dass die Band (Medien-)Manager mit starken Verbindungen zur Musikindustrie hat (vgl. Strachan 2007:258f). Trotzdem wird deutlich, dass die Digitalisierung für bestimmte Akteur*innen der Musikindustrie einen Bedeutungsverlust darstellt.

2015:287f, 297). Diese Entwicklungen verstärken die Krise der Indie-Labels (vgl. Hesmondhalgh/ Meier 2015:99; Young 2006:125f).¹⁵³

Obwohl es in meinem Untersuchungszeitraum eine Reihe von einflussreichen Indie-Plattenfirmen gibt (z. B. *Sub Pop*, *Rough Trade*, *XL Recordings*), spielt die Unterscheidung zwischen ‚Indie‘ und ‚Major‘-Labels für die Bewertung der Musik und Musiker*innen nur noch eine untergeordnete Rolle. Dies liegt darin begründet, dass es immer schwieriger wird, trennscharf zwischen ‚Indie‘ und ‚Major‘-Labels zu differenzieren. Bands können beispielsweise sowohl von Indie-Labels als auch von Major-Plattenfirmen vertreten werden (Graffé/ Schubert 2003:199). So ist die Band *Bloc Party* bei der Veröffentlichung ihres zweiten Albums „A Weekend In The City“ (2007) bei der Indie-Plattenfirma *Vice Records* unter Vertrag, die das Album produziert und in Europa vertreibt. In den USA wird das Album allerdings durch *Atlantic Records* distribuiert, eine Plattenfirma, die zum ‚Major‘ *Warner Music* gehört. Damit zusammenhängend ändert sich die Bewertung von Praxen. Während sich in den 1980er Jahren Bands wie *The Smiths* weigerten, ihre Bilder auf Plattenhüllen zu drucken und auch der Einsatz von anderen Promotionspraxen wie Musikvideos auf Widerstand stieß, werden im Untersuchungszeitraum (2001-2014) auch Albumveröffentlichungen durch Major-Plattenfirmen als unabhängig gerahmt, wenn die Band „created the album using their own resources and negotiated distribution on their own terms“ (Brown 2012:524).

Einhergehend mit diesen Prozessen werden veränderte Unabhängigkeitsvorstellungen bedeutsam gemacht. Dies zeigt sich in meinem Untersuchungsmaterial etwa in der Thematisierung vom kommerziellen Erfolg. Im Feld Indie-Rock wird zwischen dem kommerziellen Erfolg und der ehrliche Intention von Bands ein Spannungsverhältnis konstruiert (vgl. Bannister 2006b:60f; Hesmondhalgh 1999:35ff; von Appen 2013:42ff; von Loesch 2004:183). Im Falle eines kommerziellen Erfolgs werden die Intentionen der Musiker*innen kritisch daraufhin befragt, ob die musikalische Entscheidungen aus intrinsischer Motivation hin getroffen wurden (‚gut‘) oder ob bestimmte musikalische Prozesse auf den potentiellen ökonomischen Erfolg hin ausgerichtet wurden (‚schlecht‘). Bezugnehmend auf mein Untersuchungsmaterial lassen sich verschiedene Diskursnarrative zur Betonung der Ehrlichkeit des Erfolgs rekonstruieren, etwa wenn die Band rückblickend

¹⁵³ Außerdem führen diese Prozesse dazu, dass immer mehr Musik, die nicht Indie-Rock ist, der symbolischen-kulturellen Wissensordnung von ‚Indie‘ entspricht, während Indie-Rock dies nicht tut. Insbesondere die Marginalisierung des Feldes ‚Pop‘ kann so immer schwerer begründet werden. Dieses Problem ist allerdings nicht neu. Bereits in den 1980er Jahren gibt es in Großbritannien eine Reihe von erfolgreichen Indie-Plattenfirmen, deren Musik nur begrenzt Ähnlichkeiten aufweist: Sowohl die Indie-Rock Band *The Smiths* als auch die sehr erfolgreiche Synthie-Band *Depeche Mode* waren bei Indie-Labels unter Vertrag.

betont, dass ihr Erfolg auf vorherigem Versagen beruht oder wenn der Erfolg als Ergebnis jahrelangen Übens in Garagen herausgestellt wird (vgl. *New Musical Express* 19.6.2010:37; *Spex* 9/2014:40). Unabhängig davon, wie der Erfolg begründet wird, ist es im untersuchten Diskurs bedeutsam, zu betonen, dass Musiker*innen sich im Erfolg treu bleiben. Allerdings kann dies auch bedeuten, sich im Erfolg zu verändern (vgl. *Musikexpress* 8/2010:32). Diese Ausführungen verdeutlichen einmal mehr, dass im Feld Indie-Rock unterschiedliche musikalische Praxen als angemessen ‚ehrlich‘ bewertet werden. Auch in der Bewertung von Sponsoring u. ä. zeigt sich ein flexibles Verständnis von Unabhängigkeit. So argumentieren verschiedene Autor*innen, dass das Lizenzieren von Songs für Werbespots, Filme, TV-Serien und Computerspiele im Indie-Rock und damit die Wahrnehmung ökonomischer Interessen durch Bands nicht mehr als ‚Ausverkauf‘ gerahmt, sondern „increasingly pragmatic“ (Hesmondhalgh/ Meier 2015:100) als legitime Möglichkeit bzw. als Notwendigkeit verstanden wird, Aufmerksamkeit für Musik und Musiker*innen zu generieren (vgl. Hesmondhalgh 1999:38; Luvaas 2013:96; Newman 2009:21). Dieses veränderte Verständnis von Unabhängigkeit (und damit verbunden von Ehrlichkeit) lässt sich auch in meinem empirischen Material rekonstruieren. So wird das Sponsoring (z. B. durch Autofirmen) von Konzerten als gerechtfertigt oder ökonomisch notwendig angesehen. Gleichzeitig bleiben diese Praxen Legitimierungsbedürftig (vgl. z. B. *New Musical Express* 1.3.2003:30; *New Musical Express* 31.7.2010:26).

Damit einhergehend entwickeln sich zugleich neue Begriffe, um das Feld angemessen beschreiben zu können, etwa „Alternative Mainstream“ (Keunen 2017:17). Dieser macht einen neuen Rahmen für solche Musik bedeutsam, die „positions itself assertively in the zone between these opposing fields“ (ebd.). Über Begriffe wie ‚Alternative Mainstream‘ gelingt es dem Feld Indie-Rock, trotz seiner engen Beziehungen zu der als ‚Mainstream‘ gerahmten Musikindustrie und seines ökonomischen Erfolgs das Narrativ von Unabhängigkeit aufrechtzuerhalten und sich selbst als authentisch zu konstruieren (vgl. Newman 2009:17). Die kulturelle Macht von Indie-Rock besteht dann darin, trotz der engen Nähe zum ‚Mainstream‘ die eigenen Musikpraxen als das ‚Andere‘ im Verhältnis zum ‚Mainstream‘ re/produzieren zu können.

Ich will im Folgenden die abgrenzenden Bezugnahmen bzw. bezugnehmenden Abgrenzungen des Indie-Rock auf das Feld ‚Rock‘ anhand von zwei Beispielen genauer erörtern.

Sexualität

Im Feld Rock wird eine „masculinist tradition“ (Leonard 2007:39) mobilisiert, bei der für die Konstruktion von Männlichkeit eine betonte Heterosexualität Voraussetzung ist. Homosexuelle Männlichkeiten werden hingegen als ‚unmännlich‘ ausgegrenzt und abgewertet. Diese Praxen und Diskurse werden in dem mittlerweile klassischen Aufsatz von Simon Frith und Angela McRobbie (1990) diskutiert.

Die Autor*innen unterscheiden zwei verschiedene Stile von Rockmusik. Auf der einen Seite steht der sog. „Cock Rock“ (Frith/ McRobbie 1990:374), der vor allem ein männliches Publikum adressiert und zur Konstruktion von Männlichkeit eine aggressiv aufgeladene Heterosexualität nutzt. Er zeichnet sich durch „a visual emphasis on chest hair and genitals“ (ebd.) aus und codiert Eigenschaften wie körperliche Härte, Rebellion, Kontrolle und Virtuosität als männlich (vgl. ebd.).¹⁵⁴ Auf der anderen Seite steht der sog. „Soft Rock“ (ebd.), der maßgeblich Mädchen und junge Frauen adressiert und eine andere Form von heterosexueller Männlichkeit zum Ideal hat.¹⁵⁵ Diese jungenhafte Männlichkeit konstruiert sich über Emotionalität, Verletzbarkeit, Bedürftigkeit, aber auch Attraktivität (vgl. ebd.:375). In den Diskursen des Feldes wird behauptet, dass beide Musikstile keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Im Gegensatz dazu argumentieren Frith und McRobbie, dass beide Formen der Rockmusik nicht nur Überschneidungen (Frauen als Begehrensobjekt) aufweisen, sondern dass sich beide Musikstile erst in Abgrenzung zueinander konstruieren können. Die ‚männlich‘ codierte Seite des Rocks und die ‚weiblich‘ codierte Seite befinden sich damit nur vordergründig im Widerspruch und stellen eher zwei Musikpraxen dar, die sich im beständigen Verweis aufeinander erst re/produzieren können (vgl. ebd.:382).¹⁵⁶

Verschiedene Autor*innen haben jedoch gezeigt, dass das Subfeld ‚Cock Rock‘ in seinen Praxen und Diskursen keineswegs so eindeutig ist, wie es Frith und McRobbie beschreiben. ‚Rock‘ stellt einen Ort dar, in dem schon in der Vergangenheit mit Zuschreibungen und Erwartungen von Sexualität gespielt werden konnte, häufig einhergehend mit einem „blur [of] masculine/ feminine distinctions“ (Nell Smith 1992:212; vgl. Savage 1990:153ff). In der Forschung werden hierzu prominent etwa die Performances von *Freddie Mercury (Queen)* diskutiert, dessen „onstage sexuality blended both overt, macho display with equally overt social signifiers of gayness [...]“

¹⁵⁴ Frith diskutiert selbstkritisch, dass in der Analyse unklar bleibt, auf welche Art und Weise die Bezugnahme von Sex, Gender und Begehren aufeinander erfolgt (vgl. Frith 1990).

¹⁵⁵ Daher kann zugleich gefragt werden, ob die Liedform *Ballade* nicht auch als ‚männliche‘ Musikform analysiert werden kann.

¹⁵⁶ Diese unscharfen Grenzen werden insbesondere bei Rockstars deutlich, die ihr Repertoire mit „some suitable soopy songs“ (Frith/ McRobbie 1990:382) ergänzen.

(Pattie 2007:121). Aber auch die Bühnen-Performances von *Bruce Springsteen* „often push the limits of the homosocial, ‚queering‘ onstage relationships through everything from lingering kisses with late saxophonist Clarence Clemons to intimate microphone sharing with guitarist and real-life best friend Stevie van Zandt“ (Nell Smith 1992:199; Zdzienicka Fanshel 2013:359).¹⁵⁷ Jedoch stellten offen queer lebende Künstler*innen die Ausnahme dar; Ziel war es eher, die Sexualität der Musiker*in schwer fassbar zu machen (vgl. Emig 2000:213; Pattie 2007:121; Whiteley 2007:22ff). Bezug nehmend auf *Freddy Mercury* argumentiert David Pattie, dass dessen „sexual orientation is not denied – but it is not entirely admitted“ (Pattie 2007:121); *Bruce Springsteen* Bühnen-Performances wurde durch seine ‚private‘ Heterosexualität gerahmt und damit an einen spezifischen sozialen Ort – die Bühne – verwiesen (vgl. Zdzienicka Fanshel 2013:375, 381 Fußnote 18). In diesem Rahmen wird die Bedeutung der sexuellen Objektivierung von Frauen in Songtexten, Musikvideos, aber auch als Fans („Groupies“) betont; sie diene dazu, die ambivalenten Konstruktionen von Sexualität stillzulegen: „[...] men look at and objectify women. In this way they [...] police other men, constantly nullifying the possibility that they could become the subject of each other’s erotic gaze. The maintenance of homosocial solidarity is dependent on control of the gaze“ (Bannister 2006b:100; vgl. auch Coates 2003:82ff; Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017:398ff; Rhodes 2005:135ff).

Indie-Rock nimmt nun sowohl positiv bejahenden als auch kritisch abgrenzenden Bezug auf diese Praxen und Diskurse. Das Feld lehnt die aggressive Zurschaustellung von Heterosexualität und Homophobie ab: „[...] indie initially defined itself not only by its opposition to commercial contemporary pop, but also by its opposition to ‚rockism‘, the traditional association of rock music with machismo, spectacle, virtuosity, excess and self-indulgence [...]“ (Bannister 2006b:64). In diesem Rahmen werden paradoxerweise bislang ‚männlich‘ codierte Praxen des Rocks wie ein bestimmtes Hairstyling oder die Betonung des männlichen Körpers über das Outfit als ‚unmännlich‘ gedeutet und darüber abgewertet (vgl. Cohen 2001:233; Schippers 2002:108). Auf der anderen Seite werden bislang ‚weiblich‘ codierte Formen des Rock vermännlicht, etwa indem Vulnerabilität und Emotionalität als

¹⁵⁷ Ein besonders interessantes Beispiel erörtert Anne Danielsen: Da Homosexualität im Zeitraum als ‚weiblich‘ codiert wurde, traten *Little Richard* und seine Band in Frauenkleidern auf, um mittels der Codierung als ‚schwul‘ die Codierung als ‚gefährliche Schwarze‘ abzuschwächen: „Because blackness and ‚hardcore‘ masculinity are so symbolically interwoven in the discourse about black music, feminising the artist persona was a way of downplaying blackness“ (Danielsen 2020:127). Diese Strategie stellt meines Erachtens keine ‚Neutralisierung‘ dar, sondern setzt darauf, widersprüchliche Repräsentationspraxen gegeneinander auszuspielen.

männlich gelten (vgl. Cohen 2001:233; de Boise 2015a:142; Lay 2000:234f). Trotz der Ablehnung von Homophobie sind heteronormative Diskurse, bei der Heterosexualität als (unsichtbare) normative Folie den Diskurs strukturiert, maßgeblich für das Feld Indie-Rock (vgl. Hawkins 2010:158; Schippers 2002:136).¹⁵⁸ Die Heteronormativität steht allerdings mit der männlich-homozialen Struktur des Feldes in einem Spannungsverhältnis: Forscher*innen wie Matthew Bannister und Susan Fast machen auf die komplexe Bedeutung des (vorwiegend) männlichen Publikums bei Rockkonzerten aufmerksam. Durch sie wird ein heterosexistischer homozialer Raum geschaffen, der aber zugleich potentiell homoerotisch ist. Bannister verweist darüber hinaus darauf, dass die Blicke der Bandmitglieder nicht nur zum Publikum, sondern auch aufeinander gerichtet sind, so dass hier unterschiedliche homoziale/ homoerotische Räume geschaffen werden (vgl. Bannister 2006b:100ff; Fast 1999:278f). Die sog. Groupiekultur hat im Feld Indie-Rock jedoch eine weniger starke Bedeutung als im ‚klassischen‘ Rock und kann nur begrenzt Männlichkeit diskursiv absichern. Trotzdem wird auch hier die Anwesenheit weiblicher Fans als Mittel gesehen, homoerotische Räume erst gar nicht entstehen zu lassen: Explizit gemacht wird dies etwa in dem Gespräch von *Win Butler (The Arcade Fire)* mit *Bruce Springsteen*, bei dem *Springsteen* sich wie folgt äußert und ihm *Butler* dabei zustimmt: „Wir wollten ja auch wirklich weg von diesem Jungs-Party-Ding. In den Anfangszeiten bestand unser Publikum oft fast ausschließlich aus jungen Typen, was in meinen Augen auch aus einem gewissen homoerotischen Unterton resultierte. Aber mit der Zeit brachten sie dann auch die Mädchen mit“ (*Musikexpress* 3/2008:38). Zugleich können weibliche Fans die Spannung, die sich aus der engen Beziehung zwischen Homozialität und Homosexualität ergibt, weder im Rock noch im Indie-Rock stilllegen.

‚Race‘

Das zugleich abgrenzende und bezugnehmende Verhältnis von Rock und Indie-Rock wird auch in den Diskursen, die ‚Race‘ bedeutsam machen, deutlich. Im Feld Rock ist die Konstruktion von ‚Race‘ durch ambivalente Narrative strukturiert. Einerseits wird betont, dass ‚authentische‘ Rockmusik auf afroamerikanischen Musiktraditionen aufbaut und sich durch einen „black sound“ (Schaap 2015:273) auszeichne (vgl. Moore/ Martin 2018:73ff).

¹⁵⁸ Zugleich bleibt, wenn auch begrenzt, Homophobie sagbar, etwa in der affektiv geladenen Ablehnung von Emo-Rock (insbesondere seiner Fans) (vgl. Büsser 2009). Darüber hinaus sind Repräsentationen lesbischer und queerer Weiblichkeiten weiterhin deutlich marginalisiert und besitzen nicht den gleichen ‚Spielraum‘ wie queere Männlichkeiten.

Andererseits wird Rockmusik als ‚weiße‘ Musik wahrgenommen: „Rock and roll became white in large part because of stories people told themselves about it, stories that have come to structure the way we listen to an entire era of sound“ (Hamilton 2016:7; vgl. auch Schaap/ Berkers 2020:417). Dabei entzieht sich ‚Whiteness‘ als unsichtbare Norm der Gefahr einer Dekonstruktion durch Nicht-Thematisierung: „[The] [...] by far the most common, way that the ‚whitening‘ of rock and roll has been discussed: simply not at all“ (Hamilton 2016:12). Die Normierung wird auch darin deutlich, dass ‚Black Music‘ ein alltäglich genutzter Begriff ist (auch wenn darunter sehr unterschiedliche Musikstile gefasst werden), aber niemand von ‚white music‘ spricht (vgl. Stratton 2020:445). Von enormer Bedeutung für die Normierung des ‚Weiß-Seins‘ seit den späten 1960er Jahren ist die Musikpresse: Sie „[...] managed to move the mantle of ‚authenticity‘ from black to white artists, thus erasing blackness (as well gender and non-heterosexual sexuality) from central positions in rock’s important discursive foundations“ (Coates 2005:121).

Diese Praxen und Diskurse erhalten im Indie-Rock noch einmal eine andere Qualität, denn Indie-Rock grenzt sich sehr stark von ‚Black Music‘ ab. Dies gilt zum einen für gegenwärtige Genres wie Soul, Hip Hop und elektronische Musik, die vor allem als abgewertete ‚Andere‘ (der rührselige Popballaden singende Soul-Sänger, der sexistische Rapper oder überproduzierte, seelenlose Tanzmusik) sichtbar werden. Zum anderen werden aber auch ‚Schwarze‘ Rock’n’Roll-Traditionen abgelehnt, indem diese mit sexistischer Frauenfeindlichkeit und männlicher Virilität verknüpft werden (vgl. Bannister 2006a:88f; Kheshti 2008; Schaap 2015). Das Feld Indie-Rock imaginiert sich so als „white male space“ (Shim 2021:1116), bei dem ‚Weiß-sein‘ als allgemeine, kulturell dominante Norm konstruiert wird, der es gelingt, diese Normierung im Diskurs unsichtbar zu machen (vgl. Schaap 2015:275). Damit zusammenhängend wird auch die Wissensordnung ‚Authentizität‘ „(implicitly) defined in terms of white dispositions, which helps maintain exclusionary practices“ (Schaap/ Berkers 2020:417). Besonders deutlich wird dies an den Diskursen des Britpop der 1990er Jahre, dessen „imperialistic nostalgia“ (Whiteley 2010:57) mit einer Privilegierung von ‚Weiß-Sein‘ einhergeht. Aber auch in den von mir analysierten Diskursen des beginnenden 21. Jahrhunderts ist ‚Weiß-Sein‘ weiterhin normierend. Sie wird der Sänger und Gitarristen der Band *Bloc Party*, *Kele Okereke*, etwa wie folgt beschrieben: „As far from the cliché of an indie rock’n’roll frontman as it’s possible to get (for a start, he is – as you may noticed – black) [...]“ (*New Musical Express* 27.11.2004:42). ‚Schwarze‘ Musiker*innen werden so als ‚besonders‘ und ‚normalerweise‘ feldfremd konstruiert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Praxen und Diskurse des Indie-Rock maßgeblich durch Vorstellungen des Authentischen strukturiert sind. Hierbei werden Diskurse um Musik und Musiker*innen sowie musikalische Praxen mit Werturteilen verknüpft. Vorstellungen des Authentischen sind durch einen relativen Grad an Heterogenität gekennzeichnet, so dass im Feld Indie-Rock eine Reihe von legitimen, jedoch unterschiedlich stark anerkannten Auffassungen um symbolisch-kulturelle Geltung kämpft. Ein wichtiges Element für die symbolisch-kulturellen Kämpfe um Anerkennung und Legitimität ist die Verknüpfung von Authentizität mit dem Begriff des Genres. In der Abgrenzung von anderen Genres kann sich das Feld Indie-Rock als ‚authentisches‘ Feld erzählen.

4.4 Geschlechtsspezifische Authentizitäts(er-)findungen¹⁵⁹ im Indie-Rock – eine Feldbeschreibung

In diesem Kapitel soll die Forschungsliteratur zum Feld (Indie-)Rock diskutiert werden. Wie ich bereits in Kapitel 1 dargelegt habe, können Analysen der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung aus zwei analytischen Perspektiven erfolgen (vgl. Kapitel 1). Diese analytische Trennung erscheint auch zur Annäherung an die Forschungsliteratur, die die Verknüpfung von Geschlecht und Indie-Rock untersucht, sinnvoll. Zum einen analysieren Autor*innen spezifische Themen und fragen danach, wie im Rahmen dieser Geschlecht bedeutsam gemacht wird. Die Autor*innen argumentieren hierbei, dass im Feld Indie-Rock vor allem solche Themen bedeutsam gemacht werden, die mit dem Deutungsmuster Authentizität verknüpft werden und dass diese Authentizitätsvorstellungen mit expliziten und impliziten Geschlechtervorstellungen aufgeladen werden (4.4.1). Zum anderen nehmen verschiedene Autor*innen die Kategorie Geschlecht direkt in den Blick und fragen, wie Männlichkeit und Weiblichkeit in den Musikzeitschriften des Feldes konstruiert werden. Diese Autor*innen fokussieren auf die Diskursebene und fragen vor allem danach, mit welchen Diskursstrategien die Marginalisierung und Unterordnung von Musikerinnen re/produziert wird (4.4.2).

Hinsichtlich der Forschungsliteratur zeigt sich ein spannungsreiches Verhältnis von ‚zu viel‘ und ‚zu wenig‘. Während die Literatur zu Rockmusik so zahlreich ist, dass sie kaum mehr zu überblicken ist, sind Forschungsarbeiten, die explizit Indie-Rock in den Mittelpunkt stellen, rar.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Diesen Begriff verdanke ich Annegret Huber.

¹⁶⁰ Für Analysen zum Rockgenre ohne und mit expliziter Bezugnahme von Geschlecht vgl. z. B. Bayton 1998; Bennett u.a. 1993; Covach/ Flory 2012, Frith 1983; Gracyk 1996;

Dies gilt insbesondere für die Diskussion von geschlechtsdifferenzierenden Strukturen, Praxen und Diskursen im Indie-Rock, die in wissenschaftlichen Diskussionen zu musikalischen Populärkulturen und Geschlecht wenig Aufmerksamkeit erhalten: „On the whole, gender issues are raised but remain unexplored“ (Kruse 2002:141; vgl. als Ausnahmen Bannister 2006a; Bannister 2006b; Fonarow 2006; Hesmondhalgh 1999; Hibbett 2005; Leonard 2007; Schippers 2002). Es gibt aber eine sehr große Anzahl von Forschungsarbeiten, die das Verhältnis von Rock und Geschlecht erörtern (vgl. z. B. Bayton 1998; Gerards/ Loeser/ Losleben 2013; Jarman-Ivens 2007a; Kearney 2017; Reynolds/ Press 1995; Whiteley 1997). Diese bieten auch für das Feld Indie-Rock zahlreiche Einsichten. Zugleich müssen diese Analysen immer kritisch hinterfragt werden, da das Feld Indie-Rock, wie bereits erläutert, zwar in einer Rock-Tradition steht, sich aber zugleich in spezifischer Art und Weise vom Feld Rock und damit auch von der darin konstruierten symbolischen Geschlechterordnung abgrenzt (vgl. Kapitel 4.3). Ein maßgeblicher Teil der Forschung bezieht sich zudem auf die 1980er und 1990er Jahre. Deren Forschungsergebnisse können nicht fraglos auf das beginnende 21. Jahrhundert übertragen werden.¹⁶¹

4.4.1 Geschlechtsspezifische Praxen und Diskurse von Authentizität im Feld Indie-Rock

Wie ich im vorherigen Kapitel gezeigt habe, sind Praxen und Diskurse des (Indie-)Rock maßgeblich durch Vorstellungen des Authentischen strukturiert. Diese Wissensordnung und die damit verknüpften Praxen sind geschlechtsspezifisch und geschlechtsspezifisierend organisiert. Ich werde im Folgenden aufzeigen, welche geschlechtsspezifische Praxen und Diskurse von ‚Authentizität‘ in der Forschungsliteratur bedeutsam gemacht werden. Diese Befunde werden mit ersten Verweisen auf das eigene empirische Material unterfüttert.

Kearney 2017; Moore/ Carr 2020; Moore/ Martin 2018; Reynolds/ Press 1995; Rhodes 2005; Spicer 2011; Weinstein 2015; Whiteley 1997. Für Literatur zum Feld Indie-Rock vgl. Bannister 2006a; Bannister 2006b; Eisewicht/ Grenz 2010; Fonarow 2006; Hesmondhalgh 1999; Hibbett 2005; Leonard 2007; Schippers 2002. Ein Phänomen, in dem Geschlecht explizit thematisiert wird, sind die sog. ‚Riot Grrrls‘ der 1990er Jahre, die jedoch weniger durch Rock, sondern durch Punk und Hardcore beeinflusst sind (vgl. hierzu z. B. Gottlieb/ Wald 1994; Strong 2011, Leonard 2007:115ff). Daneben gibt es eine Reihe von ‚grauer Literatur‘, die sich populärwissenschaftlich mit dem Phänomen Indie-Rock auseinandersetzt und dabei Geschlecht mal mehr, mal weniger bedeutsam macht: vgl. z. B. Goodman 2017; Koch 2007; Novara/ Henry 2009.

¹⁶¹ Hinzu kommt, dass in Veröffentlichungen des US-amerikanischen Raums unter Rock auch Musik diskutiert wird, die meinem Analyserahmen folgend nicht als dem Feld Rock zugehörig verstanden wird, z. B. wenn sie populäre Musikfelder wie Pop, R’n’B oder Rap/ Hip Hop umfasst.

Die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung von Originalität

Um im Feld Indie-Rock als authentisch bewertet zu werden, müssen möglichst alle kreativen Tätigkeiten durch die Band selbst eigenverantwortlich getätigt und damit durch die Band kontrolliert werden (Do-it-Yourself) (vgl. Eisewicht/ Grenz 2010:65f; Grajeda 2002:236; von Appen 2013:42f). In diesen Originalitätsvorstellungen¹⁶² werden Deutungsmuster musikalischer Kontrolle mit Deutungsmustern der Ehrlichkeit und Unabhängigkeit verknüpft. Ehrliche Musik ist die, die aus eigenem innerem Antrieb betrieben und durch die Band selbst geschaffen wird und so nicht schon einmal ‚auf diese Weise‘ gehört wurde (vgl. Brown 2012:527ff; Luvaas 2013:98; Pattison 1987:188; Regev 2013:70). Zugleich befinden sich Bands in einer Musiktradition, die auf andere musikalische Bands Bezug nimmt. Neue, originelle Musik entsteht damit immer auch aus der Bezugnahme auf Altes, ‚Schon-Dagewesene[s]‘, bei dem das ‚Alte‘ in ‚neuem‘ Gewand aufgeführt wird: „[...] it chose a vision of rock ‘n’ roll that attempted to move forward by moving backwards and invited an essentialist argument that rock was not about its ability to change and evolve but its capacity to evoke the guitar-centric energy of its classic period“ (Moon 2015:103). Im Untersuchungszeitraum (2001-2014) bezieht das Feld Indie-Rock seine musikalische Originalität maßgeblich durch die Bezugnahme auf die 1980er und 1960er Jahre (vgl. Gracyk 2020; Negus 2011:609f; Regev 2013:69f). Da Originalität aus etwas ‚Bekanntem‘ (‚Tradition‘) geschöpft wird, erfolgt die Schaffung von Neuartigen somit in bestimmten, relativ engen Grenzen. Dies hat einen „limited musical style“ (Bannister 2006b:92) zur Folge. Pointiert kommt das in der folgenden Rezension zum Album „Elephant“ der Band *The White Stripes* zum Ausdruck: „„Elephant‘ is nothing short of a masterpiece: the staggering achievement of being both antique classic and vibrantly fresh“ (*New Musical Express* 5.4.2003:27). Trotzdem darf der musikalische Einfluss Anderer ein bestimmtes Maß nicht überschreiten. In diesem Fall werden die Musiker*innen nicht nur als unzureichend unabhängig, sondern auch als unehrlich bewertet: „The idea of influence is a threat to [...] originality and autonomy“ (Bannister 2006b:92; vgl. auch Diaz-Bone 2010:287; Keightley 2001:134; Mayhew 2004:152).

Originalitätsdiskurse haben zwei Kristallisationspunkte: 1) die soziale Formation ‚Band‘ und 2) die individuellen Musiker*innen:

Die zentrale Stellung der ‚Band‘ (im Gegensatz zum*r Einzelmusiker*in) ergibt sich „directly from its functioning as a collective of authorship“

¹⁶² Die Begriffe ‚Originalität‘ und ‚Kreativität‘ können nicht trennscharf voneinander differenziert werden. Ich werde im Folgenden den Begriff ‚Originalität‘ nutzen. Zur Begründung vgl. Fußnote 304.

(Regev 2013:70). Die ‚Band‘ zeigt an, dass die Musik von Künstler*innen konzipiert, arrangiert und aufgeführt wird, die in Gruppen zusammenarbeiten (vgl. Gracyk 2022:89).¹⁶³ Damit wird die Rock-Band als gleichberechtigte Gruppe von Personen konstruiert, deren Musik durch die gemeinsame Anstrengung einer Gruppe geschaffen wird und deren musikalische (Weiter-)Entwicklung alle Musiker*innen der Band verantworten: „A band's musical sound is often arrived at interactively, with each instrumentalist either contributing his/ her part or arrangement, or at least learning to integrate parts with one another. [...] The music itself is rarely done solo and on the fly like this, but is constructed, modified, and rehearsed together“ (Weinstein 2011:171). Auf diese Weise kann die Urheberschaft der Band als Ganzes zugeschrieben werden (vgl. Ahonen 2007:16; Bacharach/ Tollefsen 2010:28f; Littleton/ Mercer 2012:236; Regev 2013:70). Unter der gemeinschaftlichen Originalität wird durchaus unterschiedliches verstanden, z. B. dass Songideen gemeinschaftlich in Jamsessions entstehen oder dass die Band diesen Prozess für die Außenwelt als kollektiv verstanden wissen will, selbst wenn die Aufgaben nicht gleichberechtigt geteilt werden (vgl. Moy 2015:45, 61).¹⁶⁴ Die Band erscheint damit „als eine Einheit, deren Binnenrationalität eine andere ist als die Rationalität, die ihrer Umwelt zugeschrieben wird“ (Diaz-Bone 2010:252).¹⁶⁵

Neben der ‚Band‘ konstruieren Authentizitätsdiskurse die Subjektposition ‚individuelle*r Musiker*in‘ als besonders bedeutsam. Hierbei seien Bands „in fact a sort of vehicle for the work of mostly one leading author [...]“ (Regev 2013:70). Diese Form der Originalität wird insbesondere Songwriter*innen der Band zugeschrieben. Dabei wird der Songtext (weniger oft: die Songmelodie) als Ausweis besonderer musikalischer Originalität bedeutsam gemacht, bei der Musiker*innen „artistically expressing a unique persona or

¹⁶³ Theodore Gracyk verdeutlicht am Beispiel *Pink Floyd*, dass die Definition, was genau eine Band ausmacht, nicht einfach zu beantworten ist (vgl. Gracyk 2022:89ff). In der Rockgeschichte lassen sich ohne Probleme eine Reihe von Musiker*innen aufführen, bei denen es eine Herausforderung darstellt, „to determine when these various individuals – acting independently or together in various combinations – constitute the group [...]“ (ebd.:92). Handelt es sich bei der *E Street Band* um eine Musikgruppe, bei der auch *Bruce Springsteen* Mitglied ist oder ist sie die Begleitband des Solointerpreten *Bruce Springsteen*?

¹⁶⁴ So wird etwa in Bezug auf die Rock Band *The Foo Fighters* festgehalten, dass „songwriting credits are split between the members of the group, although [Dave] Grohl is the main songwriter. He is clearly ‚the boss‘, but the presentation is very much that of a group identity“ (Behr 2010:124, Fußnote 66).

¹⁶⁵ Im Indie-Rock stehen Bands verschiedenen Praxen zur Verfügung, um sich selbst als gemeinschaftlich verantwortliche Band sichtbar zu machen. Prominent ist hier z. B. das Tragen alltäglicher Kleidung wie Jeans und T-Shirt auf der Bühne. Dieses symbolisiert nicht nur die ehrliche Intention (hier steht nicht das Äußere im Mittelpunkt, sondern die Musik), sondern homogenisiert alle Bandmitglieder zueinander (vgl. Lebrun 2005:213; von Appen 2013:44). Auch der Back-up Gesang der Bandmitglieder kann für die Konstruktion des Deutungsmusters ‚gleichberechtigte Band‘ genutzt werden: „Backing vocals by members of the band serve to strengthen the fraternal bond, not only lending the lead singer support but also demonstrating the unity of purpose among band members“ (Fast 2009a:175).

perspective through song [...] following some kind of ‚mystical‘ inspiration [...]“ (Hughes u. a. 2016:65; vgl. auch Keightley 2001:134; Negus 2011:609f; Shuker 2008:58).¹⁶⁶ Das ‚Mehr‘ an Originalität legitimiert damit als musikalische Leistung den Führungsanspruch. Da die Aufgabe des Schreibens von Songtexten häufig durch die Sänger*innen der Band übernommen wird, werden diese für die Band als besonders wichtig herausgehoben.¹⁶⁷

In der Forschungsliteratur wird diskutiert, wie über die Kategorie Originalität eine ungleiche Geschlechterordnung konstruiert wird. So wird argumentiert, dass „insbesondere ‚Autorenschaft‘ im Sinne geistiger Urheberschaft tendenziell männlich konnotiert wird“ (Kogler 2013:14). Dies trifft vor allem auf die ‚individuelle‘ Autorenschaft zu. Begründet wird dies mit der historisch gewachsenen Dichotomie zwischen Produktion und Reproduktion, infolgedessen Originalität als ‚männlich‘ und Nicht-Originalität als ‚weiblich‘ gedeutet wird (vgl. Müller-Oberhäuser 2009:114f). Allerdings sind in meinem Materialkorpus auch die Diskurse um ‚Frauenbands‘ wie *Warpaint* durch Narrative der Originalität strukturiert. Daneben kann festgehalten werden, dass im Feld Indie-Rock das bekannte geschlechtsspezifizierende Deutungsmuster der ‚weiblichen Muse‘ so gut wie keine Rolle spielt. Grund hierfür ist die starke Betonung von Kontrolle und Unabhängigkeit, denn die Muse stellt die Norm des autonom-kontrolliert arbeitenden Künstlers, der aus sich heraus künstlerisch tätig ist, zumindest in Teilen infrage.¹⁶⁸ Trotzdem bleiben geschlechtsspezifizierende Vorstellungen der Autor*innenschaft gültig, bei der Musikerinnen marginalisiert werden.

Besonders augenfällig wird die Abwertung von Künstlerinnen von Vaughn Schmutz u. a. herausgearbeitet. Die Autor*innen vergleichen die Kritiken des Albums „1989“, das einmal im Original von *Taylor Swift* und als Coveralbum von *Ryan Adams* veröffentlicht wurde. Dabei arbeiten sie heraus, dass „considerable differences in the ways the two versions of the albums were evaluated by the critics“ (Schmutz/ Pollock/ Bendickson 2019:204).

¹⁶⁶ Die kulturelle Konzeption der Autor*innenschaft steht in Beziehung mit der juristischen Kategorie, ist aber nicht gleichbedeutend mit ihr (vgl. Regev 2013:69). Die Differenzierung verweist darauf, dass die Frage „Wer hat die Musik erschaffen?“ nicht einfach beantwortet werden kann: „[In music] [...] the problem of isolating authorship within is [not] easily resolved“ (Straw 2011:99).

¹⁶⁷ Interessanterweise zeigt sich in dem von mir untersuchten Material, dass die Führungsrolle von Sänger*innen auch dann bestehen bleibt, wenn diese nicht oder nur zum Teil für die Lyrics verantwortlich sind, etwa in den Bands *The Arcade Fire* und *Interpol*. Die Sichtbarkeit des Gesangs hat also auch ohne den Bezug zu Originalität großes Gewicht. Grund hierfür ist, dass „iconic elements will often prevail in the visually oriented world of popular music“ (Moy 2015:57).

¹⁶⁸ Eine Ausnahme findet sich in einem Artikel anlässlich einer Albumveröffentlichung der Band *The White Stripes*. *Karen Elson*, *Jack Whites* damalige Ehefrau, wird als „record’s muse“ charakterisiert, deren Einfluss auf das neue Album deutlich sichtbar sei (vgl. *New Musical Express* 12.5.2007:26f).

Im Gegensatz zum männlichen Künstler werden für *Swift* musikferne Kategorien wie Geschlecht, Sexualität, Schönheit und Sex-Appeal bedeutsam gemacht. Es wird demzufolge Geschlecht, genauer gesagt ihre Weiblichkeit, als primäres Bewertungselement herangezogen (vgl. ebd.:204ff). *Ryan Adams* dagegen wird eine höhere emotionale Authentizität zugeschrieben. Diese Bewertung ist erstaunlich, da im Feld Indie-Rock eine Verbindung zwischen emotionaler Ehrlichkeit und Originalität besteht: Die Stimme gilt als besonders authentisch, wenn sie eigene Texte und Melodien singt. Dies ist für *Ryan Adams* gerade nicht der Fall: „Ironically than, Adams is slightly more often lauded for originality by critics than is Swift, even though she actually wrote or co-wrote all the songs“ (ebd.:206). Die Autor*innen argumentieren, dass die Privilegierung von *Ryan Adams* und damit von Männlichkeit durch die Verknüpfung mit Deutungsmustern der Authentizität erfolgt, die über Genrevorstellungen vermittelt werden: *Adams* Musik wird als originelle, zeitlose und ernsthafte Rockmusik bewertet. Dagegen wird *Swifts* Musik als unrealistische, zu glatt produzierte und emotional inauthentische Popmusik beschrieben: „Yet again, several reviews suggest that the artistic legitimacy of Swifts' songs are only made apparent because an ‚indie godhead‘ transforms them into something more universal, timeless, and authentic“ (ebd.:209). *Ryan Adams* kann also größere Anerkennung gewinnen, weil er Rockmusik macht, während *Swift* aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Feld ‚Pop‘ marginalisiert wird (vgl. ebd.:200). Im Ergebnis zeige sich, dass Geschlechtervorstellungen stillschweigend mit ästhetischen Hierarchien des Feldes verbunden werden und dass die daraus entstehenden hierarchische symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung zur (De-)Legitimierung von Musiker*innen herangezogen wird: „[...] women receive less critical attention and acclaim in popular music [...] because music critics draw on the cultural frame of gender as a primary tool for critical evaluation“ (ebd.:197).¹⁶⁹

In meinem Untersuchungsmaterial werden geschlechtsspezifische Originalitätsvorstellungen in den Bezugsnetzwerken sichtbar, die genutzt werden, um die Musik einer Band zu beschreiben, etwa durch den Vergleich mit anderen Bands (Benennung durch Journalist*innen) oder die Angabe musikalischer Einflüsse und Vorbilder (Benennung durch die Bands selber). Es zeigt sich, dass im untersuchten Diskurs vor allem männliche Bands und Künstler als Vergleich herangezogen werden, um die Bands und deren

¹⁶⁹ Ich werde in meiner empirischen Analyse ähnlich gelagerte Fälle erläutern und dabei argumentieren, dass die Autor*innen die Wettbewerbssituation nur unzureichend beachten. Ohne die Abwertung Taylor Swift in Abrede zu stellen: Sie ist zugleich Teil des Wettbewerbsraums und wird damit nicht mehr prinzipiell aus dem Wettbewerb ausgeschlossen.

Sound zu charakterisieren. Auch Bands benennen als eigene Einflüsse mehrheitlich männliche Bands und Künstler, auch wenn hier der Frauenanteil verhältnismäßig größer ist.¹⁷⁰ Auf Musikerinnen wird vor allem dann Bezug genommen, wenn sie zusammen mit Musikern genannt werden, z. B. so: „Es gibt coole, hippe Rockmusik jenseits der Strokes, The White Stripes und Yeah, Yeah, Yeahs“ (*Musikexpress* 10/2002:62).¹⁷¹ Dabei kann argumentiert werden, dass viele gemischtgeschlechtliche Bands in der öffentlichen Wahrnehmung trotz weiblicher Bandmitglieder eher als männliche Bands wahrgenommen werden.

Auffällig ist, dass zu diesen Diskursnarrativen für das Feld (Indie-)Rock aber auch für andere musikalische Populärkulturen nur wenige Forschungsarbeiten existieren (vgl. Feigenbaum 2005). Die Forschungsliteratur betont, dass durch das Mittel des Vergleichs zum einen Originalität und Professionalität ‚männlich‘ codiert werden und zum anderen Männlichkeit als Vergleichsmaßstab konstruiert wird. Diese Originalitätsvorstellungen führen dazu, dass ein männlich-homosozialer Kanon von musikalischen Traditionen reproduziert wird, der Musikerinnen als nicht traditionswürdig ausschließt: „[...] this works to disassociate women from musicianship and musical influence“ (ebd.:44).¹⁷² Dies will ich im Folgenden anhand des musikalischen Kanons im Indie-Rock erläutern.

Geschlechtsspezifische Prozesse der Kanonisierung

Mit dem Begriff ‚Kanon‘ wird ein „specific body of music“ (Regev 2002:254) beschrieben, der Musik bzw. bestimmte Bands hierarchisch ordnet. Dabei werden die Bewertungskriterien ‚gut‘ und ‚schlecht‘ über die Kategorien ‚wichtig‘ und ‚unwichtig‘ vermittelt (vgl. Citron 1993:10).¹⁷³ Eine Möglichkeit, die Kanonstrukturen im Feld Indie-Rock zu untersuchen, ist die Betrachtung von ‚Alternative‘-Verkaufscharts (vgl. Fonarow 2006:30ff;

¹⁷⁰ Es werden für die innerhalb des Materialkorpus untersuchten Bands verschiedene Bezüge aufgemacht, die auch je nach Album variieren können. Eine häufig genannte männliche Bezugsband ist *Radiohead* (vgl. *Musikexpress* 10/2008:76; *New Musical Express* 24.2.2007:28; *Pitchfork* 4.10.2010; *Pitchfork* 14.9.2010; *Spex* 9/2014:40). Eine Musikerin, auf die relativ häufig Bezug genommen wird, ist die Künstlerin *Björk* (vgl. *Musikexpress* 10/2002:62; *Musikexpress* 11/2008:61; *Musikexpress* 2/2009:31; *New Musical Express* 19.8.2006:7; *Pitchfork* 14.2.2005; *Pitchfork* 4.10.2010; *Rolling Stone* 4/2005:87).

¹⁷¹ Vgl. z. B. auch *Musikexpress* 9/2009:105; *Musikexpress* 2/2014:26; *Rolling Stone* 4/2005:87.

¹⁷² Zugleich kann ein Vergleich zwischen Musikerinnen sexistische Zuschreibungen verstärken. So führt die Verknüpfung verschiedener Musikstile unter einem ‚Dach‘ bis in das 21. Jahrhundert dazu, dass Künstlerinnen eher als ‚Frauen‘ und weniger als Musikerinnen wahrgenommen werden (vgl. Feigenbaum 2005:53; Frith/ McRobbie 1990:377). Mit Anna Feigenbaum lässt sich argumentieren: „Neither of these modes of comparison or description – dominant in rock criticism – can work to move women in from the periphery“ (Feigenbaum 2005:53).

¹⁷³ Für einen weiten Kanonbegriff, der auch Praxen des Archivierens und Sammelns mit einschließt vgl. Bannister 2006b.

Hesmondhalgh/ Meier 2015:98). Eine andere Möglichkeit ist die Analyse von sog. Best-of-Listen der Musikzeitschriften, auf die ich mich konzentrieren werde. Diese Listen stellen eine hierarchisch geordnete Abfolge von Alben (oder Songs) dar, die zu einem bestimmten Zeitpunkt erstellt werden. Sie entstehen im Zuge der 1970er Jahre in Musikzeitschriften, aber auch in den verschiedenen Anthologien, die zu diesem Zeitpunkt für Rockmusik veröffentlicht werden (vgl. Leonard 2007:28f; Reitsamer 2018:27). Best-of-Listen in Musikzeitschriften werden jährlich (Best Album of the Year), aber auch in unregelmäßigen Abständen (z. B. Best Album of Last 50 Years, die besten Alben aller Zeiten) veröffentlicht.

Die Entwicklung des Kanon unterliegt Expert*innen, in diesem Fall den Redaktionen der Musikzeitschriften.¹⁷⁴ Der Kanon stellt daher eine „authoritative list“ (Bannister 2006b:80) dar. Er beinhaltet nicht nur symbolisch-kulturelle Deutungsurteile über Musik, sondern auch über deren Musiker*innen und Hörer*innen (vgl. Citron 1993:20). Damit können Kanonisierungsprozesse auch als ein Kampf verschiedener soziale Gruppen verstanden werden, die um Repräsentation kämpfen und als ein „observable sign of otherwise-invisible material forces that create social boundaries of inclusion and exclusion“ (Brackett 2016:26). Kanonisierungsprozesse bedeuten aber auch, das kulturelle Felder ein reflexives Verhältnis zu sich selbst einnehmen, d.h. „eine Grundhaltung, die alles Neue vor dem Hintergrund des Wissens um das bereits Gewesene rezipiert“ (von Appen/ Doehring/ Rösing 2015:28). Auf diese Weise führen die beschriebenen Prozesse dazu, Traditionslinien zu re/produzieren, die qua Blick in die Vergangenheit die Gegenwart kategorisieren und bewerten (vgl. ebd.:26; Dhaenens 2023:158). Best-of-Listen konstruieren die dort aufgeführten Alben demzufolge nicht nur als ‚gut‘, sondern auch als traditionswürdig. In diesem Rahmen führen Prozesse der Kanonisierung „zur Standardisierung von kulturellen Werten und Gütekriterien“ (von Appen/ Doehring/ Rösing 2015:26). Jedoch ist kein Musikkanon für immer gültig, wie auch im Folgenden deutlich werden wird (vgl. ebd.:27; Jones 2008).

Verschiedene Autor*innen haben aufgezeigt, dass die zugrundeliegenden Bewertungsstrukturen des Kanons stark vergeschlechtlicht sind. Die Vermännlichung des Feldes über Kanonisierungsprozesse wird eindrücklich von Kerstin und Sandra Grether für die Musikzeitschrift *Spex* beschrieben: „Immer waren es jedoch die deutschsingenden male Indierockacts, anhand derer die Geschichte der Zeitschrift erzählt wird und die prägend war für die Leser*innenschaft – bis man nicht mehr wusste, haben Tocotronic die SPEX

¹⁷⁴ In unterschiedlicher Form werden auch Albumcharts erstellt, die das Voting der Leser*innen anzeigen. Sie werden jedoch weniger konstant veröffentlicht.

erfunden, oder die SPEX Blumfeld“ (Grether/ Grether 2018). Zwar werde einzelnen Interpretinnen als „token few women“ (Davies 2001:302) der Zugang zum Kanon erlaubt. Die Deutung als ‚Ausnahme‘ verunmögliche es aber, Frauen als ‚innovativ‘ oder als ‚Vorreiterinnen‘ zu repräsentieren (vgl. Fast 2009b:155). Das Ignorieren und Vergessen von Musikerinnen ermögliche es zudem, Frauen diskursiv beständig als ‚Neuheit‘ zu begreifen: „each new group of successful female performers is heralded as the first“ (Davies 2001:302; vgl. auch Dhaenens 2023:164ff; Strong 2011:398ff). Damit wird zwischen der Art und Weise, wie Frauen nicht Teil der Vergangenheit sind und der Art und Weise, wie sie auch gegenwärtig im Kanon ungehört bleiben, eine Beziehung gespannt: Durch das Deutungsmuster der ‚Neuheit‘ werden Musikerinnen als ‚ohne Tradition‘ und damit als ‚nicht traditionswürdig‘ konzipiert und eine ‚weibliche‘ Genealogie des Rock verunmöglicht (vgl. Dhaenens 2023:164ff; Johnson-Grau 2002:210ff; Robinson 2020:153ff; Strong 2011:398ff). Schon für das Jahr 1994 hält Mary Ann Clawson rückblickend mit Bezug auf die Musikzeitschrift *Rolling Stone* fest: „The ‚discovery‘ that ‚an unprecedented number of female performers were now carving out a substantial place for themselves in the rock world‘ has been a recurring staple of music journalism for at least two decades [...]“ (Clawson 1999a:99). Im Gegensatz dazu seien männliche Musiker „zeitlos“ (Dhaenens 2023:154; eÜ) und ‚zeitlose‘ Musik sei maßgeblich das Produkt von Männern, die rocken (vgl. ebd.). Im Ergebnis führt dies im Feld Indie-Rock zu einem Kanon, der maßgeblich ‚männlich‘ codiert ist und Musiker*innen nur marginal inkludiert (vgl. Bannister 2006b; Citron 1993:4ff; Leonard 2007:26ff; Robinson 2020:154ff; von Appen/ Doehring/ Rösing 2015:33ff).

Diskussionen über die mangelnde Anerkennung von Künstlerinnen und nicht-weißen Musiker*innen¹⁷⁵ üben Druck auf feldinterne Bewertungskriterien aus und führen zu Beginn des 21. Jahrhundert zu einem veränderten feldinternen Kanon, der in den Best-Of-Listen sichtbar wird. Zieht man zu Vergleichszwecken die ersten 50 Plätze in Betracht, werden steigende Anteile von Musikerinnen bzw. von Bands, in den auch Frauen Mitglieder sind, sichtbar.¹⁷⁶ Allerdings verzeichnen vor allem die Musikzeitschriften hohe Anteile, die auch rockfremde Musikstile wie Pop, Electro, Soul oder Hip Hop in die Bewertung einbeziehen, etwa *Pitchfork* (2019)¹⁷⁷ mit 52 % oder die

¹⁷⁵ Vgl. Hamilton 2016; Kärjä 2006:12; Kheshti 2008.

¹⁷⁶ Diese Listen sind nur in einem begrenzten Maße miteinander vergleichbar. Das hat vor allem zwei Gründe: 1) Der Hierarchie liegen unterschiedliche Gesamtplätze zugrunde (50: *Musikexpress*, 100: *New Musical Express*, *Rolling Stone*, 200: *Pitchfork*, 500: *Rolling Stone*). Zur Vergleichbarkeit werden nur die ersten 50 Plätze gezählt. 2) Den Listen liegen unterschiedliche Erhebungszeiträume zugrunde: *Musikexpress* 2000-2015; *New Musical Express*, *Pitchfork* und *Spex*: 2010-2019; *Pitchfork*:1996-2021; *Rolling Stone*: ‚aller Zeiten‘.

¹⁷⁷ The 200 Best Albums Of The 2010s (vgl. *Pitchfork* 2019).

Spex (2019)¹⁷⁸ mit 60 %. Musikzeitschriften, die vor allem klassische Rockmusik in den Mittelpunkt ihrer Berichterstattung stellen, können dagegen nur einen Frauenanteil von 28 % (*Musikexpress*, 2015)¹⁷⁹ bzw. 36 % (*New Musical Express*, 2019)¹⁸⁰ ausweisen.

Zugleich muss sich zeigen, inwiefern diese relativ neuen Best-of-Listen als ‚Traditions(er)findungen‘ tragen. Blickt man auf die Liste, die *Pitchfork* im Jahr 2021 als beste Alben zwischen 1996 und 2021 veröffentlicht, dann sinkt der Anteil von Musikerinnen auf 34 %.¹⁸¹ Im englische *Rolling Stone* konnten sich in der Best-of-Liste des Jahres 2020 auf den ersten 50 Plätzen sogar nur acht Musikerinnen bzw. gemischtgeschlechtliche Bands platzieren; der Anteil ist mit 16 % sehr marginal.¹⁸² Damit kann festgehalten werden, dass weibliche Künstlerinnen bezogen auf den Kanon des Indie-Rock zwar an kulturell-symbolischer Anerkennung gewinnen; ihr Anteil bleibt aber deutlich unter dem der männlichen Musiker. Daneben muss sich zukünftig zeigen, ob es sich hier um eine nachhaltige Entwicklung handelt.

Die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung der Instrumente

Die Forschung zum Indie-Rock hebt die Bedeutung der Instrumente für geschlechtsspezifische Praxen und Diskurse des Authentischen hervor. Nur wer das eigene Instrument technisch beherrscht, indem er die Musik hierzu selbst erschafft und auf Konzerten ohne fremde Hilfe spielt, gilt als authentische Musiker*in (vgl. Brown 2012:524; Keightley 2001:134f; Mayhew 2004:152). Allerdings sind Instrumente nicht geschlechtsneutral, sondern mit geschlechtsspezifischen Assoziationen verbunden. Es gibt historisch tradierte Vorstellungen von besonders ‚männlichen‘ bis zu besonders ‚weiblichen‘ Instrumenten. Die Musik des Indie-Rock ist durch bestimmte Instrumente geprägt: „mainly electric guitars, bass and drums“ (Bannister 2006b:69). Diese Instrumente werden maßgeblich mit Männlichkeit verknüpft (vgl. Abeles 2009:129; Cohen 2001:231f). Ich werde im Folgenden die Forschungsliteratur zu den Instrumenten Gitarre und Bass erörtern, die geschlechtsspezifischen Aspekte des Schlagzeugs diskutiere ich ausführlich in Kapitel 6.3.1.

¹⁷⁸ Die besten Platten 2010-2019 (vgl. *Spex* 2019).

¹⁷⁹ Die 50 besten Alben des neuen Jahrtausends 2000-2015 (vgl. *Musikexpress* 2015).

¹⁸⁰ The Best Albums of The Decade: The 2010s (vgl. *New Musical Express* 2019).

¹⁸¹ The 200 Best Albums of the Last 25 Years, According to Pitchfork Readers (vgl. *Pitchfork* 2021). Hierbei handelt es sich jedoch um eine durch Leser*innen erstellte Best-Of-Liste. Auffällig ist, dass diese Listen Musikerinnen – im Vergleich zu den Musikredaktionen – stärker marginalisieren.

¹⁸² Die 500 besten Alben aller Zeiten (vgl. *Rolling Stone* (USA) (2020)). Dieser marginale Anteil stellt eine Verdopplung im Vergleich zu der im Jahr 2003 erstellten Liste dar, die unter den ersten 50 Plätzen nur 4 (8 %) Musikerinnen bzw. gemischtgeschlechtliche Bands nennt (vgl. *Rolling Stone* (USA) 2003).

In der Forschungsliteratur wird der Gitarre und ihrer männlichen Codierung viel Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Bayton 1998; Fast 2009b:161ff; Kearney 2017:136ff; Lay 2000:233f; Wicke 2004a:237ff). Prominent beleuchtet Steve Waksman die Konstruktion der Gitarre als „technophallus“ (Waksman 2001:244) und als „as a privileged signifier of white male power and potency“ (ebd.:5). Dies begründet er zweifach: Zum einen mit ihrer visuellen Form, die die phallische Dimension des männlichen Körpers betont, zum anderen mit ihrer klanglichen Form und ihrer Verbindung mit Technik, bei der über Lautstärke und verzerrende Effekte die physische Präsenz des Spielers betont werde (vgl. ebd.; Gracyk 1996:103ff).¹⁸³ Eine solche Verknüpfung von Macht/ Potenz und Männlichkeit sei jedoch als ambivalent zu bewerten, da diese notwendigerweise auf ‚künstliche‘ Technik angewiesen sei und damit den Anschein einer ‚natürlichen‘ Passung widerspreche (vgl. Waksman 2001:247).¹⁸⁴ Dass die Vergeschlechtlichung der Gitarre durchaus gegen-hegemoniale Effekte haben kann, wird gegenwärtig prominent am Beispiel der Musikerin *St. Vincent* diskutiert, die die Gitarre als „Technodildo“ (Rogerson-Berry 2021:527) nutzt, um „male potency and maintaining credibility as an electric guitarist“ (ebd.:535) zu untergraben (vgl. ebd.). Diese Diskussionen finden im Feld Indie-Rock nur wenig Wiederhall, da die Gitarre im Indie-Rock nur bedingt als ein solcher ‚Technophallus‘ eingesetzt wird (vgl. Bennett 2001:52ff; Kearney 2017:142). Grundlegend für diese Abgrenzung ist die untergeordnete Bedeutung von Virtuosität, da im Feld Indie-Rock musikalische Originalität und Spieltechnik spannungsreich mit Dilettantismus verknüpft wird (vgl. Bannister 2006b:117; Brandstetter 2017:107). Dies liegt zum einen darin begründet, dass im Indie-Rock die Ausbildung von Instrumenten weniger stark formell strukturiert ist. Spielerische Fähigkeiten werden daher in erster Linie kollektiv und nicht individuell erworben (vgl. Clawson 1993:240; van Eikels 2017:19).¹⁸⁵ Zum anderen lenkt der Virtuose die Aufmerksamkeit auf eine*n einzelne*n Musiker*in und gefährdet so das Ideal einer Band unter ‚Gleichen‘, das darauf beruht, dass sich niemand in den Vordergrund stellt. Diese Diskurse und Praxen werden durch musikalische Einflüsse der (Post-)Punkbewegung verstärkt (vgl. Bannister 2006b:79; Bennett 2001:54f; Wirth 2011:284). So

¹⁸³ Auch Steve Savage betont die Rolle von Musikinstrumenten als „technological objects“ (Savage 2011:33).

¹⁸⁴ Darüber hinaus zeigt Waksman in Bezug auf die Kategorie ‚Race‘ auf, dass der ‚Technophallus‘ auf die Frage, wer hier was oder wen auf welche Weise begehrt, eine komplexe und widersprüchliche Antwort liefert (vgl. Waksman 2001:68f; Waksman 2010).

¹⁸⁵ Darüber hinaus gibt es keine klassische Trennung zwischen Werk und Interpretation, die die virtuose Beherrschung eines Instruments als Bewertungsmaßstab notwendig macht (Wicke 2004a:235). Damit zusammenhängend sind auch Diskurse der Genialität weniger wichtig. Zum Geniebegriff vgl. z. B. Kogler 2013.

sind im Indie-Rock ausgedehnte und technisch komplexe Gitarrensolos ein „ultimate sonic sign of aspiration towards mainstream rock stardom“ (Rodel 2004:238). Sie werden als „Effekthascherei [...] [und] Selbstdarstellung auf Kosten des künstlerischen Werks“ (Brandstetter 2017:116) abgelehnt, da sie die Einheit der Band gefährden (vgl. Bennett 2001:50ff; Kearney 2017:142).¹⁸⁶ Hinzu kommt, dass im untersuchten Diskurs Musik dann als ‚authentisch‘ bewertet wird, wenn sie intuitiv „als [auf natürliche Weise vonstattengehende] kreative Ebbe und Flut“ (*Musikexpress* 3/2008:38) oder als „quite instinctive“ (*New Musical Express* 28.7.2012:32) und damit in bestimmter Weise unkontrolliert entsteht. Jedoch halten verschiedene Autor*innen fest, dass trotz dieser Abgrenzung zur ‚klassischen‘ Rock-Kultur die Gitarre im Indie-Rock ein ‚männlich‘ codiertes Instrument bleibt. Ursächlich seien neben strukturellen Barrieren zum Erlernen des Instruments auch Mediendiskurse, die die Fähigkeit, das Instrument ‚gut‘ zu spielen, vor allem Musikern zuschreibt und so Gitarristinnen immer wieder unsichtbar macht (vgl. Bayton 1997; Clawson 1999a; Cohen 1991:201ff; Miller 2017:274ff).

Der Bass wird im Feld Indie-Rock ambivalent vergeschlechtlicht. Während er bis in die 1980er Jahre ‚männlich‘ codiert wurde, gilt er ab den 1990er Jahren als ‚Fraueninstrument‘ und das obwohl die meisten Bassspieler im Feld weiterhin Männer sind (vgl. Clawson 1999b; Rhodes 2005:84). Für die symbolische Verknüpfung des Instruments mit Weiblichkeit macht Mary Ann Clawson stereotype Geschlechterbilder verantwortlich, nämlich dass Bass spielen mehr ‚Instinkt‘ und ‚Gefühl‘ benötige. Außerdem sei für das Spiel weniger technisches Wissen notwendig, stattdessen wird auf die unterstützende Rolle im Zusammenspiel der Band verwiesen (vgl. Clawson 1999b:198ff). Diese Narrative führen zu einer weiblichen Codierung des Instruments, über das daher auch Musiker*innen nur begrenzte Anerkennung im Feld gewinnen können.

Die vergeschlechtlichte Gesangsstimme

Viele Autor*innen diskutieren die Gesangsstimme, die damit verbundene Praxis des Singens und die ungleichen symbolisch-kulturelle Anerkennung, die Musiker*innen qua Geschlecht zugewiesen wird.

Obwohl die Forschung festhält, dass „[i]n fact, there's nothing natural about the singing voice at all [...]“ (Frith 1989:90) und betont, dass die Vergeschlechtlichung der Stimme einen komplexen kulturellen Prozess darstellt, wird die Gesangsstimme diskursiv als ‚natürlich‘ vergeschlechtlicht verstanden (vgl. Jarman-Ivens 2011:8). Selbst wenn die Gesangsstimme ‚ohne

¹⁸⁶ Hierzu gibt auch im Feld Indie-Rock Ausnahmen wie etwa die Band *Muse*.

Körper¹ (z. B. von CD oder per streaming) gehört wird, so wird beim Hören ein ‚passender‘ Geschlechtskörper imaginiert (vgl. Frith 1996b:193). Es wird also angenommen, dass das eindeutig einer Person zugeschriebene Geschlecht in der Stimme per Klang erhörbar werde.¹⁸⁷ Dies zeigt sich in meiner Analyse z. B. an den diskursiven Bezugsnetzwerken: Der Vergleich mit anderen Musiker*innen erfolgt fast ausschließlich gleichgeschlechtlich d.h. Sänger nur mit Sängern, Sängerinnen nur mit Sängerinnen.¹⁸⁸

Grund für diese Ineinssetzung ist die enge Beziehung zwischen Gesangsstimme und Geschlechtskörper. Da der Gesang allein mit dem als eindeutig konstruierten Geschlechtskörper erzeugt wird, werde durch den Gesang eine „impression of unmediated expression“ (Coulter 2017:270) erzeugt (vgl. Charton 2017:201; Green 1997:30; Heesch 2011:174).¹⁸⁹ Diese symbolisch-kulturelle Nähe wird etwa in Redewendungen wie „singing from the heart“ deutlich (vgl. Coulter 2017:270). Diese Vorstellungen sind auch für den von mir untersuchten Diskurs bedeutsam. Im Rahmen dieser geschlechtsspezifischen Vorstellungen werden auch verschiedene Tonhöhen mit einem bestimmten Geschlecht assoziiert (für Männlichkeit tiefe Töne und Bruststimme, für Weiblichkeit hohe Töne und Kopfstimme) (vgl. Charton 2017:206; Grotjahn 2005; Grotjahn 2010). Diese Vorstellungen sind im Feld (Indie-)Rock jedoch nur begrenzt gültig. So werden nicht nur tiefe, sondern auch hohe Stimmen als authentisch ‚männlich‘ angesehen, wie etwa Rock-Bands wie *Led Zeppelin*, *Queen* oder *Muse* zeigen (vgl. Ravens 2014). Damit stellt die hohe Gesangsstimme keine grundsätzliche Infragestellung von Männlichkeit dar. Auch Katharina Rost und Simon Frith erörtern, dass der hohe Gesang qua Kopfstimme sehr unterschiedlichen symbolisch-kulturellen Zuschreibungsprozessen unterliegen kann: Die Kopfstimme kann als weich und feminin codiert werden, aber auch dafür stehen „a

¹⁸⁷ Der Körper gilt im Alltagsverständnis als stärkster Beweis einer eindeutigen Geschlechtlichkeit. Seit dem 18. Jahrhundert hat sich ein Geschlechterdiskurs herausgebildet, in dessen Rahmen Geschlecht in einem zweigeschlechtlichen System kodiert wird. Frauen und Männer, Weiblichkeit und Männlichkeit werden in sich unterscheidenden Körpern sichtbar, sie sind eindeutig sind und dauerhaft per Geburt zugewiesen. Dabei gelten weiblich konnotierte Eigenschaften als ‚unmännlich‘ und umgekehrt (vgl. Meuser 2003; Meuser 2005; Villa 2011). Damit wird der Körper auch im Gesang zu einem „Wahrzeichen“ (Bublitz 2001:169).

¹⁸⁸ Es gibt hierzu nur wenige Ausnahmen (vgl. *New Musical Express* 2.6.2007:42).

¹⁸⁹ Die Musikwissenschaftlerin Rebecca Grotjahn arbeitet heraus, dass sich dieses bipolare Modell des Singens erst relativ spät (im Laufe des 19. Jahrhunderts) mit dem Aufkommen von nationalstaatlichen Konzepten herausgebildet hat. Grundlegend hierfür ist die Bezugnahme auf bestimmte physiologische Aspekte der Stimme, die jedoch mit kulturellen Zuschreibungen verbunden werden (vgl. Grotjahn 2010:158f). Im Ergebnis lässt sich festhalten, dass zwischen Frauen- und Männerstimmen keine grundsätzliche klangliche Differenz besteht: „Natural voices, masculine and feminine, are defined culturally and must be understood structurally, as sounds heard against others [...]“ (Frith 1996b:194f; vgl. Grotjahn 2005:39ff). Ähnliche Prozesse lassen sich auch für die Re/Produktion ‚ethnisierter Stimmen‘ belegen (vgl. Eidsheim 2019). Damit ist die Gesangsstimme nicht nur auf den singenden Körper angewiesen, sondern auch auf einen ‚sinnmachenden‘ zuhörenden Körper.

ladies' man" (Frith 1996b:195) zu sein und so virile heterosexuelle Männlichkeit symbolisieren (vgl. ebd.:194f; Rost 2016:10).¹⁹⁰ Gleichzeitig kann der weibliche Kopfgesang als durchdringend und aggressiv und damit gerade nicht als ‚betonte Weiblichkeit‘ interpretiert werden (vgl. Rost 2016:10). Daneben wird auch der Falsettgesang in der Forschungsliteratur häufig als genuin ‚männliche‘ Stimmlage erörtert: „A falsetto is after all, a man’s voice [...]“ (Frith 1996b:194). Jedoch zeigt die Diskussion um transgeschlechtliche Stimmen auch das ver-queerende Potential des hohen Gesangs auf, der sowohl Assoziationen mit queerer Männlichkeit als auch mit queerer trans* Geschlechtlichkeit aufruft: Während Serena Guarracino *Antony Hegarty/ Anohnis* Stimme als „the heir of a long tradition of queer ‚assigned male‘ vocalities“ (Guarracino 2018:128) sieht, betonen andere Autor*innen die „eigenständige Qualität als ‚androgyn Stimme“ (Rost 2016:13), wobei androgyn hier „genderless, but also as having ‚too much‘ gender to it“ (Steinskog 2008) bedeuten kann. Diese Ambivalenz zeigt sich auch in meinem empirischen Material. Der Gesang von *Antony Hegarty/ Anohni* bringt so die Diskursordnung an ihre Grenze (vgl. hierzu Kap. 6.1.1).¹⁹¹

Verschiedene Autorinnen behaupten, dass Sängerinnen in den Diskursen des Feldes (Indie-)Rock kaum symbolisch-kulturelle Anerkennung erhalten. Diese Marginalisierung vollzieht sich zum einen im Vergleich zu männlichen Instrumentalisten, zum anderen aber auch im direkten Vergleich mit männlichen Sängern (vgl. Bayton 1998:11; Clawson 1993:236ff; Davies 2001:305f; Green 1997:21ff). Dabei wird argumentiert, dass es sich beim Gesang um eine Tätigkeit handle, die kaum technische Anforderungen oder Kompetenzen bedarf und daher weniger anerkannt wird als das Spielen eines Instruments oder die Beherrschung von (Produktions-)Technik: „Singing is generally regarded as natural. Anyone can do it and it is wrongly perceived as not requiring practice and work, and therefore undervalued“ (Davies 2001:306). Dieses ‚natürliche‘ Können deutet die Praxis des Singens als ‚weiblich‘ und wertet Sängerinnen hierdurch nochmals ab: „[...] that singing is a feminine skill, and a female singer is therefore unremarkable, whereas a male singer is regarded as being exceptionally talented“ (ebd.). Daher sei im (Indie-)Rock die (weiße) männliche Stimme normierend, während weibliche Gesangsstimmen vor allem als „supportive or

¹⁹⁰ Man vergleiche die Unterschiedlichkeit der ‚hohen‘ Gesangsstimmen von *Little Richard* und *Pat Boone* im Song „Tutti Frutti“ (vgl. Danielsen 2020:126f).

¹⁹¹ Ich werde in Kapitel 6.1 erläutern, wie durch unterschiedliche Diskursstrategien versucht wird, diesen Gesang zu vereindeutigen. Hierbei sind zum einen Vermännlichung und die Verknüpfung mit Homosexualität bedeutsam, zum anderen das ‚Othering‘ als transgeschlechtliche Person. Die hierdurch konstruierten Geschlechts- und Begehrensidentitäten gehen nicht ineinander auf, sondern widersprechen sich. So wird ein Diskursraum geschaffen, der durch „gender trouble“ (Butler 1990) strukturiert ist.

available Other, delineated through ‚warm‘ and ‚nurturing‘ soft rock and rockballad tones“ (Middleton 2000:34) Raum einnehmen können.¹⁹² Ich werde dagegen argumentieren, dass im untersuchten Diskurs auch die männliche Gesangsstimme nur begrenzt Anerkennung durch ihre Codierung als natürliche Eignung erlangen kann (vgl. Kapitel 6.1.1).¹⁹³

In der Forschungsliteratur werden verschiedene Kategorien diskutiert, die geeignet sein sollen, dem männlichen Gesang symbolisch-kulturelle Anerkennung zuzuschreiben. Zunächst wird auf die wichtige Bedeutung von Technik hingewiesen. Im Feld Indie-Rock wird der Einsatz von Technik (sei es Instrumente, Ton- oder Produktionstechnik) „strongly categorised as ‚masculine““ (Bayton 1997:42; vgl. auch Cohen 2001:231; Mellström 2004:369ff). In Bezug auf den Gesang soll dabei das Mikrofon eine prominente Rolle spielen (vgl. Frith 1996b:187; Théberge 2001; von Appen 2003:119; van Eck 2013). Musiker*innen benötigen das Mikrofon, um ihr Publikum zu erreichen und eine Nah-Beziehung zu ihnen aufzubauen: „In this sense, while [...] performers sing to an audience, real or imagined, they always sing first and foremost to the microphone“ (Théberge 2001:5). Das Mikrofon erlaubt dabei zum einen die Verstärkung der Stimme, die auch im Verhältnis zu den lauten Instrumenten des Rock hörbar sein muss. Zum anderen ermöglicht die „extraordinary sense of ‚presence““ (ebd.) der Musiker*innen erst die Übermittlung von Emotionen wie Zärtlichkeit, Ängstlichkeit oder Wut und Ärger (vgl. ebd.:5f). Das Mikrofon stellt hier nicht nur eine Technologie zur Soundwiedergabe dar, sondern wird auch als Quasi-Instrument gedeutet: „[...] if musical instruments are nothing more than transportation vehicles for musical ideas [...], then microphones [...] could even be regarded as ideal musical instruments in a certain sense [...]“ (van Eck 2013:127).¹⁹⁴ Während in Feldern wie klassische Musik aber auch im ‚Pop‘ Mikrofone den Sound wiedergeben sollen „without themselves being audible“, erfordern die Normen des Feldes Indie-Rock sichtbare bzw.

¹⁹² Richard Middleton argumentiert, dass die Strategie, ‚männlich‘ zu singen, für Frauen nicht erfolgsversprechend sei. Der Gesang von Janis Joplin sei etwa „forced into submissive objection“ (Middleton 2000:34).

¹⁹³ Daneben verweist die Forschungsliteratur auch darauf, dass die geschlechtsdifferenzierende Nicht-Anerkennung des Singens instabil ist, da auch eine Beziehung zwischen ‚Hören‘ und ‚Gehorchen‘ besteht. Wenn die weibliche Gesangsstimme im Feld Indie-Rock auf eine mehrheitlich männliche Zuhörerschaft trifft, dann ist die Zuordnung von aktiv und passiv sowie von machtvoll und machtlos also uneindeutig (vgl. Austern 2006:53; Jarman-Ivens 2011:2f; Krämer 2006:280). In dem von mir analysierten Diskurs wird dieses Spannungsfeld etwa in der Deutungsfigur des ‚Sirenenengesangs‘ sichtbar (vgl. Kapitel 6.1.1).

¹⁹⁴ Mikrofone unterscheiden sich aber von ‚klassischen‘ Instrumenten, da sie nicht in der Lage sind, ihren eigenen spezifischen Klang zu erzeugen, sondern mit Musiker*innen interagieren, um eigene Klänge zu schaffen (vgl. van Eck 2013:62). Jedes Mikrofon besitzt spezifische Eigenschaften und beeinflusst den Klang auf unverwechselbare Weise. Der Umgang mit diesen unterschiedlichen Mikrofonen stellt eine Praxis dar, die Übung und Können der Musiker*innen erfordert (vgl. Théberge 2001:5).

hörbare Mikrofone (ebd.:15, 111).¹⁹⁵ Dabei wird die Musik „not be transmitted ‚through‘ [...], but be formed, coloured and changed by these device[s]“ (ebd.:15). So kann ein Gesang nah am Mikrofon die Dynamik der Stimme verringern. Diese wirkt dadurch konstanter und näher, hierdurch wird der Eindruck erweckt direkt „in your face“ (Savage 2011:52) zu singen. Allerdings lässt sich in dem von mir untersuchten Diskurs nicht belegen, dass der männliche Gesang über das Mikrofon gerahmt wird, um seine kulturelle Anerkennung zu erhöhen.¹⁹⁶

Eine weitere wichtige Anerkennungsquelle des (nicht nur) männlichen Gesangs stellt die Kategorie ‚Emotionalität‘ dar. Dieser Punkt wird auch durch meine empirische Analyse gestützt. Dabei wird davon ausgegangen, dass das künstlerische Schaffen darauf abzielt, Emotionen in der Musik auszudrücken und bei Zuhörer*innen ebensolche Emotionen hervorzurufen (vgl. Frith 1996b:197; Middleton 2000:28f; Pfeleiderer 2017:109). In diesem Rahmen wird zurückgreifend auf Ideen der Romantik postuliert, dass 1) Emotionen stärker als Vernunft dazu geeignet sind, das ‚Wahre‘ menschlicher Verhältnisse zum Ausdruck zu bringen und dass 2) die Stimme einen „scheinbar unmittelbaren Zugang zu den Gefühlen der Sänger“ (Pfeleiderer 2017:109) und damit zu seiner emotionalen Ehrlichkeit biete (vgl. Pattison 1987; von Appen 2013:45). Die emotionale Gesangsstimme wird damit zu einer „Klangsignatur eines authentischen ‚inneren Selbst‘“ (Bielefeldt 2006:136), die im Indie-Rock weniger eine technische Fähigkeit oder eine vokale Virtuosität symbolisiert (vgl. Cobb 2016:223ff; Frith 1996b:197; Middleton 2000:28ff; Pfeleiderer 2017:109ff).

Verschiedene Autor*innen machen hierbei deutlich, dass die emotionale Gesangsstimme unterschiedliche Bezugspunkte hat: Zum einen der*die Sänger*in, die den Song singt; zum anderen der Charakter, der im Song singt. Daneben kann es auch einen ‚zitierten‘ Charakter innerhalb des Songs geben, der eine weitere Erzählstimme darstellt (vgl. Frith 1996b:198). Gleichzeitig kann auch ironischer Gesang als Mittel eingesetzt werden, um emotionale Ehrlichkeit zu repräsentieren (vgl. Bannister 2006b:62f;

¹⁹⁵ Indie-Rock verweigert sich aber den symbolisch-phallischen Gesten des klassischen Rock; niemand käme auf die Idee, sich wie *Mick Jagger* unironisch ein Mikrofon vorne in die Hose zu stecken (vgl. Pattie 2007:41).

¹⁹⁶ Eine Ausnahme stellt die Band *The White Stripes* dar. Im Rahmen von *Jack Whites* Gesang werden Mikrofone mehrfach erwähnt (vgl. z. B. *Musikexpress* 7/2003:88; *Musikexpress* 1/2006:116). Die Band wird dem Musikstil Garage Rock zugeordnet, der sich u.a. durch die Konzentration auf das Notwendigste auszeichnet. Die Wahl von nicht einem, sondern mehreren Mikrofonen ist daher besonders signifikant (vgl. Pattie 2007:162). Allerdings beziehen sich meine Ausführungen auf die diskursive Ebene. Es ist durchaus möglich, dass in der musikalischen Praxis (z. B. auf der Konzertbühne) dem Mikrofon eine derartige Bedeutung zukommt. Darüber hinaus muss beachtet werden, dass Sänger im Indie-Rock selten nur singen, sondern zumeist auch ein Instrument spielen, was eine weitere Anerkennungsquelle darstellt. Dies gilt allerdings auch für Sängerinnen.

Keightley 2001:135ff). Diese Mehrdeutigkeit verkompliziert das Verhältnis zwischen Emotionalität und Gesang, es werden verschiedene persönliche Songtexte als ‚glaubhaft‘ angesehen: „Although the listener recognises that the performance is a constructed image of sincerity, he or she willingly – even eagerly – accepts it as a genuine attempt at truthful expression“ (Phillips-Hutton 2018:338). Diese unterschiedlichen Zugangsweisen verdeutlichen einmal mehr die verschiedenen Authentizitätsvorstellungen, die gleichzeitig im Feld Indie-Rock legitim sind. Während auf der einen Seite emotionale Distanz zum eigenen Werk als unaufrichtig kritisiert wird, kann auf der anderen Seite eine ironisch-distanzierte Haltung als „authentic inauthenticity“ (Grossberg 1988:326) und somit gerade als authentisch gedeutet werden (vgl. Bannister 2006b:62).

Die Forschungsliteratur argumentiert, dass im Feld Indie-Rock nicht alle Geschlechter gleichermaßen in der Lage sind, diese Anforderung zu erfüllen: Männlichen Künstlern wird die Befähigung zu einer emotionalen Stimme zugeschrieben (vgl. Pattison 1987; von Appen 2013:45). Wie ich auch schon am Beispiel der Kanonisierungsprozesse gezeigt habe, erhält der männliche Gesang im Indie-Rock, obwohl dem Grunde nach Emotionalität als weiblich codiert wird, mehr Anerkennung. Dabei erlaubt das Feld Indie-Rock eine ganze Bandbreite an Emotionen, zentral sind allerdings Emotionen wie Angst und Wut, sowie eine melancholische Nostalgie, die auf die Kindheit Bezug nimmt (vgl. Bannister 2006b:133ff; Biddle 2007:133f).

Zunächst erscheint eine Verknüpfung von Männlichkeit und Emotionalität zur Re/Produktion ‚hegemonialer Männlichkeit‘ paradox: Die hegemoniale Geschlechterordnung wird, so die Forschungsliteratur, mit einem „spezifisches Gefühlsregime“ (Maihofer 2019:72) verbunden. Da Emotionalität ‚weiblich‘ codiert sei, wird die Abwesenheit von Emotionalität bei Männern zu einer Voraussetzung ‚erfolgreicher‘ Männlichkeit. Gleichzeitig bleibt die Verkörperung bestimmter Gefühle wie Zorn und Wut weitgehend Männern vorbehalten (vgl. Bird 1996:121; Hausen 1976:367f; Kuster 2019; McQueen 2017:205f). Diese müssen, um gesellschaftlich anerkannt zu werden, in einer bestimmten Form kontrolliert werden, da die Unfähigkeit, sich selbst zu kontrollieren, Frauen und untergeordneten Männern zugeschrieben wurde (vgl. Kessel 2000; Maihofer 2019).

Jedoch lässt das Feld der Musik durchaus eine Emotionalisierung des männlichen Subjekts zu, was sich in der Vergangenheit insbesondere an der diskursiven Konstruktion des männlich konstruierten Genies zeigte, dessen Genialität sich auch auf die Verbindung von Originalität und Emotionalität stützt. Die enge Verbindung des Genies mit dem Deutungsmuster des

‚unkontrollierbaren Wahnsinns‘ macht jedoch deutlich, dass die Verknüpfung nicht spannungsfrei gelingt (vgl. de Boise 2015a:79ff; Krieger 2007:95ff).

Im Feld Indie-Rock wird die positive Anerkennung ‚emotionaler Männlichkeiten‘, die nicht als symbolische ‚Feminisierung‘ verstanden werden sollte, interessanterweise darüber erreicht, dass dem männlichen Gesang eine spezifische Körperlichkeit zugeschrieben wird. Dabei wird der männliche Gesang als ‚rau‘ beschrieben. Hierzu wird in der Forschung vor allem auf Roland Barthes und seinen Überlegungen zu der „grain of voice“ (Barthes 1990[1977]:293) Bezug genommen. Mit der Rauheit der Stimme wird eine Qualität der Stimme beschrieben, die sich auf verschiedene Aspekte der Stimme bezieht: auf die Klangfarbe (timbre), aber auch auf die gesamte Struktur der Stimme (texture) (vgl. Strumbl 2018:211).¹⁹⁷ Dieser Rauheit wird symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben, weil sie den Körper vollumfänglich hörbar macht (vgl. Barthes 1990[1977]:296ff). Darüber hinaus schafft die Rauheit der Stimme aber auch einen symbolisch-kulturellen Raum zwischen „the music and something else [...]“ (ebd.: 297), der Erregung und Vergnügen (jouissance) hervorruft. Die Rauheit der Stimme wird hier also mit dem Erotischen verknüpft, die das Symbolische und Unbewusste zum Ausdruck bringt (vgl. ebd.:298f; Middleton 2000:39).¹⁹⁸

Dieser letzte Punkt wird jedoch in der Forschung zum Feld Indie-Rock nur sehr begrenzt thematisiert. Stattdessen wird die Klangfarbe und Struktur einer Gesangsstimme in den Mittelpunkt gestellt. Damit einhergehend wird angenommen, dass die im Hals und Mund produzierte ‚raue‘ Stimme die Emotionen der Sänger*innen besonders gut zum Ausdruck bringen kann. Zugleich soll die raue Stimme auch übermitteln, dass die Musiker*innen „unconnected to social trends“ (Warwick 2009:350) sind. Auch hier wird der natürliche (weil ungeschulte) Gesang als Zeichen des Authentischen gedeutet (vgl. Moore/ Martin 2018:44). Damit einhergehend wird betont, dass der Gesang im Indie-Rock auch Praxen wie das Moaning, Hollering, Shouting und Growling umfasst und auch Atem- und sonstige Geräusche (z. B. der Lippen) als Ausdrucksmittel des Gesangs verstanden werden (vgl.

¹⁹⁷ Sowohl das Timbre als auch die Textur der Stimme müssen im Zusammenhang mit spezifischen Gesangstraditionen und -techniken (z. B. Rock, Jazz, klassisch, etc.) betrachtet werden.

¹⁹⁸ Es geht hier weniger um das sexuelle Begehren von Fans zu dem Körper einer Musiker*in, sondern um „being attracted to the presence of artists’ bodies in their voices“ (Strumbl 2018:215). Jarman-Ivens kritisiert, dass dieser Punkt in der Forschung häufig missverstanden wird. Sie argumentiert, dass es Barthes bei seiner auf Julie Kristevas aufbauenden Differenzierung zwischen pheno-voice und geno-voice weniger um eine Klangfarbe geht, sondern um etwas, das sich der Kommunikation entzieht. Die Rauheit der Stimme entsteht demzufolge durch „friction between the two semiotic structures - music and language“ (Jarman-Ivens 2011:12). Der Gesang mache also nicht den Körper und seine Emotionen hörbar, sondern etwas, das gerade nicht stimmlich ‚anwesend‘ ist (vgl. ebd.:5ff).

Brockhaus 2017:183ff; Hähnel 2015:53; Savage 2011:48ff). Zugleich wird der Einsatz von Playbacks oder Auto-Tunes abgelehnt, da dies als (Vor-)Täuschung, d.h. als unehrlich, gedeutet wird, da der ‚natürliche‘ Ausdruck der Stimme untergraben werde (vgl. Provenzano 2018; von Appen 2013:42ff).¹⁹⁹ In diesem Rahmen wird auf die Wurzeln des Rock im Rhythm & Blues verwiesen und die Abgrenzung zum Feld ‚Pop‘ bedeutsam gemacht (vgl. Gilbert/ Pearson 1999:68). Aufgrund der Verknüpfung mit emotionaler Ehrlichkeit versteht sich (Indie-)Rockmusik also als authentischer als Popmusik.²⁰⁰ Dieser wird vorgeworfen, mittels ‚glatter‘ Stimmen, ‚keine‘ oder ‚falsche‘ Emotionen hervorzubringen (vgl. Bannister 2006b:75; Middleton 2000:30; Shepherd 1991:167).²⁰¹

Indem vor allem männlichen Stimmen als ‚rau‘ beschrieben werden und diese ‚Rauheit‘ mit emotionaler Ehrlichkeit verknüpft wird, wird Männlichkeit so die bisherige Forschung, eine größere symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben (vgl. Bannister 2006b:75; Middleton 2000:30; Shepherd 1991:167). So argumentieren Gilbert und Pearson (1999), dass „the ‚grainy‘ rock voice is almost always male“ (Gilbert/ Pearson 1999:68). Damit können zwar alle Geschlechter singen, aber vor allem der männliche Gesang wird als ‚skill‘ bewertet; er wird hierdurch von ‚Natur‘ zu einer kulturellen Fähigkeit. Gayle Wald und Daniela Hrzan erörtern, dass sich emotionale Männlichkeit im (Indie-)Rock vor allem im Vokabular des Schmerzes, des Leidens und der Verzweiflung re/produziert. Die so konstruierte Männlichkeit erzählt sich als machtlos bzw. entmachtet und kann so Kritik an ihren Privilegien diskursiv abwenden. Emotionale Männlichkeit

¹⁹⁹ Im dem von mir untersuchten Diskurs fungieren die Zuschreibungen geschlechtsdifferenzierend, denn die Ablehnung wird ausschließlich bei weiblichen Stimmen thematisiert (vgl. z. B. *Musikexpress* 2/2012:59; *Pitchfork* 4.6.2012). Allerdings muss an dieser Stelle noch einmal die Differenz zwischen Diskurs und Praxen betont werden. Auch im Indie-Rock ist es selbstverständliche Praxis, den Gesang von Bands durch den Einsatz von Auto-Tune Software zu unterstützen bzw. zu korrigieren (vgl. Savage 2011:30ff; 73ff).

²⁰⁰ Diese Abgrenzung ist jedoch nicht immer eindeutig. Dies lässt sich auch beispielhaft an dem von mir untersuchten Diskurs aufzeigen: In der Rezension des Albums „A Joyful Noise“ der Band *Gossip* wird die Bezugnahme auf das Feld Pop sowohl negativ (*Adele*) als auch positiv (*Madonna*) gedeutet. Gleichzeitig macht auch die positive Rahmung deutlich, dass die Band nicht mehr als dem Feld Indie-Rock zugehörig angesehen wird (vgl. *Pitchfork* 4.6.2012).

²⁰¹ Richard Middleton diskutiert weitere Traditionen des Rockgesangs, z. B. im Folk, aber auch Gesangstechniken, die ihre Wurzeln im Theater und Kabarett haben (vgl. Middleton 2000:28ff). Diese spielen in dem von mir analysierten Diskurszeitraum aber nur eine untergeordnete Rolle. Jedoch kommt es zum Ende der 2010er Jahre mit Bands wie *Bon Iver*, *Fleet Foxes* oder Musikerinnen wie *Laura Marling* und *Joanna Newsom* zu einem erneuten Bedeutungsgewinn der stimmlichen Folktraditionen im Indie-Rock. In diesem Rahmen gewinnen auch andere Gesangsstrategien wie das Crooning an Gewicht (vgl. Biddle 2007; McCracken 2015).

fungiert demzufolge auch in der Krise als „Quelle symbolischer Macht“ (Hrzan 2007:55; vgl. Biddle 2007:136f; Wald 2002:195).²⁰²

Während der männliche Gesang über die Verknüpfung mit Emotionalität Anerkennung gewinnen kann, wird der emotionale Gesang von Künstlerinnen in den Diskursen des Indie-Rock marginalisiert. Dies diskutiert etwa Aimee Cliff am Beispiel von *Dave Grohl* und *Alanis Morissette*. Während *Grohl* für „pushing your singing voice to its physical limits“ (Cliff 2016) als Zeichen emotionaler Kraft gelobt werde, wird *Morissettes* emotionaler Gesang mit Unbehagen und emotionaler Schwäche verknüpft und damit marginalisiert (vgl. ebd.). Andere Autor*innen argumentieren, dass emotionale Weiblichkeiten in den Diskursen des Indie-Rock maßgeblich über Deutungsmuster der Hysterie, gefährlichen Verrücktheit und psychischen Erkrankung abgewertet werden: „Female musicians are seldom offered the title of tortured genius. More often the concept of mental ill health is presented as a personal shortcoming to be understood either with patronising concern or guarded against as a dangerous loss of control“ (Leonard 2007:86; vgl. auch Davies 2001:307f; Leonard 2007:68ff).²⁰³ Die Weiblichkeiten werden also nicht allein abgewertet, weil sie emotional sind, sondern weil sie ihre Emotionen nicht kontrollieren können.

Zugleich gelingt die Verknüpfung zwischen Männlichkeit und emotionaler Ehrlichkeit nicht spannungsfrei: Jacqueline Warwick (2009) diskutiert etwa, wie der Gesang von *Chad Kroeger* („weißer“, heterosexueller Sänger der Band *Nickelback*) trotz seiner Rauheit und relativen Tiefe als aufgesetzte Imitation und damit als inauthentisch interpretiert wird (vgl. Warwick 2009:355ff). Daneben erläutert Amanda Edgar, dass nicht nur die Körperlichkeit von Frauen, sondern auch die von „marginalisierten“ und „untergeordneten Männern“ „were constrained and stereotyped by law and culture“ (Edgar 2014:171), so dass deren „grain of voice“ diese Marginalisierung bzw. Unterordnung stets mit zur Aufführung bringt (vgl. ebd.).

Ich werde in meiner empirischen Analyse zeigen, dass sich die in der Forschung beschriebene relative Eindeutigkeit in der Bewertung für mein Untersuchungsmaterial nicht rekonstruieren lässt. Stattdessen lassen sich bezugnehmend auf den emotionalen Gesang ambivalente Konstruktionsmodi identifizieren (vgl. Kapitel 6.1.2).

²⁰² Allerdings gelten diese Ausführungen nur für weiße Männlichkeiten. Zur Deutungsfigur des ‚Mann in der Krise‘ vgl. z. B. Krämer 2009.

²⁰³ Zugleich versuchen die sog. ‚Riot Grrrls‘ der 1990er Jahre eine Weiblichkeit zu konstruieren, die positiven Bezug auf Ärger und Wut nimmt (vgl. hierzu z. B. Gottlieb/ Wald 1994; Leonard 2007:115ff; Strong 2011).

Körperpraxen und -diskurse

Ein weiterer Bereich, in dem der Geschlechtskörper als bedeutsam diskutiert wird, ist das ‚Konzert‘. Konzerte stellen eine wichtige Quelle für die Konstruktion von Authentizität dar, sie gelten als „is the last, best and indeed the only guarantee of authenticity [...]“ (Pattie 2007:22).²⁰⁴ Da Konzerte nicht vollständig planbar sind, gleicht kein Konzert dem anderen, eine exakte Wiederholung ist unmöglich. Fans können so Spontaneität, Einmaligkeit und Unmittelbarkeit aber auch Vergemeinschaftung untereinander am eigenen Leib erleben (von Appen 2013:47ff; Bennett 2001:54; Wicke 2004a:236). Zugleich bieten Konzerte die Gelegenheit, sich von der Authentizität der Band überzeugen zu können: „Live performance brings performer and listener into co-presence and establishes a relationship that works in both directions [...]“ (Cook 2018:18). Im Live-Erleben können sich Fans etwa vergewissern, dass die musikalische Qualität des Gesangs und der Instrumente nicht durch Aufnahmetechniken und Software vorgetäuscht wurde, sondern durch ‚ehrliches‘ handwerkliches Können ermöglicht wird (vgl. Auslander 1998:9ff; Fonarow 2006:192ff). Auch die Länge des Konzerts und die Kommunikation durch die Band mit den Fans, aber auch der Bandmitglieder untereinander nutzen Fans als Anhaltspunkte, um die Authentizität einer Band einzuschätzen.

Im Rahmen von Konzerten spielen die Körper der Musiker*innen eine maßgebliche Rolle. In der Forschungsliteratur erhalten die Repräsentationspraxen männlicher Körper besondere Aufmerksamkeit. Die Sichtbarmachung des Mannes als „körperlich-geschlechtliches Wesen“ (Meuser 2003:170) und des Männerkörpers als „Performativitätsressource“ (ebd.) und Sexobjekt, die laut Männlichkeitsforschung mit Beginn der 1980er Jahre einsetzt, kann für das Feld der musikalischen Populärkulturen bereits zu früheren Zeitpunkten nachgezeichnet werden, prominent etwa in der Diskussion um Elvis Presley und der „performance of his hips“ (Fiske/ Hancock 2016:90)²⁰⁵, aber auch in der Diskussion um den klassischen ‚Cock Rock‘, der „male bodies on display“ (Frith/ McRobbie 1990:374) zentral macht (vgl. auch Wicke 2004a:238f). Ambivalente Konstruktionen männlicher Körper können auch

²⁰⁴ In der Forschung wird diskutiert, welche Beziehung zwischen dem ‚Album‘ und dem ‚Konzert‘ besteht. Während einige Autor*innen die ‚Live-Performance‘ als wichtiger als das ‚Album‘ erachten, argumentiert Theodore Gracyk, dass diese Hierarchie einer näheren Analyse nicht standhält (vgl. Auslander 1998:1ff; Fonarow 2006:192; Gracyk 1996:37ff). Trotz dieser Differenzen gehen alle Autor*innen davon aus, dass Live-Auftritte eine wichtige Quelle für die Konstruktion von Authentizität darstellen.

²⁰⁵ Für die damals hegemonialen Diskurse spielten rassistische Zuschreibungen eine bedeutende Rolle. Es wurde befürchtet, dass die ‚weiße‘ Jugend über die ‚Schwarze‘ Musik des Rock’n’Roll korrumpiert werden soll, wobei sich dieses ‚Schwarz-Sein‘ in den Hüftbewegungen von *Elvis Presley* manifestiere (vgl. Fiske/ Hancock 2016:100ff; de Boise 2015a:134f).

für den Musikstil des Glam Rock der 1970er Jahre diskutiert werden, der die Performativität von Männlichkeit und damit auch ‚Unnatürlichkeit‘ und ‚Inauthentizität‘ des männlichen Körpers aufführt (vgl. Auslander 2006:150ff; Bannister 2006b:44ff).

Michael Meuser argumentiert, dass die Sichtbarmachung männlicher Körper als ästhetisierte, sexualisierte Körper diese zugleich als Geschlechtskörper konstituiert. Infolgedessen können sich Männlichkeiten in Populärkulturen nicht mehr ungebrochen als das ‚Allgemeine‘ konstituieren und seien dazu gezwungen, einen reflexives Verhältnis zum eigenen Körper auszubilden, dessen man(n) sich diskursiv vergewissern müsse (vgl. Meuser 2003; Meuser 2005). Diese Reflexivierung hat jedoch nicht zwangsläufig die Destabilisierung des männlichen Körpers als Norm zur Folge. Im populärkulturellen Feld ‚Indie-Rock‘ wird der Männerkörper in erster Linie über Ausdauer und Kontrolle sichtbar, etwa wenn der Schlagzeuger der Band *Bloc Party* stolz berichtet, ein Konzert mit nur einem funktionierenden Lungenflügel absolviert zu haben (vgl. *New Musical Express* 25.11.2006:6f). Auch die Fähigkeit, im Konzert nicht in Schweiß auszubrechen und damit den eigenen Körper kontrollieren zu können, wird positiv gedeutet (vgl. *New Musical Express* 5.7.2014:76).²⁰⁶ Mit der kontrollierten, souveränen Beherrschung des Körpers wird die Differenz zum ‚weiblichen‘ Körper wieder verstärkt und die Norm des Männerkörpers restabliert (vgl. Meuser 2005).

Trotzdem bleibt der männliche Körper stets eine Quelle der Besorgnis. Denn wenn dieser in Live-Konzerten aufgeführt und aktiv zur Schau gestellt wird, wird er damit auch immer potentiell passives Schauobjekt. Dies verdeutlicht das ambivalente Verhältnis von Un/Sichtbarkeit und kultureller Macht, macht aber auch die spannungsreiche Nähe zwischen Homosozialität und Homosexualität sichtbar (vgl. Bannister 2006b:100; Dyer (2006[1992]):269; Fast 1999:278f; Hawkins 2010:154ff). Um diese Erotisierung des männlichen Körpers zu verhindern, werden im Indie-Rock spezifische Blickpolitiken bedeutsam gemacht, etwa, dass der Blick der Musiker*innen nicht auf das Publikum, sondern ins Leere gerichtet wird (vgl. Fonarow 2006:193f). Diese Blickpraxen zielen darauf ab, Männlichkeiten nicht als passive Objekte sichtbar zu machen: „the strategy is to reduce anxiety around male representation“ (Hawkins 2010:157).

²⁰⁶ Zugleich zeigt sich an diesem Beispiel, dass spezifische Aspekte des Authentischen nicht immer widerspruchsfrei miteinander verknüpft werden können: Während auf der einen Seite das Ausbleiben von Schweiß als positives Zeichen der Kontrolle gedeutet wird, symbolisiert Schweiß auf der anderen Seite die ehrliche Anstrengung – das Ausbleiben wird hier negativ bewertet (vgl. Heister 2004:23).

Geschlechtsspezifische musikalische Netzwerke

Ich habe bereits erläutert, wie wichtig Unabhängigkeitsvorstellungen für das Feld Indie-Rock sind. Dies bedeutet aber nicht, dass die Musiker*innen und Bands völlig autonom im Feld existieren, auch sie sind auf die Nutzung spezifischer Netzwerke angewiesen. In der Forschungsliteratur werden hierunter professionelle und persönliche Netzwerke thematisiert. Musiker*innen „built networks of old friends and colleagues, friends of friends and other local musicians. These networks of supporters amplified musicians' existing resources and built strong local music scenes through reciprocity of favors, diffusing the financial and human costs of production, distribution and promotion“ (Sargent 2009:470). Diese Netzwerke können also als soziales Kapital verstanden werden, die „den Zugriff auf Unterstützungs- und Hilfeleistungen sowie materielle und immaterielle Ressourcen im Kontaktnetz [ermöglicht oder erleichtert] [...]“ (Holzer 2016:14; vgl. Barlösius 2006:109; Fuchs-Heinritz/ König 2014:132; Rössel 2009:240).

Die Forschungsliteratur hält fest, dass die Struktur der Netzwerke im Feld Indie-Rock männliche Musiker privilegiert. Zum Beispiel untersucht Sara Cohen Netzwerke der Liverpools Indie-Szene in den 1990er Jahren. Sie legt dar, dass sowohl Bands als auch die lokale Musikindustrie (Bars, Clubs, Studios und deren Akteur*innen) männlich dominiert sind und hält diesbezüglich fest: „The simple fact that the relationships, networks and activities that comprise Liverpool rock culture are predominantly male works to exclude women from music creativity and collaboration“ (Cohen 1997:20). Verschiedene Autor*innen arbeiten heraus, dass männliche Musiker von sexistischen Strukturen profitieren, da die Orte, an denen Netzwerke geknüpft und gestärkt werden, ‚männlich‘ codiert sind. Dies gilt sowohl für Bars und Clubs, die dazu für Frauen auch als potentiell unsichere Orte wahrgenommen werden, als auch für Instrumentenshops, Plattenfirmen und Tonstudios (vgl. ebd.; Leonard 2007:51ff; Miller 2017:275; Wolfe 2019:56ff).²⁰⁷ Zwar bieten weitreichende Digitalisierungsprozesse neue Möglichkeiten für Frauen (gesunkene Kosten für die Produktion von Musik, geringere Abhängigkeit von professionellen Tonstudios, neue Möglichkeiten der Distribution via soziale Medien), jedoch stellen strukturelle Benachteiligungen weiterhin eine große Hürde für Künstlerinnen dar. So berichten Musikerinnen, dass sie in einem größeren Umfang von „objectification and

²⁰⁷ Es ist davon auszugehen, dass sexuelle Belästigungen und sexuelle Gewalt im Feld (Indie-)Rock den Aufbau professioneller Netzwerke behindern. Hierzu gibt es aber bislang sehr wenige wissenschaftliche Veröffentlichungen (vgl. Baker/ Williams/ Rodrigues 2020; Coleman 2017).

sexualization by male reviewers and fans" (Coleman 2017:123) ausgesetzt sind (vgl. Coleman 2017; Gill 2014).

Daneben argumentieren Clawson (1999) und Miller (2017), dass bereits das Erlernen von Rockinstrumenten einen Rückgriff auf bestehende soziale Netzwerke erfordert, da diese vor allem im Jugendalter autodidaktisch in der Gruppe erlernt werden. Hierbei werden Mädchen durch ein relativ starkes geschlechtergetrenntes Sozialleben benachteiligt (vgl. Clawson 1999a; Miller 2017:274ff). Während die Jungen bereit seien, in Bands mit spieltechnisch unerfahrenen männlichen Gleichaltrigen zusammenzuarbeiten, werde von Mädchen erwartet, bereits über musikalische Fähigkeiten zu verfügen: „Because friendship rather than skill or adult initiative is the basis of their earliest formation, the composition of rock bands mirrors the sex-segregated organisation of pre-teen and early adolescent social life“ (Clawson 1999a:106). Diese Prozesse schränken die Möglichkeit für Mädchen, ein Rockinstrument zu erlernen, deutlich ein (vgl. ebd.:106ff; Miller 2017:274ff).²⁰⁸

Produzent*innen

Neben den Musiker*innen gibt es eine Reihe von Akteur*innen, die in der Forschungsliteratur im Rahmen geschlechtsspezifischer Authentizitätspraxen und -diskurse bedeutsam gemacht werden, z. B. Fans (darauf komme ich im folgenden Abschnitt zurück) und Produzent*innen.

Produzent*innen sind dafür verantwortlich, wie die Musik in einem Studio aufgenommen werden soll, zugleich organisieren sie auch den Ablauf diese Aufnahmesitzungen: „One of the first responsibilities that a producer [...] takes on is the requirement that the final product delivered to the record company be ‚in tune and in time‘“ (Savage 2011:25; vgl. auch Mayhew 2004:149).²⁰⁹ Produzent*innen haben die interessante Position des ‚dazwischen‘ inne: Sie sind nicht Teil Band, sie sind keine Musiker*innen, aber sie sind auch nicht allein der Musikindustrie zugehörig. Dabei variiert ihr ‚Beitrag‘ zur Musik jedoch erheblich. Während in anderen musikalischen Feldern wie Pop oder Hip Hop der Produzent eine wichtige Rolle als „an auteur figure, an artist“ (Shuker 2008:54) spielt, sieht das Feld Indie-Rock für

²⁰⁸ Diane Miller bezieht ihre Ausführungen auf das Musikfeld Metal; diese lassen sich auf das Feld Indie-Rock übertragen.

²⁰⁹ Zu der Frage, was die Aufgaben des Studiotteams im Einzelnen ausmachen vgl. Savage 2011:28ff; Hemming 2016:57ff. Zur historischen Entwicklung von Aufnahmetechniken vgl. z. B. Théberge 2001.

Neben dem*der Produzent*in arbeiten im Allgemeinen noch eine Reihe von Toningenieur*innen, Mixern u.a. im Tonstudio. In dem von mir untersuchten Diskurs werden diese jedoch in der Regel nicht benannt (vgl. als Ausnahme z. B. *New Musical Express* 21.11.2009:39). Produzent*innen können auch Toningenieur*innen sein und umgekehrt.

Produzent*innen nur einen begrenzten Wirkungskreis vor (vgl. Hawkins 2004:16; Shuker 2008:54). Dies kann über die maßgebliche Bedeutung der Normen Unabhängigkeit und Kontrolle begründet werden, bei der sich die Band nicht nur für die Musik der einzelnen Instrumente (inkl. Gesang) und der Texte verantwortlich zeichnet, sondern auch für den übergreifenden Sound, der in Aufnahmen und in Konzerten hörbar wird (vgl. Mayhew 2004:152). Wie sich auch anhand meines Untersuchungsmaterials zeigen wird, könne eine Band nur dann ausreichend Kontrolle über die musikalische Entwicklung haben, wenn sie ihre Unabhängigkeit von dem Einfluss des*der Produzent*in bewahrt. Da Produzent*innen „als Vermittler zwischen der geldgebenden Tonträgerfirma und den ausführenden Künstlern“ (Hemming 2016:66) agieren, wird hierüber auch diskutiert, wie viel Einfluss die Plattenfirma auf die Band nehmen kann. Wenn Musiker*innen nicht alle Tätigkeiten übernehmen können, so müssen sie über die Wahl und den Einfluss des Produzenten bestimmen können, um als unabhängige Musiker*innen zu gelten.

In der Forschungsliteratur werden zwei Punkte hervorgehoben, um zu zeigen, dass über die Deutungsfigur des Produzenten Männlichkeiten privilegiert und Weiblichkeiten marginalisiert werden:

Zum einen sind die im Feld Indie-Rock tätigen Produzent*innen mehrheitlich männlich, so dass Frauen „to be perceived as being almost entirely absent in a sector of the industry (Wolfe 2019:62). In diesem Rahmen spielen ‚Gatekeeping‘-Prozesse eine maßgebliche Rolle: „They do this by controlling the learning process of becoming a sound engineer“ (Smith 2009:125). Produktionstechnologien werden so zu einem Mittel der homosozialen Kommunikation (vgl. Mellström 2004:368).²¹⁰ Daneben sind Produzentinnen in diesem Arbeitsfeld sexistischen Praxen und sexuellen Belästigungen ausgesetzt (vgl. Bayton 1998:2ff; Cohen 2001:232ff; Wolfe 2019:56ff). Auch diskursiv wird die Subjektposition bis auf wenige Ausnahmen männlich konstruiert (vgl. Smith 2009:125ff; Wolfe 2019:56ff). Dies lässt sich auch anhand meines empirischen Materials belegen. Zum anderen verrichten Produzent*innen Tätigkeiten, die durch die Verknüpfung von Musik und Technologie/ Technik bereits ‚männlich‘ codiert sind: „Rock is associated with technology, which itself is strongly categorised as ‚masculine‘. Femininity involves a socially manufactured physical, mechanical and technical helplessness, whilst ‚masculinity‘ involves a display of technical

²¹⁰ Gegenwärtig wird diskutiert, inwiefern die Produktion von Musik für Frauen (und uneindeutig vergeschlechtlichte Personen) durch günstige und einfache Aufnahmetechniken zugänglicher wird (vgl. Leonard 2007:52ff; Smith 2009:125ff).

competence“ (Bayton 1997:42; vgl. auch Kearney 2017:135)²¹¹ (vgl. Kapitel 6.2.2).

Dennoch ist die hegemoniale Verknüpfung von Männlichkeit und Technik spannungsreich, denn das Feld Indie-Rock hat aufgrund seiner musikalischen Traditionen im Punk und Post-Punk ein ambivalentes Verhältnis zur Technologie. Ein ‚zu viel‘ an Produktionstechniken wird als ‚unnatürliche Verfälschung‘ und ‚Kommerzialisierung‘ der Musik interpretiert, bei der „too many knobs“ (Gay 1998:82) die Möglichkeiten behindern, über die Musik ‚authentisch‘ zu kommunizieren. Technologie wird so zu einem Hindernis, authentische Musik zu erschaffen. Der Einsatz von Technologie (inkl. Produktionstechnik) muss also zurückhaltend erfolgen, damit die Musik nicht als unehrlich gedeutet wird (vgl. ebd.; Bennett 2001:54f; Moon 2015:137). Diese Abgrenzung werde zudem auch rassifiziert, indem vor allem ‚Black Music‘ als ‚über den Einsatz von Technik produzierte‘ Musik konstruiert wird (vgl. Bannister 2006a:89). Auf diese Weise wird auch das Verhältnis von Männlichkeit und Technik als spannungsreich konzipiert, und dies obwohl Technik im Feld Indie-Rock männlich codiert wird.

Fans

Fans können als heterogene Gruppe von Menschen verstanden werden, die „ha[ve] developed a special type of relation with the object of their admiration [...], which is characterized by a focused, highly involved interest and strong emotional reactions [...]“ (Larsen 2017:404; vgl. auch Roose/ Schäfer/ Schmidt-Lux 2010:11f). Verschiedene Autor*innen zeigen auf, dass die geschlechtsspezifizierende Trennung zwischen ‚guten‘ authentischen männlichen und ‚schlechten‘ inauthentischen weiblichen Fans eine wichtige Rolle für das Feld (Indie-)Rock spielt.

Beispielsweise argumentiert William Straw, dass männliche Fans über die Praxis des Sammelns „wherein knowledge about bands, technology, musical styles, and business practices is exchanged between men“ (Straw 1997:9) kulturelles Kapital und Status im Feld gewinnen können (vgl. ebd.:9ff). Interessant ist hierbei, dass diese Praxis symbolisch nicht als ‚feminisiert‘ gedeutet wird, obwohl es sich hierbei auch um eine Konsumkultur handelt (vgl. Larsen 2017:403). Dafür wird die Praxis des Sammelns mit dem Deutungsmuster der Kontrolle verknüpft: „The notion of control connects to power – a man who talks too much about what he ‚knows‘ becomes

²¹¹ Keir Keightley zeigt auf, wie mit Beginn der 1950er Jahre Hi-Fi-Audio-Geräte als ‚Waffe‘ im ‚Krieg der Geschlechter‘ konstruiert werden, die eine virtuelle Flucht der Männer aus dem häuslichen, ‚weiblich‘ codierten, Raum ermöglichen. Zugleich werden bestimmte Technologien als ‚weiblich‘ codiert (z. B. Haushaltsgeräte) und verlieren damit in der Nutzung ihren Status als Technologie (vgl. Keightley 1996:150ff).

feminised, a nerd - selective silence is ‚cool‘ and hides the effort of acquiring knowledge under a veil of ‚instinctuality‘“ (Bannister 2006b:86).²¹²

Im Gegensatz dazu, so die Forschung, werden weibliche Fans über eine Reihe von Diskursnarrativen marginalisiert und untergeordnet.²¹³ Zum einen werden die musikalischen Interessen von weiblichen Fans infrage gestellt. Dies wird in den Diskursen der 1960er und 1970er Jahre über das Kreischen der Fans verhandelt, über das das Hören der Musik verunmöglicht wird. Auf diese Weise wird den weiblichen Fans unterstellt, sie würden sich für die Band nur wegen der männlichen Bandmitglieder interessieren, nicht wegen der Musik (vgl. Alexi 2014; Rohr 2017). Dieser Diskurs, besonders prominent bei Bands wie *The Beatles* oder *The Rolling Stones*, wird in der Forschung als Fortsetzung des verändernden Hysteriediskurses verstanden (vgl. Alexi 2014:2).²¹⁴ Zum anderen wird betont, dass die Sexualisierung als sog. Groupies eine wichtige Rolle bei der Abwertung weiblicher Fans spielt (vgl. Coates 2003:82ff; Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017; Rhodes 2005:135ff). Ein Groupie wird definiert als „[...] female fan who seeks intimate emotional and/or sexual relations with musicians [...]“ (Larsen 2017:398). Obwohl es auch männliche Groupies gibt, ist diese Subjektposition prinzipiell weiblich codiert.²¹⁵ Die Abwertung funktioniert als Doppelbewegung: Zum einen wird auch diesen weiblichen Fans vorgeworfen, dass sie sich für die Band nicht wegen der Musik, sondern wegen der männlichen Bandmitglieder interessieren (vgl. Koch 2007:103ff). Sie werden damit als ‚inauthentische‘ Fans konstruiert. Zum anderen wird ihre Sexualität als gefährlich gedeutet: „[...] females become the sexual predator and males the sexual prey, inverting Western gender roles“ (Fonarow 2006:209). Indem sie aktiv Sex mit Rockmusikern suchen und haben, objektivieren sie die männlichen Musiker und machen sie so zu einer konsumierbaren Ware (vgl. Coates 2003:84).²¹⁶ Durch diese Doppelbewegung von ‚falscher Fan‘

²¹² Zugleich lässt sich mit dem Verweis auf das Buch „High Fidelity“ (und dessen populäre Verfilmung) zeigen, dass die Praxis des Sammelns auch als Symbol für eine nicht-erwachsene und damit nicht-hegemoniale Männlichkeit stehen kann (vgl. Bannister 2006b:130).

²¹³ Aufgrund meines Forschungsinteresses fokussiere ich hier auf Diskurse und die Repräsentationen von Fans. Für vergeschlechtlichte und vergeschlechtlichende Praxen von Fans vgl. z. B. Fritzsche 2011; Schippers 2002.

²¹⁴ Im Gegensatz dazu argumentiert Nicolette Rohr, dass die Praxis des Schreiens von den jungen Frauen selbst als Befreiung gedeutet werden kann: „[...] screaming [...] was a way for these girls, constantly admonished as to how they should look and act and with limited choices allowed in their lives, to express real feelings [...] and claim this time and space for themselves“ (Rohr 2017:5).

²¹⁵ Der männliche Groupie (insbesondere der heterosexuelle) wird daher als ‚unnormale‘ konstruiert (vgl. Coates 2003:84f; Fonarow 2006:210; Rhodes 2005:161f).

²¹⁶ Die stark affektiv geladene Abwertung des ‚Groupie‘ ist damit durch dessen Gefährlichkeit für die hegemoniale Geschlechterordnung begründet. Groupies stellen nicht nur den Dualismus zwischen Produzent*innen und Konsument*innen sowie zwischen aktiv und passiv infrage, sondern bringen auch die geschlechtliche Blickordnung in Unordnung. Daneben

und ‚gefährlicher Fan‘ werden weibliche Fans verändert, während „the same basic impulses toward hero worship“ (Coates 2003:77) männlicher Fans normalisiert werden (vgl. Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017:399ff). Anhand der Kategorie ‚Fans‘ wird erneut deutlich, dass das ‚Authentische‘ notwendigerweise auf das ‚Inauthentische‘ angewiesen ist, da es sich erst in der Abgrenzung zu dieser herstellen kann.

Allerdings wird die sog. Groupiekultur in den Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock weniger bedeutsam gemacht als im ‚klassischen‘ Rock: „Indie’s sexual acolytes patently distance themselves from mainstream groupie behaviors in the same way that indie musicians eschew guitar solos“ (Fonarow 2006:214; vgl. auch Schippers 2000:750f). Dies lässt sich auch in Bezug auf mein empirisches Material festhalten. Ich werde in meiner empirischen Analyse zeigen, dass im Diskurs des Indie-Rock trotzdem Narrative bedeutsam bleiben, die weibliche Fans marginalisieren, indem sie ihr sexuelles Begehren in den Vordergrund stellen und damit ihr Fan-Sein als ‚unecht‘ bewerten. Da Authentizität nicht nur eine Qualität darstellt, die Musik zugeschrieben wird, sondern auch dazu genutzt wird, Musiker*innen und Fans zu bewerten, stellen weibliche Fans eine Gefahr für die Authentizität der Band dar (vgl. Frith 1996a:121; Meier 2008).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Authentizität im Feld Indie-Rock über vielfältige und zum Teil widersprüchliche Diskurse und Praxen herstellt. Es wurde deutlich, dass für Authentizität Geschlecht „a primary tool for critical evaluation“ (Schmutz/ Pollock/ Bendickson 2019:197) darstellt. Damit kann die Funktionsweise von Authentizität im Indie-Rock nur umfassend verstanden werden, wenn untersucht wird, auf welche spezifische Art und Weise Geschlecht bei der symbolisch-kulturellen Konstruktion von Authentizität bedeutsam gemacht wird. Die bisherige Forschung argumentiert, dass Authentizität in den Praxen und Diskursen des Feldes ‚männlich‘ codiert wird; Authentizität ist „almost completely unattainable for women“ (Davies 2001:301). Hierdurch wird männlichen Musikern eine größere symbolisch-kulturelle Anerkennung zugesprochen. Das Feld Indie-Rock lehnt zwar bestimmte Formen ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ ab, marginalisiert und exkludiert aber zugleich immer noch Künstlerinnen und Weiblichkeit. Hierbei können spezifische Bezugsebenen identifiziert werden, die auch für meine empirische Analyse maßgeblich sind: In allen erläuterten Traditions(er-)findungen werden Aspekte von Ehrlichkeit,

gelingt Groupies der Zugang zu Musiker*innen, sie können so die Trennung zwischen Publikum und Band im Konzertrahmen (zeitweise) aufheben (vgl. Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017:399ff). Norma Coates macht darauf aufmerksam, dass die abwertenden Diskursstrategien auch in der Forschung (z. B. in den Arbeiten von Simon Frith) aktiv hervorgebracht werden (vgl. Coates 2003:71).

Unabhängigkeit und Kontrolle bedeutsam gemacht, die sich allerdings nicht immer spannungsfrei in Beziehung setzen lassen. Praxen und Diskurse des Authentischen nehmen sowohl bestimmte Intentionen hinter musikalischen Praxen als auch die (Nicht-)Qualität musikalischer Praxen selbst in den Blick. Zugleich wird angenommen, dass Intention und Qualität der Praxen in der Musik hörbar werden. Im Ergebnis, so argumentieren verschiedene Autor*innen, werde nicht nur der soziale Raum des Feldes durch Männer dominiert, sondern auch die Kultur des Indie-Rock insgesamt, seine Diskurse, Praxen und Institutionen seien ‚männlich‘ codiert. Die größere Sichtbarkeit von Musikerinnen im Indie-Rock sei weniger einer Kritik hegemonial-männlicher Musiktraditionen geschuldet, sondern wird mit dem größeren Anteil von Frauen am Erwerbsleben insgesamt begründet (vgl. Leonard 2007:45). Damit, so die Forschung, konstruiert sich Männlichkeit im Feld Indie-Rock diskursiv immer noch im hegemonialen Modus.

4.4.2 Diskursstrategien der Abwertung von Musikerinnen in den Musikzeitschriften des Indie-Rock

Populärkulturelle Diskurse, wie sie in und durch Musikzeitschriften re/produziert werden, stellen einen bedeutsamen ‚Ort‘ für die Konstruktion und Re/Produktion der hegemonialen Geschlechterordnung dar, da hier „Bedeutungs-Wissen“ (Jäckle 2009:34) erzeugt wird, auf das soziale Akteur*innen in ihren Situations- oder Ereignisdeutungen zurückgreifen können (vgl. Buttigieg 2005:37f; Hark 2011:390f; Keller 2013:35). Durch die Verankerung im Alltäglichen generieren populärkulturelle Diskurse und die darin konstruierten Deutungsmuster eine hohe Geltungskraft für Vorstellungen ‚angemessener‘ Geschlechtlichkeit und beeinflussen so wesentlich alltägliche Geschlechterpraxen (vgl. Dorer 2002:54f; Thomas 2015:71).

Verschiedene Autor*innen zielen auf die Analyse der Diskursebene und fragen danach, wie Geschlecht in den Diskursen der Musikzeitschriften konstruiert wird. Dabei fokussieren sie auf die Frage, wie diskursiv eine „wertend-positionierende Strukturierung“ (Wrana 2015:121) erfolgt. Eine Möglichkeit, diese Prozesse theoretisch zu fassen, bietet der Begriff der „Diskursstrategien“ (Nonhoff 2006:207, vgl. Kapitel 4.3).

Die Autor*innen argumentieren, dass die Diskursstrategien der Musikzeitschriften vor allem dazu führen würden, Musikerinnen marginalisiert und untergeordnet werden.²¹⁷ Im Ergebnis würde in und durch

²¹⁷ Diese im Folgenden erörterten Diskurse strukturieren nicht nur Musikzeitschriften, sondern auch die ‚graue‘ Literatur des Feldes. So bezeichnet Albert Koch, Musikredakteur des *Musikexpress*, in seinem Buch „Fuck Forever - Der Tod des Indie-Rock“ Männer als „Typen“

Musikzeitschriften ein männlicher Wettbewerbsraum konstruiert, in der Musikerinnen weniger Aufmerksamkeit und Anerkennung erhalten. Sie werden auf diese Weise „from the world of serious music“ (Davies 2001:302) ausgeschlossen. Entsprechend der Flexibilität ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ auf der Praxisebene gibt es jedoch keine einzelne Strategie, sondern eine Reihe von verschiedenen und uneinheitlichen Diskursstrategien, die sowohl Aspekte der Sichtbarmachung als auch die der Unsichtbarmachung enthalten (vgl. Aboim 2010:50; Wetherell/ Edley 1999:352). Hierbei muss betont werden, dass sich die Diskursstrategien der Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ trotz aller Widersprüchlichkeit ergänzen. Das Changieren zwischen beiden Modi ermöglicht es, auf unterschiedliche Art und Weise hegemoniale Verhältnisse zu stabilisieren. So argumentiert Johanna Schaffer, dass marginalisierten und untergeordneten Subjektpositionen insbesondere in populären Kulturen Sichtbarkeit eingeräumt wird, während sie in Feldern, in denen politische Rechte oder gesellschaftliche Ressourcenverteilung ausgehandelt oder legitimiert werden, unsichtbar gemacht werden (vgl. Schaffer 2008:102). In beiden Fällen haben die Prozesse den Effekt, die Marginalisierung und Unterordnung von nicht-hegemonialen Männlichkeiten und von Weiblichkeiten zu stützen, erreichen dies aber über unterschiedliche Diskursstrategien.

Eine Möglichkeit, ‚hegemoniale Männlichkeit‘ abzusichern, ist es, diese als diskursive Norm sichtbar ins Zentrum zu stellen und andere Männlichkeiten sowie Weiblichkeiten diskursiv unsichtbar zu machen (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:846). So werden Musiker in den Musikzeitschriften des Feldes Indie-Rock deutlich stärker repräsentiert als Musikerinnen oder nicht eindeutig vergeschlechtliche Musiker*innen, deren Musik somit weniger besprochen wird (vgl. Bayton 1998:24; Coates 1997:53; Davies 2001:302; Johnson-Grau 2002:203). Dieser Prozess kann als diskursive Exklusion verstanden werden, bei denen Akteur*innen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe in einem spezifischen sozialen Kontext als nicht partizipationsrelevant angesehen und aus dem Diskurs ausgeschlossen werden (vgl. Herzog 2013:A21).²¹⁸ Bezugnehmend auf empirische

(Koch 2007:99), Frauen dagegen als „Mädchen“ (ebd.) oder als „Modepüppchen in H&M-Outfits“ (ebd.:56). Letzteres konstruiert die Subjektposition des ‚inauthentischen Fans‘, der ‚weiblich‘ codiert wird (vgl. Kapitel 6.2.1).

²¹⁸ Herzog verhandelt in seiner Studie auch Aspekte als Ausschluss, die meines Erachtens nicht als solche verstanden werden können. Herzog fasst diskursive Exklusion als „graduell[e]“ (Herzog 2013:A18), die alles umfasse, „was sich [...] vom Zentrum der Relevanz entfernt“ (ebd.). Dies ist meines Erachtens nicht zielführend, da so nicht zwischen dem diskursivem Ausschluss (keine Anerkennung) und der Marginalisierung (abgewertet, jedoch auch geringe Anerkennung, weil im Feld des Legitimen verbleibend) unterschieden werden kann. Nochmals davon zu unterscheiden sind Positionen, die so wenig Macht besitzen, dass

Forschungen anderer Autor*innen zeigt Mary Kearney auf, dass in Rock-Enzyklopädien zwischen 1977 und 2001 nur 8-22 % der aufgezählten Bands mindestens ein weibliches Bandmitglied besitzen (vgl. Kearney 2017:74). Daneben arbeitet Christoph Jacke für die *Spex* in den Jahren zwischen 2007 und 2009 heraus, dass rund 90 % (414) der Artikel Musiker und nur rund 10 % (47) Musikerinnen zum Thema haben (vgl. Jacke 2014:213). Auch wenn andere Musikmagazine eine größere Repräsentation von Musikerinnen ermöglichen, so ist doch die Geschlechterverteilung auch hier stark zuungunsten von Frauen strukturiert.

Zudem zeigt sich, dass die Leser*innen als männliche Adressaten antizipiert werden: „The music press assumes that all its readers are male as well, so that the situation is often one of male journalists writing for male readers, a fact reflected in the mode of address of much music writing“ (Davies 2001:301f; vgl. auch Leonard 2007:67). Dies lässt sich auch anhand meines empirischen Materials belegen. So lobt die deutsche *Spex* den Sänger der Band *Interpol* mit den Worten „Wahrscheinlich wusste er einfach, was Typen wie wir wollen“ (*Spex* 7-8/2007:48; eigene Hervorhebung). Allerdings verbleiben diese Narrative häufig im Impliziten und mobilisieren zur Vermännlichung heterosexuelle Begehrensrelationen: So formuliert etwa der britische *New Musical Express* in Bezug auf die Band *Warpaint*: „Brace yourself. The girl that got you into Nirvana, the sixth form college ‚one that got away‘, and the studious cousin you never told anyone you fancied have formed an unholy alliance of eternal charm to torment you forever“ (*New Musical Express* 3.4.2010:25). Zugleich sind diese Annahmen nicht nur diskursiver Natur: So sind im Jahr 2010 71 % (*Rolling Stone*) bzw. 74 % (*Musikexpress*) der Leser*innen Männer (vgl. Doehring 2011:102f). André Doehring schlussfolgert daraus: „Musikmagazine werden von Männern für Männer gemacht“ (Doehring 2011:168).

Eine andere Möglichkeit, um ‚hegemoniale Männlichkeit‘ abzusichern, besteht darin, diese als ‚unsichtbar‘ zu konstruieren und nicht-hegemoniale Männlichkeiten und Weiblichkeiten diskursiv sichtbar zu machen und dabei als ‚anders‘ abzuwerten. In Bezug auf Weiblichkeiten kann hier besonders auf die „exclusion or discrediting of women“ (Connell/ Messerschmidt 2005:844), also die Abwertung von Musikerinnen durch sexistische Bewertungsmaßstäbe verwiesen werden. Verschiedene Autor*innen erörtern dabei eine Reihe von Strategien der Marginalisierung und Unterordnung von Musikerinnen auf diskursiver Ebene: So wird bei Musikerinnen ihre „äußere[n] Erscheinung [betont], oftmals unter kompletter Auslassung einer

sie es ihnen nicht ermöglicht wird, zu einem „diskursiven Ereignis“ (Bublitz u.a. 1999:11) zu werden. Diese sind unsichtbar, ohne dass eine diskursive Exklusion notwendig ist.

Besprechung der Musik" (Bartsch 2015:61; vgl. auch Bayton 1998:24; Davies 2001:303; Frith 1983:85; Hatton/ Trautner 2013; Rhodes 2005:135ff; Whiteley 2010:58). Sichtbarkeit wird hier über „visuelle Überdeterminiertheit" (Schaffer 2008:55) konstruiert, bei der Musikerinnen nur als Stereotyp oder Spektakel sichtbar werden. In den populärkulturellen Diskursen des Rock der 1970er und 1980er Jahre kann etwa die Sichtbarkeit von Frauen als Groupies als ein solches Spektakel verstanden werden. Während Frauen als Musikerinnen, Produzentinnen u. a. kaum oder keine Sichtbarkeit erlangen, sind sie als Groupies im Diskurs zugleich ‚überbelichtet‘ und untergeordnet (vgl. Coates 2003:82ff; Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017:398ff; Rhodes 2005:135ff). Auch die Studie von Erin Hatton und Mary Nell Trautner stützt diese Argumentation. Die Autorinnen analysieren die Titelblätter des US-amerikanischen *Rolling Stone*, die zwischen 1967 und 2009 veröffentlicht wurden und zeigen auf, dass 1) Frauen immer noch stark unterrepräsentiert sind und zwar besonders im Hinblick darauf, dass Künstlerinnen gegenwärtig so kommerziell erfolgreich sind wie nie zuvor und dass 2) Frauen nicht nur öfter als Männer sexualisiert dargestellt werden, sondern auch intensiver sexualisiert werden als Musiker (vgl. Hatton/ Trautner 2013:72f). Daneben können Frauen als „singer songwriter/ folkie lady" (Frith/ McRobbie 1990:377), Sichtbarkeit erlangen. Dieses betont ‚weibliche‘ Stärken, geht allerdings auch mit einer Reihe von sexistischen Zuschreibungen einher und gilt darüber hinaus nicht als Rockmusik (vgl. Fast 2009b:158; Reynolds/ Press 1995:230ff; Wolfe 2019:153ff). Bezugnehmend auf Michael Messner kann dies als ‚Soft Essentialism‘ beschrieben werden, der diese Musikerinnen zwar nicht als ‚inauthentisch‘ abwertet, jedoch als ‚anders‘ und nicht dem Feld Indie-Rock zugehörig konstruiert. Auch hierüber gelingt es, die bestehenden Ungleichheiten aufrechtzuerhalten (vgl. Messner 2011:161ff).²¹⁹ Darüber hinaus werden Musikerinnen auch als ‚one of the boys‘ konstruiert (vgl. Bayton 1998:24; Coates 1997:53; Davies 2001:308f; McRobbie/ Frith 1990:377; Reynolds/ Press 1995:230ff). Die Konstruktion als ‚weiblicher Dylan‘ o.Ä. ermöglicht zwar die Verkörperung von Männlichkeit durch Frauen (‚female masculinity‘), bestätigt aber die Norm von Männlichkeit im Feld. Zudem verhindere es, „to assess properly what kinds of influence particular female artists may have had on male artists [...]" (Halberstam 2007:188). Des Weiteren werden Musikerinnen, obwohl sie völlig unterschiedliche Musikstile vertreten, als homogene Gruppe konstruiert (vgl. Davies 2001:303). In diesem Rahmen kann auch die Bündelung von Künstlerinnen unter der Bezeichnung ‚Frauen im Rock‘

²¹⁹ Paula Wolfe argumentiert, dass sich diese stereotype Darstellung verändert, aber die Diskurse trotzdem widersprüchlich bleiben (vgl. Wolfe 2016)

als eine weitere Strategie beschrieben werden, Frauen als Musikerinnen zu verändern und so aus dem Kanon auszuschließen (vgl. Reitsamer 2018:29). Frauen, die sich diesen Repräsentationsstrukturen nicht unterordnen wollen, werden diskursiv als ‚hysterisch‘ oder ‚verrückt‘ abgewertet (vgl. Leonard 2007:68ff; Reynolds/ Press 1995:277ff). Nur wenige Musikerinnen werden in den Diskursen der Musikzeitschriften als ernsthafte Musikerinnen gerahmt, etwa *Kate Bush*, *Annie Lennox* oder *Björk* (vgl. Davis 2001; Reynolds/ Press 1995:277ff; Wald 2002:194ff). Dabei wird das Deutungsmuster der ‚Ausnahme‘ genutzt, um den Wettbewerbsraum trotz der Teilnahme von ‚Frauen‘ homosozial zu schließen, besonders pointiert von *Bob Dylan* in Bezug auf *Joni Mitchell* festgehalten: „But, then, Joni Mitchell is almost like a man“ (Loder 1987:303, zitiert nach Grier 2013:14). Prozesse der kulturellen Anerkennung sind demnach nicht immer mit diskursiver Sichtbarkeit verknüpft. Die beschriebenen Prozesse konstruieren einen Sichtbarkeitsraum, bei dem die unsichtbare Normierung auf verändernde Prozesse angewiesen ist (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008:90f). Die unmarkierte ‚hegemoniale Männlichkeit‘ kann sich durch diese „Hypostasierung des Männlichen zum Allgemeinen“ (Scholz/ Meuser 2005:225) als geschlechtsneutral und damit als allgemein ‚menschlich‘ konstituieren. Über diese „Ökonomie der Sichtbarkeit“ (Foucault 1995[1977]:241) gelingt es, eine kaum zu hinterfragende Geltung zu begründen, da die Bedeutsamkeit von Geschlecht und die Hegemonie von Männlichkeit unsichtbar gemacht und hierdurch einer Kritik entzogen wird (vgl. Scholz/ Meuser 2005:225). Im Gegensatz dazu werden nicht-hegemoniale Männlichkeiten und alle Formen von Weiblichkeit als von der Norm abweichend markiert. Diese „regulative Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008:102), hergestellt z. B. über die Diskursstrategie des ‚Spektakels‘, räumt marginalisierten und untergeordneten Subjektpositionen „nur dort, und nur auf diese Weise“ (ebd.) eine Möglichkeit der Repräsentation ein und führt somit trotz maximaler Sichtbarkeit zu einer Verknappung des diskursiven Möglichkeitsraums (vgl. ebd.; Hall 2004:109ff; Minh-Ha 1996:157).

Ich werde in meiner empirischen Analyse (Kapitel 6) aufzeigen, dass sich der Diskurs des Indie-Rock auch (!) auf diese Diskursstrategie stützt, um die hegemoniale Geschlechterordnung abzusichern. Nicht-heterosexuelle oder nicht eindeutig vergeschlechtlichte Musiker*innen werden als ‚anders‘ konstruiert und bestätigen so die hegemonialen Geschlechternormen ‚Heterosexualität‘ bzw. ‚Zweigeschlechtlichkeit‘. Zugleich werde ich in der Analyse der ‚ehrlichen Gesangsstimme‘ zeigen, dass diese Prozesse der Veränderung nicht notwendigerweise über Abwertungen erfolgen. Auch über positive Zuschreibungen kann die diskursive Konstruktion als ‚anders‘ und damit die

diskursive Unterordnung abgesichert werden (vgl. Hall 2004; vgl. Kapitel 6.1). Die damit einhergehenden Anerkennungsprozesse führen allerdings dazu, dass ambivalente Geschlechterdiskurse an Bedeutung gewinnen.

5 Forschungsdesign

Im Folgenden werden die methodologische Perspektive sowie die methodischen Arbeitsschritte der vorliegenden Arbeit erläutert. Ziel ist es, den Forschungsprozess für Dritte nachvollziehbar zu machen. Zu Beginn stehen Musikzeitschriften und -blogs als Forschungsquellen im Mittelpunkt. Dabei werden die Musikzeitschriften und -blogs, die dem Forschungsprozess als Untersuchungsquellen zugrunde liegen, vorgestellt (5.1). Daraufgehend werden der Materialkorpus und die Auswahlkategorien, die diesen begründet haben, erörtert. In diesem Rahmen werden die Bands, die den Materialkorpus bilden, präsentiert (5.2). Im Anschluss wird die Forschungsperspektive der wissenssoziologischen Diskursanalyse methodologisch begründet (5.3). Zum Abschluss wird der Forschungsprozess beschrieben, der sich auf die Forschungsstrategie der Grounded Theory stützt. Dieser Abschnitt soll die eigene konkrete Vorgehensweise der Diskursanalyse transparent machen und explizieren (5.4).

5.1 Die Musikzeitschriften und -blogs des Feldes Indie-Rock als Forschungsquellen

Wie ich bereits erläutert habe, werden Musikzeitschriften als einflussreiche Vertreterinnen der „Diskursgemeinschaften“ (Diaz-Bone 2002:139) verstanden, die Musik mit kultureller Bedeutung verknüpfen.²²⁰ Mit der Rahmung als Diskursgemeinschaften argumentiere ich, dass die Texte, obwohl sie in verschiedenen Musikzeitschriften veröffentlicht werden, einem*r individuellen Autor*in zugeordnet werden können und unterschiedliche Textsorten umfassen, „Materialisierungen einer kollektiven diskursiven Tätigkeit“ (ebd.) sind und als „materiale Manifestationen gesellschaftlicher Wissensordnungen“ (Keller 2013:49) verstanden werden müssen (vgl. Diaz-Bone 2002:139f). Diesem Verständnis folgend werden alle Texte als Bestandteil eines Diskurses angesehen, dessen Diskursstrukturen mittels einer Diskursanalyse herausgearbeitet werden können.

Meine Analyse beschränkt sich auf jene Zeitschriften, die im Untersuchungszeitraum 2001-2014 eine bestimmte ‚Diskursmächtigkeit‘ besitzen,

²²⁰ Obwohl sich diskursive Gegenstände anhand spezifischer Formationsregeln konstituieren und die Musikzeitschriften als Special-Interest-Medien verstanden werden können, die ein eigenes Praxisfeld begründen, ist der Begriff des Spezialdiskurses für das analytische Verständnis des Untersuchungsgegenstandes meines Erachtens nicht weiterführend (vgl. Diaz-Bone 2010:417; Keller 2008:231ff). Stattdessen ist es sinnvoller, den untersuchten Diskurs als einen zu verstehen, der auf ein spezifisches kulturelles Feld bezogen ist und nur in diesem Gültigkeit beanspruchen kann. Das schließt jedoch nicht aus, dass sich gleiche oder ähnliche Geschlechterdiskurse auch in anderen kulturellen Feldern rekonstruieren lassen.

etwa indem sie über eine hohe Auflage verfügen oder indem sie – wie das US-amerikanische Blog *Pitchfork* – von anderen Musik-zeitschriften immer wieder zitiert werden und somit über hohes (sub-)kulturelles Kapital verfügen. Mit dieser Vorgehensweise kann sichergestellt werden, dass die Zeitschriften als Bestandteil des Feldes Indie-Rock sowohl von Musiker*innen als auch von vielen Fans anerkannt werden. Die Rolle von Fanzines, d.h. die nicht-professionelle Praxis des Schreibens, blende ich aus. Ebenso wenig betrachte ich explizit feministische Musikmagazine wie *Rockgrrl*. Für meine Untersuchung habe ich den britischen *New Musical Express*, die deutschen Zeitschriften *Spex*, *Musikexpress* und *Rolling Stone*²²¹, sowie das US-amerikanische Blog *Pitchfork* analysiert.²²²

Die untersuchten Musikzeitschriften zeichnen sich im Untersuchungszeitraum (2001-2014) durch ein unterschiedliches musikalisches Repertoire aus. Zentral für den US-amerikanischen *Rolling Stone*, den britischen *New Musical Express* und den deutschen *Musikexpress* ist im Untersuchungszeitraum Indie-Rock, allerdings schon immer flankiert durch andere Musikgenres wie Hip Hop und R'n'B (insbesondere in den USA) und Stars der Popkultur (z. B. *Madonna*). Auch die deutsche *Spex* und das US-amerikanische Blog *Pitchfork* diskutieren schon immer andere Musikgenres, wobei hier elektronische Musik einen größeren Schwerpunkt einnimmt.

Die von mir analysierten gedruckten Musikzeitschriften enthalten folgende Elemente: Im Mittelpunkt stehen große, mehrseitige Artikel zu bestimmten Bands (Features), bei denen die jeweiligen Journalist*innen persönlichen Zugang zu der Band haben. Diese Artikel basieren auf einem Interview, das mit bewertenden Einschätzungen der jeweiligen Autor*innen ergänzt und durch Fotos der Band gerahmt wird (vgl. Brüggemeyer 2019:292ff). Diese Veröffentlichungen werden anlassbezogen, meist zur Veröffentlichung eines Albums, durchgeführt.

Für Rainer Diaz-Bone macht diese journalistische Textsorte die „besondere Komplizenschaft“ (Diaz-Bone 2010:243) zwischen Musikpresse und Musiker*innen sehr gut sichtbar. Daher kann nicht davon gesprochen werden, dass Musikjournalist*innen die alleinigen Sprecher*innen in den Zeitschriften sind. Auch Bands und Künstler*innen sprechen im Feld. Allerdings überschätzt Rainer Diaz-Bone meines Erachtens die Rolle der Musiker*innen, wenn er argumentiert, dass der „Redakteur weniger als

²²¹ Da die großen, mehrseitigen Artikel zumeist Übernahmen des US-amerikanischen *Pendants* sind (vgl. Doehring 2011:69), ist die Zeitschrift auch immer Teil der US-amerikanischen Kulturwelt.

²²² Obwohl es eine Reihe von wissenschaftlicher Literatur zu Musikzeitschriften gibt, sind wissenschaftliche Veröffentlichungen, die eine spezifische Musikzeitschrift ins Zentrum stellen, selten. Einzig die deutschsprachige *Spex* ist hinreichend erforscht (vgl. z. B. Doehring 2011; Jacke 2014; Klütz 2008; Maye 2003).

Fragender [erscheint], er ist vielmehr Stichwortgeber, ein Veranlasser von Antworten“ (vgl. Diaz-Bone 2010:244). Die Leser*innen wissen nicht, was in welcher Reihenfolge gefragt wird oder ob bestimmte Aussagen durch die Band bzw. deren Management nicht freigegeben werden. Damit stellt das Feature keine reale Abbildung des Gesprächs dar, sondern immer einen spezifischen, wertenden Ausschnitt. Wie ich in meiner Analyse (vgl. Kapitel 6.1.2) zeigen werde, werden außerdem veränderten Musiker*innen andere Fragen gestellt als der Norm entsprechenden Musiker*innen. Ihre Sprecher*innenposition ist damit in anderer Weise strukturiert.

Daneben spielen Konzertberichte eine große Rolle zur Bewertung von Bands im Indie-Rock. Hierbei ist der*die Autor*in Teil des Geschehens (im Gegensatz zu Studioaufnahmen) und kann daher glaubhaft deren Qualität einschätzen. Auch Konzertberichte werden durch mindestens ein Foto der Band gerahmt. Des Weiteren gibt es Album- und Singlereviews, wobei ein Album als besonders herausgehoben wird („Platte des Monats“). Darüber hinaus ergänzen Berichte aus dem Studio und andere Kurzberichte sowie Leserbriefe die bisher genannten Textsorten.²²³ Die im Vordergrund stehende Musik wird in unterschiedlicher Gewichtung durch Artikel zu Literatur, Filmen, Mode, bildender Kunst sowie gesellschaftspolitischen Themen ergänzt (Doehring 2011:21). Die Organisation verschiedener Textsorten „verleiht den journalistischen Darstellungsformen unterschiedliche Wirkung. Sie statten die Rede mit besonderer Authentizität aus [und] lassen der künstlerischen Tätigkeit Ereignishaftigkeit zukommen [...]“ (Diaz-Bone 2010:243). Für meine Analyse konzentriere ich mich auf längere Features, Alburnbesprechungen und Konzertberichte. Daneben sind auch die jährlichen Best-of-Listen von Interesse.

Alle untersuchten Musikzeitschriften zeichnen sich durch eine besondere Sprache aus, die sehr viele Adjektive und Metaphern für die Beschreibungen der Musiker*innen und ihrer Musik nutzt. Gesangsstimmen klängen beispielsweise wie „possessed by the devil“ (*New Musical Express* 31.8.2002:43), nach „Mannesleid und Grabestiefe“ (*Musikexpress* 10/2002:10) oder „wie eine Lilie auf einer Müllkippe“ (*Musikexpress* 10/2010:66). Hierfür können zwei Gründe angeführt werden: Zum einen besitzt Musik eine eigene Medialität, die, so Steve Savage, nur „very badly“ (Savage 2011:57) in Sprache übersetzt werden kann (vgl. Holt 2007:5). Zum anderen stellen diese Beschreibungen eine Art Ersatz für das

²²³ Das Blog *Pitchfork* ähnelt in seiner Arbeitsstruktur den Printmagazinen (vgl. Doehring 2011:282). Allerdings werden in meinem Untersuchungszeitraum vergleichsweise wenige Konzertberichte veröffentlicht. In der Folge ist das Blog bei bestimmten (Sub-)Kategorien (z. B. weibliche Fans) unterrepräsentiert.

musikwissenschaftliche Vokabular dar, über das sowohl Journalist*innen als auch Leser*innen nur begrenzt verfügen: „Most rock musicians lack formal training, and so do all rock commentators. They lack the vocabulary and techniques of musical analysis, and even the descriptive words that critics and fans do use – harmony, melody, riff, beat – are only loosely understood and applied“ (Frith 1983:13). Daher greifen Musikjournalist*innen, aber auch Fans, auf metaphorische Beschreibungen zurück (vgl. Brackett 2002:65f). Zugleich versucht sich das Feld mit dieser ‚kunstvollen‘ Sprache auch als ernsthaftes Feld aufzuwerten, als eines, das ‚erwachsene‘ Musik mit Anspruch macht und daher auch nur mit einer derartigen, nicht leicht zu verstehenden Sprache beschrieben werden kann (vgl. Keightley 2001:117ff).

Vorstellung der untersuchten Musikzeitschriften

Der deutschsprachige *Musikexpress* wird 1969 gegründet. Das Magazin wird ab 1973 vom M+P Verlag, ab 2000 durch den Axel-Springer Verlag herausgegeben (vgl. Doehring 2011:94). In den 1990er Jahren hat der *Musikexpress* eine sehr hohe Auflage (1990 etwa 145.000 Exemplare), die allerdings im weiteren Verlauf sinkt (vgl. Doehring 2011:106, Fußnote 81). Im Untersuchungszeitraum (2001-2014) verliert der monatlich erscheinende *Musikexpress* weiter an Auflage: Während 2001 noch 127.000 Exemplare gedruckt wurden, sind es Ende 2012 nur noch rund 81.000. Allerdings können die Abo-Zahlen bis Ende 2010 relativ stabil gehalten werden. Danach sinken sowohl die Auflage insgesamt als auch die Zahl der Abos, sie liegen Ende 2018 bei rund 70.500 bzw. 4.700 (vgl. o.A. 2019a). Ab 2019 werden die Auflagenzahlen nicht mehr an die IVW²²⁴ gemeldet.

Der britische *New Musical Express* (*NME*) wird 1952 gegründet, allerdings hier noch als direktes Sprachrohr der Plattenindustrie. Im Jahr 1972 wird die *NME* reorganisiert, dazu werden Autor*innen angestellt, die Beziehungen zur britischen Untergrundpresse aufweisen (vgl. Shuker 2008:166). Auf diese Weise gelingt es dem *NME*, mit der britischen alternativen bzw. Indie-Musikszene assoziiert zu werden (vgl. ebd.). Im Untersuchungszeitraum erscheint der *NME* 14-tägig. Auch der *NME* ist von der Krise der Musikzeitschriften betroffen. Im Jahr 1987 fällt die Auflage des *NME* zum ersten Mal unter 100.000 Stück (vgl. Hesmondhalgh 1999:39). Im weiteren Verlauf sinkt die Auflage, mit kurzen Unterbrechungen, immer weiter. Während diese im Jahr 2005 noch rund 76.000 Exemplare beträgt, sind es 2008 nur noch 56.000. Die Auflage sinkt 2012 weiter und beträgt Ende 2014 sogar

²²⁴ Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern

nur noch 15.000 Stück. Damit büßt der *NME* innerhalb einer Dekade fast $\frac{2}{3}$ der Auflage ein (vgl. Cozens 2002; Plunkett 2014; Plunkett 2015; Reynolds 2012; Thurman/ Fletcher 2020:1227). Um diesem Niedergang entgegenzuwirken, wurde die Qualität des Papiers und des Farbdrucks verbessert, auch das Auflagenformat wurde mehrmals verändert (vgl. Shuker 2008:166).²²⁵ Ab 2015 erscheint der *NME* als kostenlose Zeitschrift, die sich nur über Anzeigenkunden finanziert und wöchentlich in Bahnhöfen, Universitäten und Geschäften ausgelegt wird. Damit einhergehend ändert sich der musikalische Zuschnitt (auf dem ersten Cover war R&B- und Popkünstlerin *Rihanna*), zugleich sollen neben Musik stärker Film, Mode, Politik, Gaming und Internet diskutiert werden (vgl. Durrani 2015). Im März 2018 wird die Printausgabe eingestellt, der *NME* existiert jedoch als reine Online-Publikation weiter (vgl. Petridis 2018).

Der *Rolling Stone* wird 1967 als US-amerikanisches Magazin gegründet und konnte sich im Laufe der 1970er Jahre als wichtigstes Musikmagazin etablieren, das aber immer auch über allgemeine Themen mit Kulturbezug sowie Politik berichtet (vgl. Shuker 2008:166f). Nach einem Anfang der 1980er Jahre gescheiterten ersten Versuch, eine deutsche Version herauszubringen (5 Hefte wurden zwischen 1981-1982 veröffentlicht), startet Ende 1994 die deutsche Version des *Rolling Stone*, die als Lizenz des US-amerikanischen Mutterblatts betrieben und bis 2002 im Hamburger Selbstverlag (Deutscher Rolling Stone-Verlag, DRS) herausgegeben wird (vgl. Doehring 2011:67). Ab Dezember 2002 erscheint der *Rolling Stone* monatlich im Axel-Springer-Verlag. Die meisten der großen, mehrseitigen Artikel, sind Übernahmen des US-amerikanischen Pendants (vgl. ebd.:69). Seit der Jahrtausendwende leidet auch der deutschsprachige *Rolling Stone* unter einer sinkenden Auflage, wobei auch in den Jahren 2001/2002 keine Steigerung erzielt werden kann. Ende 2001 betrug die Auflage 106.500 Exemplare, 10 Jahre später nur noch 86.500 (vgl. o.A. 2019b). Ab 2019 werden die Auflagenzahlen nicht mehr an die IVW gemeldet.

Die deutschsprachige *Spex* wurde im September 1980 in Köln gegründet und im Selbstverlag veröffentlicht, wobei sich die Organisationsstruktur mehrmals veränderte (vgl. Klütz 2008:181ff). Ab Beginn des Jahres 2000 wurde die Veröffentlichung durch den Piranha Media Verlag organisiert. Die *Spex* erscheint zunächst monatlich, ab März/ April 2007 zweimonatlich (vgl. Doehring 2011:71ff; Jacke 2014:205).²²⁶ Die Zeitschrift hat neben Rockmusik schon immer andere Musikstile diskutiert und sich sehr viel stärker als der *Musikexpress* oder der *NME* mit politischen Themen, Mode,

²²⁵ z. B. Mitte 2002, nochmals Ende 2013

²²⁶ Allerdings sind auch in den Jahren zuvor einzelne Ausgaben als Doppelhefte erschienen.

Architektur und bildender Kunst auseinandergesetzt (vgl. Doehring 2011:74; Klütz 2008:181ff; Maye 2003:162ff). Der *Spex* wird nicht nur ein enormer Einfluss auf die Art und Weise, wie in deutschen Feuilletons populäre Musik rezipiert wird, zugeschrieben; darüber hinaus hat die *Spex* vor allem seit den 1990er Jahren auch Einfluss auf die akademische Theoretisierung von populärer Kultur und Popkultur genommen, etwa durch Mitarbeiter*innen und Redakteur*innen wie Diedrich Diederichsen, Mark Terkessidis, Tom Holert, Sandra und Kerstin Grether oder Georg Seeßlen (Doehring 2011:71f; Hinz 2003; Jacke 2014:203ff; Klütz 2008:181ff). Die *Spex* hat im Untersuchungszeitraum eine Auflage von rund 33.000 Exemplaren, diese sinkt ab dem Jahr 2012 stetig. Im Jahr 2014 beträgt die Auflage 27.000 Stück (vgl. o.A. 2016). Die letzte Printausgabe der *Spex* erscheint im Dezember 2018, eine digitale Neuauflage im Jahr 2020 ist gescheitert (vgl. Twickel 2018).

Das Blog *Pitchfork* wird Mitte der 1990er Jahre von Ryan Schreiber gegründet. Es gewinnt im Untersuchungszeitraum immer mehr Einfluss, zu Beginn der 2010er Jahre ist *Pitchfork* mit rund 40 Millionen Seitenabrufen monatlich einflussreicher als die traditionelle Musikpresse (vgl. Singer 2014; Sinkovitch/ Ravanans/ Brindisi 2013). *Pitchfork* wird für den (Miss-)Erfolg verschiedener Bands, etwa *The Arcade Fire*, verantwortlich gemacht (vgl. Barshad 2018). Das Blog finanziert sich maßgeblich durch Anzeigen auf der Homepage und das Sponsoring redaktioneller Beiträge, veranstaltet seit 2006 aber auch eine eigene Festival-Reihe in Chicago (vgl. Singer 2014; Sinkovitch/ Ravanans/ Brindisi 2013:74, 79). Musikalisch diskutiert das Blog nach anfänglicher Konzentration auf Indie-Musik auch kommerziell erfolgreichen Pop sowie Hip Hop und andere Musikgenres, wobei hier insbesondere die Musik interessiert, die als ‚innovativ‘ angesehen wird (vgl. Brown 2012:524).

5.2 Zusammenstellung des Materialkorpus

Im Folgenden soll der Materialkorpus und die Auswahlkategorien, die diesen begründet haben, erörtert werden. Diese Datenauswahl zu dokumentieren, ist auch deswegen so wichtig, weil sie innerhalb eines diskursanalytischen Rahmens den Untersuchungsgegenstand maßgeblich konstituiert.

Für die Erstellung des Materialkorpus waren verschiedene Vorgehensweisen denkbar. Eine systematische Analyse aller im Untersuchungszeitraum erschienenen Artikel hätte den zeitlichen Rahmen der Forschungsarbeit gesprengt. Für die Diskursanalyse wird daher aus forschungspraktischen Gründen keine Querschnittsanalyse vorgenommen, sondern die Analyse auf

eine Gruppe von Bands begrenzt. Die Bands müssen eine bestimmte Popularität aufweisen. Damit wird zum einen gewährleistet, dass die Bands als zum Feld Indie-Rock zugehörig akzeptiert werden. Zum anderen wird zu populären Bands eine ganze Reihe von Diskursmaterial produziert, so dass angenommen werden kann, die grundlegende Struktur des Diskurses auch bei einer begrenzten Anzahl von Bands einzuholen.

Für das Kriterium ‚Popularität‘ werden Albumcharts ausgewertet, da das Album die Messlatte darstellt, anhand dessen im Feld Indie-Rock kulturelle Anerkennung zugeteilt wird (vgl. Keightley 2001:113). Die Tabellen und die Platzierungen der Bands des Materialkorpus werden ab S. 175 aufgeführt. Ich habe zur Auswertung zum einen die jährlichen Best-of-Charts herangezogen, die durch die Redaktionen der jeweiligen Musikzeitschriften erstellt werden.²²⁷ Um die Anerkennung zu ermitteln, die mittelfristig erzielt werden kann, habe ich zum anderen im Untersuchungszeitraum veröffentlichte Listen ausgewertet, die die besten Alben jahrzehnt-weise aufführen sowie Listen, die die ‚besten 500 Alben aller Zeiten‘ angeben. Als alleiniges Kriterium hätte ‚Popularität‘ allerdings zu einem vergleichsweise homogenen Korpus an Bands geführt, den weiße, heterosexuelle, männliche Musiker dominieren. Obwohl dies einen realistischen Eindruck des Feldes wiedergegeben hätte, ist diese Vorgehensweise für eine Diskursanalyse meines Erachtens nicht produktiv. Wie ich in Kapitel 2 und 4 argumentiert habe, spielen für die Konstruktion der hegemonialen Geschlechterordnung auf symbolisch-kultureller Ebene nicht-hegemoniale Männlichkeiten und Weiblichkeiten eine herausragende Rolle. Eine Diskursanalyse muss daher auch diese Musiker*innen in den Blick nehmen, da sonst deren Rolle bei der Stabilisierung bzw. Infragestellung der hegemonialen Geschlechterordnung unsichtbar bleibt. Dementsprechend habe ich den Materialkorpus theoriegeleitet erweitert. Diese Bands sind weniger populär, d.h. sie werden nicht nur weniger stark durch die Musikzeitschriften diskutiert, die Artikel sind auch im Durchschnitt durch einen kleineren Umfang charakterisiert. Als ‚populäre‘ Band können in meinen Untersuchungszeitraum folgende Bands gelten: *The White Stripes*, *The Arcade Fire* und *Interpol*. Um die diskursive Bedeutung von Weiblichkeit aufzuzeigen, ergänze ich den Materialkorpus um die Bands *Gossip* und *Warpaint*. Während erstere eine Band darstellt, die, so der Diskurs, durch eine Frau geführt wird, ist letztere eine reine Frauenband.

²²⁷ In unterschiedlicher Form werden auch Albumcharts erstellt, die das Voting der Leser*innen anzeigen. Diese erscheinen aber zeitlich unregelmäßig und werden daher hier nicht betrachtet. Darüber hinaus geben die Musikredaktionen auch Single-Charts heraus. Dieser werden hier ebenfalls nicht in die Bewertung eingezogen. Daneben werden andere musikalische Projekte (Soloprojekte, Mitarbeit in weiteren Bands) nicht betrachtet. Auch die Analyse der Bebilderung der Interviews kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen.

Um auch die diskursive Konstruktion nicht-weißer und nicht-heterosexueller Männlichkeiten sowie geschlechtlich nicht eindeutiger Musiker*innen rekonstruieren zu können, werden die Bands *Bloc Party* und *Antony and the Johnsons*²²⁸ in den Materialkorpus aufgenommen.

Auswertung Albumcharts der Musikredaktion, nach Band geordnet, jahresweise²²⁹, Angabe der Platzierung inkl. Albumtitel

Antony and the Johnsons

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2005 I Am A Bird Now	2009 The Crying Light	2010 Swanlights	2012 Cut The World
Musikexpress	21	10	28	---
New Musical Express	4	---	---	---
Pitchfork	5	16	---	---
Rolling Stone	1	3	14	---
Spex	6	14	---	---

Bloc Party

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2005 Silent Alarm	2007 A Wee- kend In The City	2008 Intimacy	2012 Four
Musikexpress	6	8	40	---
New Musical Express	1	20	49	---
Pitchfork	33	---	---	---
Rolling Stone	---	---	---	---
Spex	4	---	---	---

²²⁸ Diese Band betrachte ich allerdings nur für das Kapitel Ehrlichkeit/ Stimme. Die Gründe hierfür werde ich zu Beginn des Kapitels 6.1 darlegen.

²²⁹ Für die Jahrescharts des *Musikexpress*, *Rolling Stone* und der *Spex* vgl. <https://poplist.de/rock-pop-musik-bestenlisten-charts.html>. Für den *New Musical Express* vgl. <https://www.rocklistmusic.co.uk/nmeindex.html>. Für *Pitchfork* vgl. für das Jahr 2001 <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5844-top-20-albums-of-2001/>; für 2002 <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5888-top-50-albums-of-2002/>; für 2003 <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5925-top-50-albums-of-2003/>; für 2004 <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5934-top-50-albums-of-2004/>; für 2005 <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/6222-top-50-albums-of-2005/>. Ab dem Jahr 2006 sind die Listen über folgende Seite abrufbar: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/>.

Gossip

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2003 Movement	2006 Standing In The Way Of Control	2009 Music For Men	2012 A Joyful Noise
Musikexpress	---	---	20	33
New Musical Express	---	41	---	---
Pitchfork	---	---	---	---
Rolling Stone	---	---	---	---
Spex	---	---	---	---

Interpol

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2002 Turn On The Bright Lights	2004 Antics	2007 Our Love To Admire	2010 Interpol	2014 El Pin- tor
Musikexpress	26	9	19	25	13
New Musical Express	10	11	49	73	49
Pitchfork	1	27	---	---	---
Rolling Stone	---	7	---	---	---
Spex	13	1	---	---	---

The Arcade Fire

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2004 Funeral	2005 Funeral	2007 Neon Bible	2010 The Suburbs	2013 Reflektor
Musikexpress	---	9	5	3	3
New Musical Express	---	2	4	2	7
Pitchfork	1	---	27	11	10
Rolling Stone	---	---	2	2	---
Spex	---	1	---	11	5

The White Stripes

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel	2001 White Blood Cells	2003 Elephant	2005 Get Be- hind Me Satan	2007 Icky Trump											
Musikexpress	23	1	25	---											
New Musical Express	3	1	6	15											
Pitchfork	8	---	---	39											
Rolling Stone	13	11	---	---											
Spex	18	34	---	---											

Warpaint

Zeitschrift/ Jahr/ Album- titel											2010 The Fool					2014 Warpaint
Musikexpress											14					32
New Musical Express											18					30
Pitchfork											---					---
Rolling Stone											16					---
Spex											---					9

Auswertung verschiedener jahrgangsübergreifender Charts (Die besten Alben des Jahrzehnts (2000-2015)/ der 1. Dekade (2000-2009)/ der 2. Dekade (2010-2019)), Angabe der Platzierung inkl. Albumtitel

Zeitschrift/ Jahr	Antony and the Johnsons	Bloc Party	Gossip	Interpol	The Arcade Fire	The White Stripes	Warpaint
Musikexpress (2000- 2015)²³⁰	---	8 Silent Alarm	---	34 Turn On The Bright Lights	19 / 36 Funeral / The Suburbs	11 / 50 Elephant/ White Blood Cells	---
New Musical Express (2000- 2009)²³¹	---	---	---	8 Turn On The Bright Lights	7 / 33 Funeral / Neon Bible	18 / 19 Elephant/ White Blood Cells	---
Pitchfork (2000- 2009)²³²	49 I Am A Bird Now	156 Silent Alarm	---	19 Turn On The Bright Lights	2 Funeral	12 / 74 White Blood Cells / Elephant	---
Pitchfork (2010- 2019)²³³	---	---	---	---	76 The Suburbs	---	---
Rolling Stone (2010- 2019)²³⁴	---	---	---	---	---	---	5 Warpaint
Spex (2010- 2019)²³⁵	---	---	---	---	150 The Suburbs	---	---

²³⁰ Die 50 besten Alben des neuen Jahrtausends 2000-2015; verantwortlich: Redaktion; vom 23.7.2015 (vgl. *Musikexpress* 2015).

²³¹ The Best Album Of The Decade 2000-2009; verantwortlich: *NME*-Redaktion, aber auch Bands und DJs des *NME*-Radios (vgl. *New Musical Express* 21.11.2009).

²³² The 200 Best Albums Of The 2000s; verantwortlich: Redaktion; vom 2.10.2009 (vgl. *Pitchfork* 2009).

²³³ The 200 Best Albums Of The 2010s; verantwortlich: Redaktion; vom 8.10.2019 (vgl. *Pitchfork* 2019).

²³⁴ Die Playlist des Jahrzehnts 2010-2019; verantwortlich: Redaktion; vom 2/2020 (vgl. *Rolling Stone* 2020).

²³⁵ Die besten Platten 2010-2019, verantwortlich: Kritiker; vom 12/2019 (vgl. *Spex* 2019).

Auswertung verschiedener Charts „Die besten 500 Alben aller Zeiten“, Angabe der Platzierung inkl. Albumtitel²³⁶

Zeitschrift/ Jahr	Bloc Party	Interpol	The Arcade Fire	The White Stripes
New Musical Express (2013)²³⁷	380 Silent Alarm	130/ 140 Turn On The Bright Lights / Antics	13 /161 / 223 Funeral / The Suburbs/ Neon Bible	77 / 116/ 385 / 395 White Blood Cells / Elephant/ Get Behind Me Satan / Di Stijl
Rolling Stone (USA) (2003)²³⁸	---	---	151 Funeral	497 / 390 White Blood Cells / Elephant
Rolling Stone (USA) (2020)²³⁹	---	---	500 Funeral	449 Elephant

Durch die unterschiedlichen Erscheinungsweisen sind bestimmte Musikzeitschriften über- (etwa der *NME*) bzw. unterrepräsentiert (etwa die *Spex*). Dieses Missverhältnis wird jedoch durch die Textsorten abgemildert. Das ‚Übermaß‘ des *NME* ergibt sich durch eine Fülle von Kurzberichten. Es zeigt sich im Analyseprozess, dass vor allem längere Features (inkl. Interviews), längere Albumbesprechungen und Konzertberichte für die Frage nach Geschlechterkonstruktionen von Interesse sind.

Insgesamt werden für die Analyse 428 Artikel unterschiedlicher Länge analysiert. Etwa $\frac{1}{3}$ (31 %; 134) sind hierbei längere Features, die immer auch Interviewanteile und bewertende Einschätzungen der Autor*innen enthalten. Rund $\frac{1}{4}$ (25 %; 108) der Artikel sind ausführliche

²³⁶ Die Bands *Antony and the Johnsons*, *Gossip* und *Warpaint* sind in keiner der Charts vertreten. Um die Übersichtlichkeit zu verbessern, werden die Bands daher nicht aufgeführt.

²³⁷ The 500 Greatest Albums Of All Time; verantwortlich: *NME*-Redaktion; vom 25.10.2013 (vgl. *New Musical Express* 2013).

²³⁸ Die 500 besten Alben aller Zeiten; verantwortlich: Muskschaffende, Künstler*innen, Kritiker*innen und Branchenleute; von 2003 (vgl. *Rolling Stone* (USA) 2003).

²³⁹ Die 500 besten Alben aller Zeiten; verantwortlich: Muskschaffende, Künstler*innen, Kritiker*innen und Branchenleute; vom 22.9.2020 (vgl. *Rolling Stone* (USA) 2020).

Albumbesprechungen. Rund 18 % (75) der Artikel sind Konzertberichte, zu denen ich auch Festivalbesprechungen u.Ä. zähle. Der Rest der Artikel sind kurze Albumbesprechungen wie sie bei Best-Of-Listen erstellt werden (18 %; 77) und andere Kurzberichte mit unterschiedlichem Inhalt (z. B. Berichte aus dem Studio u. a.) (8 %; 34).

Der Untersuchungszeitraum beginnt Mitte 2001. In diesem Jahr werden zwei Alben veröffentlicht, im Juli 2001 „Is This It“ von *The Strokes* und im September 2001 „White Blood Cells“ von den *White Stripes*. Diese Alben werden rückblickend von Feldakteur*innen als musikalischer Wendepunkt diskutiert: „Im Sommer 2001, kurz bevor die White Stripes mit Va-Voom in die sichtbare Atmosphäre eintraten, war die Welt ein trauriger Ort. Alles war schwarz, weiß und höchstens noch ein bisschen grau, Musik gab es nur von geschorenen Techno-Fabrikanten oder laminierten Boygroups, Rock’n’Roll war tot, Blues war der offizielle Terminus für den Stil des nordirischen Gitarristen Gary Moore“ (*Rolling Stone* 6/2007:54). Obwohl der *Rolling Stone* selbst Skepsis hinsichtlich dieser Erzählung anmeldet, da hier musikalisch sehr unterschiedliche Bands zu einer ‚Bewegung‘ zusammengefasst würden, hat sich das Jahr 2001 in der populären Erzählung als das Jahr, an dem Rockmusik „neu geboren“ (*Musikexpress* 8/2004:68) wurde, durchgesetzt (vgl. Sanden 2013:77).²⁴⁰ Der symbolisch-kulturelle Bedeutungsgewinn von Indie-Rock zeigt sich auch darin, dass in den 2000er Jahren diese Musik genutzt wird, um Filme und TV-Serien zu untermalen und ihnen dadurch Kapital wie „Hipness“ (Thornton 1997:202) zuzuweisen. Berühmtestes Beispiel ist sicherlich der Film „Garden State“ (2004), aber auch populäre Serien wie „O.C. California“ haben extensiv Musik aus dem Feld Indie-Rock verwendet. Dies lässt sich aber nicht direkt in kommerziellen Erfolg übersetzen. Während einzelne Alben (z. B. „Elephant“ von *The White Stripes*) oder einzelne Singles („I Bet You Look Good on the Dancefloor“ der *Arctic Monkeys* (2005) oder „Seven Nation Army“ (2003) der Band *The White Stripes*) ein finanzieller Erfolg sind, bleibt Indie-Rock auch nach 2001 nur begrenzt kommerziell erfolgreich, und das nicht nur im Vergleich zu anderen Musikstilen wie Pop und R’n’B, sondern auch im Vergleich zu Vertretern des ‚klassischen‘ Rock wie *Nickelback* oder den *Red Hot Chili Peppers*.²⁴¹ Die Popularisierung von Indie-Rock wird, wie ich in Kapitel 4.3 gezeigt habe,

²⁴⁰ Vgl. z. B. auch *Musikexpress* 8/2003:36ff; *Musikexpress* 4/2011:42f. Auch ‚graue‘ Literatur wie das populäre Buch von Lizzy Goodmann greifen die Metapher der Wiedergeburt auf (vgl. Goodman 2007).

Solche Narrative funktionieren nur mit spezifischen Ausblendungen. So auch in diesem Fall: Schon im Jahr 2000 erschienen einflussreiche ‚Indie-Alben‘ wie das der *Hives* („Veni Vidi Vicious“) oder von *Radiohead* („Kid A“).

²⁴¹ Vgl. z. B. für die USA und das Jahr 2005 die Billboard-Charts (vgl. Billboard o.J.) Über die Website sind auch die weiteren Jahre meines Untersuchungszeitraums abrufbar.

auch an den Auflagezahlen der Musikzeitschriften sichtbar und kann den Niedergang dieser Publikationsform zeitweise stoppen bzw. abschwächen. So kann die *Spex* mit 2001 beginnend die Auflage (wenn auch gering) steigern, der *Musikexpress* kann das Sinken der Auflage in diesem Zeitraum zumindest zeitweilig abbremsen. Nur der *Rolling Stone* verliert auch um 2001 an Auflage.

Der symbolisch-kulturelle Bedeutungsgewinn von Indie-Rockmusik zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist in seiner Wirkung begrenzt: Wie bereits erläutert, haben die untersuchten Musikzeitschriften spätestens seit 2005 signifikant sinkende Druckauflagen zu beklagen (vgl. Kapitel 4.2 und 5.1). Damit wird der Status der Musikzeitschriften als Sprecherinnen des Feldes und die symbolisch-kulturelle Position der Musikjournalist*innen als „authoritative reporters and gatekeepers“ (Atton 2015:19) prekär (vgl. Kapitel 4.2). Diese Prekarisierung zu Beginn der 2010er Jahre begründet auch das Ende des Untersuchungszeitraums.

Musikalisch ist in diesem Zeitraum ein sog. Retro-Sound zentral, der maßgeblich auf Post-Punk-Bands vom Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre Bezug nimmt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie „careful balancing [...] pop accessibility with noise“ (Novara/ Henry 2009:816). Die untersuchten Bands zeichnen sich allerdings durch einen unterschiedlichen Sound aus, so dass dieser allein nicht als „measures of ‚truth‘“ (Frith 2007:271) fungieren kann. Sie können meines Erachtens gemeinsam erörtert werden, weil sie sich selbst in dem Feld Indie-Rock verorten und als dessen Teil akzeptiert werden. Letzteres wird darüber sichtbar, dass die Bands in den Musikzeitschriften des Feldes diskutiert werden (vgl. Kapitel 4.1.2).

Vorstellung der untersuchten Bands

Im Folgenden sollen nun die Bands, die den Materialkorpus bilden, kurz vorgestellt werden.

Antony and the Johnsons ist eine im Untersuchungszeitraum vielköpfige US-amerikanische Band, in dessen Zentrum der*die²⁴² transgeschlechtliche Musiker*in und Pianist*in *Antony/ Anohni Hegarty* steht. Er*Sie wird durch

²⁴² Im Diskurs werden zur Charakterisierung von *Antony Hegarty* (jetzt: *Anohni*) eine Reihe von Begriffen benutzt, die sehr unterschiedliche, zum Teil auch widersprüchliche diskursive Subjektpositionen konstruieren: transsexuell, transgeschlechtlich aber auch homosexuell oder drag/ Crossdresser. *Antony/ Anohni* selbst beschreibt sich im Untersuchungszeitraum als „transgendered“ (z. B. *Rolling Stone* 10/2010:113), benutzt aber selten den Begriff trans Frau. Im Diskurs wird sie zudem durch Pronomen (er, sein) weitestgehend vermännlicht, so dass der paradoxe Eindruck einer ‚trans Männlichkeit‘ entsteht. Um diese diskursive Vermännlichung im Untersuchungszeitraum sichtbar zu machen, ohne die trans* Geschlechtlichkeit zu verbergen, wähle ich die gleichzeitige Nutzung von weiblichen und männlichen Pronomen, die über das * verbunden werden (er*sie, sein*ihr).

eine Vielzahl von Instrumentalist*innen (z. B. Cello, Violine, Harfe, Horn, aber auch Gitarre, Bass und Schlagzeug) begleitet. Die Musik wird als Kammerpop oder Singer/ Songwriter beschrieben. Das erste kommerziell erfolgreiche Album der Band („I Am A Bird Now“) wird im Jahr 2005 veröffentlicht. Es folgen die Alben „The Crying Light“ (2009) und „Swanlights“ (2010). 2012 wird das Live-Album „Cut the World“ veröffentlicht. Alle Alben werden durch das Independent-Label *Rough Trade* produziert. Seit 2016 arbeitet *Anohni* als Solokünstlerin (vgl. o.A. 2023d). Ich werde die Band nur für die Erörterung der Gesangsstimme in die Analyse miteinbeziehen: Zwar ist die Band ebenfalls dem Feld Indie-Rock zugehörig, was sich darin zeigt, dass sie in den jeweiligen Musikzeitschriften beurteilt wird. Zugleich kann die Musik nicht als Rockmusik beschrieben werden. Damit kann nicht ausgeschlossen werden, dass die rekonstruierten geschlechtsspezifischen Deutungsmuster und Narrative über den anderen Musikstil begründet sind. Daneben wird *Antony and the Johnsons* im untersuchten Diskurs weniger als Band, sondern als Einzelinterpret*in mit Begleitband wahrgenommen. Dies spielt für die Konstruktion von ‚ehrlichen‘ Gesangsstimme allerdings nur eine untergeordnete Rolle, weil hier im Regelfall auch bei Bands der Gesang einer einzelnen Person im Vordergrund steht. Es wäre allerdings zu vermuten, dass sich in der Konstruktion von ‚Kontrolle‘, z. B. im Rahmen der musikalischen Zusammenarbeit innerhalb der Band, bedeutsame Unterschiede zeigen.

Die britische Band *Bloc Party*, 1998 gegründet, verbindet Rockmusik mit elektronischen Elementen wie Sampler und Drumcomputer, wobei die elektronischen Elemente im zweiten und dritten Album deutlich an Gewicht gewinnen (vgl. Collinson 2010:172). Die Band besteht im Untersuchungszeitraum aus vier Mitgliedern: dem Sänger und Gitarristen *Kele Okereke*, der auch die Songtexte schreibt, dem Gitarristen *Russel Lissack*, dem Bassisten *Gordon Moakes* und dem Schlagzeuger *Matt Tong*. Die Band hat im Untersuchungszeitraum vier Alben veröffentlicht („Silent Alarm“ (2005), „A Weekend In The City“ (2007), „Intimacy“ (2008) und „Four“ (2012)), wobei die ersten beiden beim Major *Universal* erscheinen, die beiden folgenden bei den Independent-Labels *Wichita Recordings* bzw. *Frenchkiss Records*. Die Band spielt seit 2015 in veränderter Zusammensetzung (*Matt Tong* und *Gordon Moakes* haben die Band verlassen) und hat zwei weitere Alben („Hymns“ (2016) und „Alpha Games“ (2022)) veröffentlicht, die beide beim Major *BMG* erscheinen (vgl. Moore/ Martin 2018:217; o.A. 2023e).

Gossip (früher auch *The Gossip*) ist eine 1999 in Searcy, Arkansas, gegründete US-amerikanische Band, die im Untersuchungszeitraum aus drei Mitgliedern besteht: *Beth Ditto* (Gesang, Lyrics), *Nathan ‚Brace Paine‘*

Howdeshell (Gitarre, Bass) und *Hannah Blilie* (Schlagzeug). Der Musikstil kann als Post-Punk beschrieben werden, wobei das letzte Album deutlich poppiger klingt. Die Band hat im Untersuchungszeitraum vier Alben veröffentlicht: „Movement“ (2003), „Standing In The Way Of Control“ (2006), „Music For Men“ (2009) und „A Joyful Noise“ (2012). Die ersten beiden Alben werden wie das Anfang 2001 produzierte Album „That's Not What I Heard“ durch das Independent-Label *Kill Rock Stars* veröffentlicht, die letzten beiden werden durch die Major-Plattenfirma *Columbia* produziert. Die Band gibt Anfang 2016 ihre Trennung bekannt, *Beth Ditto* veröffentlicht 2017 ein Solo-Album („Fake Sugar“) (vgl. o.A. 2023f).

Interpol, eine 1997 gegründete US-amerikanische Band, besteht aus dem Sänger und Gitarristen *Paul Banks*, dem Gitarristen *Daniel Kessler*, dem Bassisten *Carlos „D“ Dengler* (er verließ die Band 2010) bzw. *David Pajo* (bis 2011)/ *Brad Truax* (seit 2011) und dem Schlagzeuger *Sam Fogarino*. Ihr Musikstil wird als Post-Punk beschrieben. Das Songwriting versteht die Band als kollektive Aufgabe. *Interpol* veröffentlichen im Untersuchungszeitraum fünf Alben („Turn On The Bright Lights“ (2002), „Antics“ (2004), „Our Love To Admire“ (2007), „Interpol“ (2010) und „El Pintor“ (2014)). Nach 2014 werden zwei weitere Alben veröffentlicht: „Marauder“ (2018) und „The Other Side Of Make-Believe“ (2022). Bis auf das dritte Album, das beim Major *Capitol Records* erscheint, werden alle Alben durch das Independent-Label *Matador* herausgebracht (vgl. o.A. 2023g).

Die Band *The Arcade Fire* ist eine 2002 gegründete US-kanadische Band. Im Zentrum stehen das verheiratete Paar *Win Butler* (Gesang, Gitarre) und *Régine Chassagne* (Gesang, Keyboard, aber auch Schlagzeug und Akkordeon), die beide auch die Songs für die Band schreiben. Daneben sind *Will Butler* (Multiinstrumentalist, z. B. Bass, Gitarre), *Richard Reed Parry* (Multiinstrumentalist, z. B. Keyboard und Akkordeon), *Tim Kingsbury* (Bass, Gitarre) und *Jeremy Gara* (Schlagzeug) im Untersuchungszeitraum Teil der Band. Die Band wird auf Konzerten durch weitere feste Musiker*innen begleitet. Die Band hat zwischen 2011 und 2014 vier Alben veröffentlicht. Schon ihr erstes, das 2004/ 2005 veröffentlichte Album „Funeral“, ist ein großer Erfolg. Ab dem zweitem Album „Neon Bible“ (2007) ist die Band auch außerhalb des Feldes Indie-Rock kommerziell erfolgreich. Es folgten die Alben „The Suburbs“ (2010) und „Reflektor“ (2013). Nach 2014 veröffentlicht die Band drei weitere Alben: „Everything Now“ (2017) und „We“ (2022) sowie den Soundtrack zum Film „Her“ (2012, zusammen mit Owen Pallett). Bis auf das letzte Album „We“, das beim Major *Columbia* erscheint, werden alle Alben durch das Independent-Label *Merge Records* produziert, die Distribution übernehmen Major-Label wie *Universal*. Der Musikstil der

Band wird als Indie-Rock bezeichnet, der aber durch die ungewöhnlichen Instrumente Anleihen beim Art-Rock nimmt; das dritte Album ist stark durch den Folk beeinflusst. Ab dem Album „Reflektor“ sind elektronische Elemente hinzugekommen, die Musik wird hier laut Band durch den haitianischen Musikstil Rara beeinflusst (vgl. o.A. 2023h; Spitzer 2017:253f). Ende August 2022 werden Vorwürfe des sexuellen Fehlverhaltens gegenüber *Win Butler* erhoben. Dieser bestreitet die Vorwürfe (vgl. Hogan 2022).

The White Stripes ist eine 1997 in Detroit gegründete Band, die – für das Feld eher ungewöhnlich – nur aus zwei Mitgliedern besteht: *Jack White* (Gitarre und Gesang sowie Songwriting) und *Meg White* (Schlagzeug, selten auch Gesang). *Jack White* fungiert darüber hinaus als Produzent der Band. *The White Stripes* gehören zu den bekanntesten Vertreter*innen des Garage Rocks, der besonders einfach und ungeschliffen klingen soll (vgl. Abbey 2006). Die Band selbst hat immer wieder hervorgehoben, dass sie stark durch den Blues beeinflusst wird. Beide sind ein Ex-Ehepaar, gaben sich aber zu Beginn ihrer Karriere als Geschwister aus. Eines ihr auffälligsten Markenzeichen ist die Beschränkung auf die Farben weiß, rot, schwarz sowohl bei der Bekleidung als auch z. B. bei der Bühnenausstattung. Die Band hat im Untersuchungszeitraum vier Alben veröffentlicht („White Blood Cells“ (2001), „Elephant“ (2003), „Get Behind Me Satan“ (2005) und „Icky Trump“ (2007)). Davor entstehen die beiden Alben „The White Stripes“ (1999) und „De Stijl“ (2000). Die ersten drei Alben wurden durch das Independent-Label *Sympathy For The Record Industry* veröffentlicht, die nachfolgenden beiden Alben zugleich bei dem Independent-Label *XL* und dem Major *V2* (Universal), die Vinyl-Pressung erscheint bei der *Jack White* gehörenden Plattenfirma *Third Man*. Das letzte Album erscheint bei dem Major *Warner Brothers* und *Third Man*. Im Frühjahr 2010 wird das Live-Album „Under Great White Northern Lights“ als DVD veröffentlicht. Im Jahr 2011 gibt die Band ihre Auflösung bekannt (vgl. Mack 2015:182ff; Moon 2015:124ff; o.A. 2023i).

Warpaint, eine 2004 in Los Angeles gegründete Band, besteht aus *Emily Kokal* und *Theresa Wayman* (beide Gesang und Gitarre), *Jenny Lee Lindberg* (Bass, Gesang) und *Stella Mozgawa* (Schlagzeug, Keyboard). Das Songwriting versteht die Band als kollektive Aufgabe. Ihr Musikstil wird als Prog-Rock oder Post-Rock beschrieben. Sie haben im Untersuchungszeitraum zwei Alben veröffentlicht („The Fool“ (2010), „Warpaint“ (2014)). Im Jahre 2016 folgt das Album „Heads Up“. Alle drei Alben werden bei dem Independent-Label *Rough Trade* veröffentlicht. Im Jahr 2022 wird das gegenwärtig letzte Album „Radiate Like This“ durch den Major *Virgin Music* veröffentlicht (vgl. o.A. 2023j).

5.3 Die wissenssoziologische Diskursanalyse als Forschungsperspektive

Das Forschungsvorhaben zielt auf die Analyse der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung im Feld Indie-Rock. Diese „Ordnung der Geschlechter“ (Honegger 1991) kann, wie ich bereits in Kapitel 2.1.3 ausführlich erläutert habe, als „von Macht durchzogenes diskursives Ordnungsprinzip der Gesellschaft“ (Jäckle 2009:133) charakterisiert werden, das wesentlich diskursiv, d.h. über Diskurse re/produziert, legitimiert, aber auch infrage gestellt wird (vgl. Hark 2011:391; Keller 2008:204f). Eine Diskursanalyse macht demzufolge den Modus der Herstellung von „Bedeutungs-Wissen“ (Jäckle 2009:34) zum Gegenstand der Analyse (vgl. Hark 2011:382).

Es gibt eine Reihe von diskursanalytischen Verfahren, die sich die Analyse von Bedeutungswissen zum Ziel gesetzt haben (vgl. als Überblick Motakef 2017). Ich werde mich in der folgenden Untersuchung auf die methodologische „Forschungsperspektive“ (Keller 2008:12) der wissenssoziologischen Diskursanalyse (WDA) stützen, die maßgeblich von Reiner Keller entwickelt wurde und hierfür vor allem auf ältere Veröffentlichungen von Keller rekurrieren. Dies lässt sich folgendermaßen begründen: Gegenwärtig interessieren sich Autor*innen vor allem dafür, wie Dispositive und Prozesse der Subjektivierung im Rahmen der WDA rekonstruiert werden können. Diese Studien bringen aber im Hinblick auf die Frage, wie sich Deutungsmuster in einem Diskurs wissenssoziologisch rekonstruieren lassen, keine signifikanten Weiterentwicklungen (vgl. z. B. Bosančić/ Keller 2019; Bosančić/ Keller 2022). Neuere Studien, die die Forschungsperspektive der WDA einnehmen, stützen sich daher ebenfalls auf Kellers frühere, grundlegende Überlegungen (vgl. z. B. Maruszyk 2022; Michalczyk 2021).

Die methodologische „Forschungsperspektive“ (Keller 2008:12) der wissenssoziologischen Diskursanalyse verknüpft die poststrukturalistischen Ansätze foucaultscher Diskurstheorie mit qualitativ-interpretativen Ansätzen der hermeneutischen Wissenssoziologie im Anschluss an Berger/ Luckmann (Keller 2007:A9ff; Keller 2008:37ff). Ihr Anliegen ist es, „den Gegensatz zwischen Wissensanalysen, die auf die Emergenz kollektiver Wissensordnungen fokussieren, und solchen, in denen die Definitionskämpfe gesellschaftlicher Akteure betont werden, zu überwinden“ (Keller 2008:12f). Eine solche Forschungsperspektive versteht Diskurse nicht nur sprach- und zeichentheoretisch, sondern auch als soziale Praxis und bietet damit die Möglichkeit, die diskursive Dimension des Macht- und Herrschaftsverhältnis

‚hegemoniale Männlichkeit‘ als „Kulturgeschichte des Sozialen“ (Schäfer 2010:124, Fußnote 5)²⁴³ zu analysieren (vgl. Motakef 2017:445).

Die Betonung der Bedeutung sozialer Akteur*innen kann sowohl aus hegemonietheoretischer als auch aus wissenssoziologischer Perspektive begründet werden:

Aus hegemonietheoretischer Perspektive werden auf der symbolisch-kulturellen Ebene der Diskurse hegemoniale Kämpfe zwischen verschiedenen sozialen Gruppen als Deutungskämpfe ausgefochten. Akteur*innen kämpfen dabei als soziale Gruppen in komplexen kulturell-symbolischen Auseinandersetzungen darum, Bedeutungen verbindlich als ‚wahr‘ festzulegen (vgl. Gildemeister 2001:81ff; Engel 2002:14). Der Kampf um Hegemonie auf kultureller Ebene kann als eine beständige Auseinandersetzung verstanden werden, da nicht-hegemoniale Gruppen ebenfalls Deutungskämpfe nutzen, um nach Hegemonie zu streben. Ergebnis ist, dass sich zwischen widerstreitenden Diskursen hierarchische Strukturen ausbilden und bestimmte Diskurse und Diskurselemente symbolisch-kulturelle Anerkennung genießen, während andere zurückgewiesen werden (vgl. Diaz-Bone 2010:62; Maiolino 2014:30f). Bezogen auf Geschlecht bedeutet dies, dass in und durch Diskurse nicht nur kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit entlang gewisser Regeln erzeugt bzw. verunmöglicht werden, sondern dass zugleich bestimmte diskursive Konstruktionen von Geschlecht – wenn auch zeitlich begrenzt – die Dimension des Kulturellen im Sinne einer Hegemonie dominieren (vgl. Fraser 2013:142; Jäckle 2009:34; Schäfer 2010:121; Schaffer 2008:20, 91). Wie ich in Kapitel 2.1.3 erläutert habe, argumentiert die Geschlechterforschung, dass bislang solche Diskurse hegemonial sind, deren narrative Struktur die Geschlechterpraxis der ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ stützt.

Aus wissenssoziologischer Perspektive nehmen soziale Akteur*innen eine „Vermittlungsinstanz zwischen Diskurs- und Aussageereignissen“ (Keller 2008:209) ein. Auf der einen Seite können soziale Akteur*innen Diskurse und ihre Struktur nicht kontrollieren, sie sind nicht „freie Gestalter der Diskurse“ (ebd.:255). Die Struktur des Diskurses ist „ihrer Verfügungsgewalt in mehr oder weniger großen Teilen entzogen [...]“ (ebd. 2008:233), denn die sozialen Akteur*innen müssen in ihren Situations- oder Ereignisdeutungen auf bereits bestehende Diskurse Bezug nehmen, um handeln zu können. Indem sie Deutungs- und Orientierungswissen bereitstellen und Erfahrungen mit einem bestimmten „Interpretationsrepertoire“ (ebd.:240) verknüpfen, nehmen Diskurse Einfluss auf soziale Praxen wie z. B.

²⁴³ Schäfer leiht sich den Topos der „Kulturgeschichte des Sozialen“ von Roger Chartier.

Geschlechterpraxen (vgl. Keller 2008:225ff; Keller 2013:34f). Auf der anderen Seite sind soziale Akteur*innen „keine Marionetten diskursiv geformter Denk- und Handlungsanleitungen“ (Keller 2008:267), sondern mit kreativer Deutungs- und Handlungsfähigkeit ausgestattet und beziehen sich aktivinterpretierend auf Diskurse (vgl. Keller 2008:225ff; Keller 2013:34f).²⁴⁴ Dieser Prozess schließt sowohl „bewusste wie unbewusste, affirmative, kritische, ablehnende und kreative Bezugnahmen“ (Keller 2007:A21) mit ein. Diskurse erhalten damit „allein in einem bestimmten sozialen Gebrauch“ (Reckwitz 2003:298) Bedeutung (vgl. Villa 2013:60f). Auf diese Weise re/produzieren Diskurse kollektive, von sozialen Akteur*innen geteilte Wissensstrukturen in Form von symbolisch-kulturellen Wissens-Ordnungen, die durch die sozialen Akteur*innen beeinflusst, aber nicht kontrolliert werden können. Daraus entsteht zugleich eine Dynamik, die Diskurse transformiert und verändert (vgl. Keller 2008:225ff; Keller 2013:34f).

Hegemonietheoretische und wissenssoziologische Vorstellungen von Akteur*innen schließen sich nicht aus, fokussieren jedoch analytisch auf andere Aspekte des Sozialen. Gemeinsam ist beiden, dass sie davon ausgehen, dass Akteur*innen nur sehr begrenzt bewussten und zielgerichteten Einfluss auf Hegemonie- und Diskursstrukturen nehmen können, da sowohl Diskurse als auch Hegemonien nur begrenzt intentional gestaltbar und kaum steuerbar sind (vgl. Kapitel 2). Gleichzeitig betonen beide Ansätze die Bedeutung sozialer Akteur*innen für die Stabilität bzw. Infragestellung dieser Strukturen, da deren „Lebendigkeit des Tuns [...] die Ordnung der Diskurse immer heraus[fordert]“ (Villa 2013:61), indem sie kreativ deuten und handeln.

Wissenssoziologische Diskursanalysen zielen nicht auf die Rekonstruktion von individuellen Äußerungen einzelner Autor*innen ab, sondern auf die Rekonstruktion von Aussagen, d.h. der „typisierbare[n] materiale[n] Gestalt von Äußerungen, [...] [die] Diskurse[n] als Strukturierungsprinzipien zugrunde liegen“ (Keller 2008:205). In diesem Rahmen wird davon ausgegangen, dass Diskurse eine gewisse Regelmäßigkeit aufweisen und dass die so konstruierten Bedeutungszuschreibungen und Sinn-Ordnungen auf Zeit stabilisiert werden (vgl. ebd.:12). Im Prozess der Stabilisierung dieser

²⁴⁴ Die wissenssoziologische Diskursanalyse grenzt sich damit von Diskurstheorien ab, die von der „prinzipielle[n] Konstituiertheit der Subjekte und Praktiken durch die emergenten Diskursformationen und Wissensregime“ (Keller 2013:35) ausgeht und betont stattdessen die „Abhängigkeit diskursiver ‚Ordnung‘ von der Ebene des ‚Vollzuges‘“ (Renn 2012:35) durch sinnstiftende Subjekte. Sie zeichnet sich daher laut Andrea Bührmann und Werner Schneider durch „schwachen Realismus im Sinne einer pragmatischen Tradition“ (Bührmann/Schneider 2008:80) aus, bei der sich Aussagen und Bedeutungszuschreibungen praktisch-pragmatisch bewähren müssen. Es ist demnach „nicht alles über alles in beliebiger Weise und handlungspraktisch erfolgreich [sagbar]“ (Keller 2008:271).

strukturierenden Regeln und Ordnungen bilden sich institutionell verankerte, überindividuelle Wissensstrukturen, z. B. in Form von Diskursen, heraus, die von sozialen Akteur*innen kollektiv geteilt werden (vgl. Keller 2008:233ff; Keller 2013:35f). Die wissenssoziologische Diskursanalyse interessiert sich demzufolge für die „sozial typische[r] Bedeutung“ (Keller 2013:53) der Diskursaussagen, auf das soziale Akteur*innen in ihren Situations- oder Ereignisdeutungen zurückgreifen und damit für legitime Deutungen des Sozialen (vgl. ebd.:53f).

Die wissenssoziologische Diskursanalyse argumentiert, dass die Konstruktion der Sinn- und Deutungsstrukturen eines Diskurses expliziert werden können, indem sie den analytischen Fokus auf die Elemente richtet, durch die die diskursiven Aussagen inhaltlich und formal begründet werden (vgl. Keller 2007:A2, A15f). Das „Interpretationsrepertoire“ (Keller 2013:32), das den Diskurs inhaltlich, d.h. auf die in ihm zum Tragen kommenden symbolischen Wissensordnungen hin erschließt, umfasst Deutungsmuster, Klassifikationen, Phänomenstrukturen und narrative Strukturen (vgl. Keller 2007:A16ff). Dieses Forschungsvorhaben konzentriert sich auf die Analyse von Deutungsmustern und die narrativen Strukturen, in die diese eingebettet sind. Daher sollen im Folgenden diese „Strukturierungselemente“ (ebd.: A16) erläutert werden.

Keller bestimmt Deutungsmuster als „grundlegende bedeutungsgenerierende Schemata“ (Keller 2008:243), die spezifische Phänomene mit Argumentationen, Legitimationen und anderen bewertenden Elementen verknüpfen und mit Schlussfolgerungen verbinden (vgl. Keller 2008:240ff; Keller 2013:46). Deutungsmuster sind damit nicht gleichbedeutend mit den Themen, die den Diskurs strukturieren. Deutungsmuster sind maßgebliche Bestandteile kollektiver Wissensordnungen, d.h. sie sind mehr als „verfestigte subjektive Deutungen“ (Maderer 2008:67). Mit dem Begriff des Musters wird auf den Aspekt des Typischen Bezug genommen. Deutungsmuster werden so als „typisierende und typisierte Interpretationsschemata“ (Keller 2008:240) charakterisiert, die normative Geltungskraft besitzen (vgl. Maderer 2008:67). Sie stellen „Verdichtungen von Wissenskonstruktionsleistungen gesellschaftlicher Akteure“ (Fust 2019:249) dar, die individuelle und kollektive Erfahrungen organisieren (vgl. Hark 2011:389ff; Keller 2008:225ff). Deutungsmuster werden massenmedial vermittelt und verknüpfen verschiedene, durchaus widersprüchliche, Wissens- bzw. Deutungselemente und bewertende Bestandteile miteinander (vgl. Keller 2007:A21; Keller 2008:240ff). Sie konstituieren sich dabei in unterschiedlicher sprachlich-materialer Gestalt, sie sind sowohl in manifester als auch in latenter Form rekonstruierbar (vgl. Keller 2008:262). Deutungsmuster

zirkulieren nicht isoliert, sondern sind Bestandteile von Diskursen, die diese generieren und kommunizieren (vgl. Keller 2008:242f; Keller 2013:46f). Diskurse enthalten häufig mehrere miteinander verbundene Deutungsmuster, die sie zu spezifischen Deutungsarrangements verknüpfen (Keller 2013:47).

Neben dem Element ‚Deutungsmuster‘ ist auch das Element ‚narrative Struktur‘ für diese Forschungsarbeit wichtig. Als narrative Strukturen werden die strukturierenden Momente von Aussagen und Diskursen bezeichnet, die die verschiedenen Deutungsmuster mit den anderen Strukturelementen des Diskurses²⁴⁵ in spezifischer Weise, in Form von Erzählungen, zueinander in Beziehung setzen (vgl. Keller 2007:A28; Keller 2013:48f). Obwohl die empirische Analyse Deutungsmuster zentral macht, nehme ich auch die anderen Interpretationsbegriffe und damit Untersuchungsdimensionen in den Blick, da Deutungsmuster nie einzeln, sondern verschränkt als „spezifische[n] Deutungsarrangements“ (Keller 2008:243) im Diskurs konstruiert werden.

Mein Fokus liegt dabei auch auf der Frage, wie die genannten Elemente mit Bewertungen verknüpft werden. Eine Möglichkeit, diese Prozesse theoretisch zu fassen, bietet der Begriff der „Diskursstrategien“ (Nonhoff 2006:207). Über Diskursstrategien werden diskursive Elemente wie Subjektpositionen, Klassifikationen, Deutungsmuster und Narrative so arrangiert und verknüpft, dass hegemoniale Geschlechterdiskurse gestützt oder infrage gestellt werden (vgl. ebd.:211).²⁴⁶

5.4 Der Forschungsprozess

Ich habe in Kapitel 2.1.3 dargelegt, dass Diskurse als sprachförmig organisierte „Raster des Verstehens, Ordnen und Hierarchisierens“ (Hark 2011:390) verstanden werden können (vgl. ebd.:386ff). Jedoch ist die sinnhafte Ebene der Diskurse, ihre inhaltlichen und formalen Strukturen,

²⁴⁵ Neben Deutungsmustern benennt Keller noch folgende Elemente: Klassifikationen und Phänomenstruktur. Bei Klassifikation handelt es sich um „mehr oder weniger ausgearbeitete, formalisierte und institutionell stabilisierte Formen sozialer Typisierungsprozesse“ (Keller 2007:A22). Auch die Prozesse des diskursiven Klassifizierens erfolgen im Rückgriff auf kollektive Wissensvorräte (vgl. ebd.). Über den Begriff der Phänomenstruktur wird dargestellt, wie die unterschiedliche Elemente eines Diskursgegenstandes zu einer spezifischen Gestalt, einer Phänomenkonstellation, verbunden werden, z. B. über das Benennen kausaler Zusammenhänge, Zuständigkeiten, normativen Wertungen sowie Folgen und Handlungsmöglichkeiten. Beispielsweise sind Subjektpositionen ein wichtiges Element von Phänomenstrukturen (vgl. Keller 2007:A25ff; Keller 2013:48).

²⁴⁶ Der Begriff ‚Strategie‘ wird hier nicht im alltagssprachlichen Verständnis verwendet. Diskurse entstehen nicht durch die Absichten sozialer Akteur*innen, sie sind überindividuell. Dementsprechend gehen Diskursstrategien nicht auf ein strategisch handelndes Subjekt zurück; es handelt sich hier um eine Strategie, die ohne ‚Strategen‘ auskommt (vgl. Bettinger 2007:80; Nonhoff 2006:207f).

dem Einzelnen nicht unmittelbar zugänglich. Sie müssen durch ein methodisches Instrumentarium zugänglich und sichtbar gemacht werden, das den Interpretationsprozess auch reflektierend begleitet (vgl. Keller 2013:45; Moebius 2020:101).

Foucault selbst hat (auch aus methodologischen Gründen) nur wenige Vorschläge dazu gemacht, wie Diskursanalysen konkret vollzogen werden können.²⁴⁷ Die Forschungsperspektive der wissenssoziologischen Diskursanalyse kann, so Reiner Keller, durch unterschiedliche methodische Verfahren umgesetzt werden. In der methodischen Umsetzung meines Forschungsprojektes orientiere ich mich an den methodischen Vorschlägen, die Reiner Keller nahelegt. Dieser stützt sich auf Konzepte der Grounded Theory (vgl. Breuer 2010; Strübing 2004).

Die Grounded Theory organisiert die „interpretative Analytik des Textkorpus“ (Diaz-Bone 2010:197) und stellt eine „konzeptionell verdichtete, methodologisch begründete und in sich konsistente Sammlung von Vorschlägen [dar], die sich für die Erzeugung gehaltvoller Theorien über sozialwissenschaftliche Gegenstandsbereiche als nützlich erwiesen haben“ (Strübing 2004:7). Die Analyse des Materialkorpus wird durch qualitative Textanalyse-Software systematisch unterstützt. In diesem Forschungsvorhaben wurde die qualitative Datenanalysesoftware MAXQDA eingesetzt.

Das Untersuchungsmaterial wurde dabei wie folgt analysiert: Zunächst werden alle Texte wiederholt gelesen. Franz Breuer bezeichnet dies als „Selegieren und Segmentieren“ (Breuer 2010:77). Dabei werden spezifische Textteile mittels bestimmter verallgemeinernder Schlüsselwörter (Kategorien) geordnet. Dieser Prozess des Kodierens bezeichnet ein mehrstufiges Abstraktions- und Ordnungsverfahren, dessen Ziel es ist, die Aussageereignisse innerhalb der Phänomenbeschreibung auf allgemeinere Kategorien zu beziehen und auf Muster zu befragen (vgl. Breuer 2010:80; Krotz 2005:47; Strübing 2004:18).²⁴⁸ Diese Kategorisierungen bilden die Grundlage weitergehender Hypothesenbildung über die Gehalte, Funktionsweisen und Wirkungen eines Diskurses (Keller 2013:53). Kodieren ist damit auch ein theoriegeleiteter Prozess, der nicht nur der Beschreibung der Phänomene dient. Ziel ist vielmehr die Rekonstruktion von Schlüsselkategorien sowie der Deutungsbezüge untereinander, d.h. der Diskursordnung (vgl.

²⁴⁷ Foucault plädierte für eine „partielle Methodologie“ (Kerchner/ Schneider 2006:19), die anerkennt, dass jedes Forschungsvorhaben stets nur spezifische Perspektiven wählen und damit rekonstruieren kann. Im Laufe des letzten Vierteljahrhunderts sind in verschiedenen Disziplinen sehr unterschiedliche methodische Verfahren entstanden, die mit dem Diskursbegriff arbeiten.

²⁴⁸ Als Aussagen werden diskurstheoretisch die „typisierbare materiale Gestalt von Äußerungen [verstanden], in der ein Diskurs in Erscheinung tritt“ (Keller 2008:205).

Diaz-Bone/ Schneider 2008:500f; Krotz 2005:184; Strübing 2004:20). Darüber hinaus sollen „theoretische Konzepte gebildet [werden], die einen Erklärungswert für die untersuchten Phänomene besitzen“ (Anselm Strauss, zitiert in: Breuer 2010:41). Die beschriebene Vorgehensweise stellt einen Prozess der Re-Konstruktion von Texten dar, wobei diese zunächst analytisch zerlegt werden, um sie im Anschluss mittels spezifischer Kategorien zu rekonstruieren (Keller 2007:A12; Keller 2013:44f).

Zu Beginn werden die Texte offen kodiert. Das heißt, dass die Phänomenbeschreibungen mittels erster abstrahierender Codes aufgebrochen werden, so dass einzelne Phänomene und ihrer Eigenschaften identifiziert werden können (vgl. Breuer 2010:80f; Strübing 2004:20). Mittels maximaler Kontrastierung kann dabei ein Überblick über den Untersuchungsgegenstand gewonnen werden. Ziel ist, möglichst viele potentielle Lesarten und damit analytische Vielfalt zu erzeugen (vgl. Strübing 2004:24, 31). In meinem Forschungsprozess stellte es sich als herausfordernd dar, die sehr große Menge an Material so zu ‚organisieren‘, dass eine Rekonstruktion überhaupt sinnvoll möglich ist. Der Datenkorpus wurde zunächst nach Bands getrennt kodiert, um in einem anschließenden Schritt mit den Codes weiterzuarbeiten, die sehr häufig bei möglichst allen Bands bedeutsam gemacht werden (vgl. Sanitter 2012; 2015 für Analysen zu früheren Zeitpunkten). Wenn neue Codes eingeführt werden, dann wurde das bisherige Material erneut hinsichtlich dieses Codes analysiert (vgl. Diaz-Bone 2010:198).

In einem zweiten Analyseschritt wurde das Material nach Themen geordnet (z. B. die einzelnen Instrumente und Stimme oder die Arbeitsteilung innerhalb der Band). Dabei kristallisierte sich heraus, dass sich im untersuchten Diskurs zwei Phänomene analytisch trennen lassen: alle Phänomene, die die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ beschreiben sowie die Phänomene, die das Phänomen ‚authentische Musik‘ konstituieren. Obwohl beide miteinander verknüpft sind, sind sie nicht deckungsgleich. Unter dem Begriff der Subjektposition werden „Identifikationsangebote“ (Keller 2013:40) verstanden, die anzeigen, welche Positionierungsmöglichkeiten und Adressierungen für soziale Akteur*innen zur Verfügung stehen (vgl. ebd.: 39). Sie stellen „Muster der Subjektivierung“ (Keller 2008:223) dar, die „in Diskursen erzeugt werden“ (ebd.).²⁴⁹ Subjektpositionen sind damit in Macht- und Herrschaftsverhältnisse eingebettet und werden durch

²⁴⁹ Subjektpositionen sind nicht gleichbedeutend mit den Praxen sozialer Akteur*innen, da Subjekte „im Schnittfeld unterschiedlicher, teilweise konkurrierender Diskurse“ (Keller 2008:163) stehen. Sozialen Akteur*innen stehen damit in der Regel unterschiedliche Subjektpositionen zur Verfügung. Subjektpositionen ermöglichen oder verhindern damit Selbst- und Fremdwahrnehmungen, ohne dabei zwingend zu sein (vgl. Fegter 2012:38; Williams 2001:225).

die hegemoniale Geschlechterordnung strukturiert. Bezogen auf mein Forschungsinteresse bedeutet dies, dass die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ geschlechtsdifferenzierend zugewiesen wird und nur bestimmte Subjekte mittels der Deutungsmuster als ‚anerkannte*r Musiker*in‘ adressiert und positioniert werden.

Nach der theoriegeleiteten Entscheidung, sich auf die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ zu fokussieren, habe ich die Bewertungsstrukturen des Diskurses in den Blick genommen. Im Analyseprozess konnten hierbei die Schlüsselkategorien ‚Ehrlichkeit‘, ‚Unabhängigkeit‘ und ‚Kontrolle‘ als zentrale Deutungsmuster rekonstruiert werden. Über diese Deutungsmuster werden explizite und implizite Vorstellungen von Geschlechtlichkeit, von Männlichkeit und Weiblichkeit aber auch von trans* Geschlechtlichkeit, bedeutsam gemacht, die darauf hin analysiert werden können.

Der Prozess des offenen Kodierens wird begleitet durch den Prozess des axialen Kodierens, bei dem die verschiedenen Codes zu spezifischen Kategorien gruppiert werden, die in Beziehung zueinander stehen. Diese sind in dieser Form im empirischen Material selbst nicht enthalten, sondern müssen mittels wiederholter Befragungen aus dem Text rekonstruiert werden (vgl. Breuer 2010:84, Krotz 2005:183, Strübing 2004:26). Typisch ist dabei die „zugleich heterogene und partielle Repräsentation diskursspezifischer Elemente“ (Keller 2013:50), die jedoch mittels der Analysesoftware MAXQDA übersichtlich dargestellt werden kann. Ziel des axialen Kodierens ist es, die systematische Struktur zwischen Kategorien (und ihren Subkategorien) herauszuarbeiten, so dass eine gegenstandsbezogene Hierarchie von Kategorien entsteht (vgl. Breuer 2010:84, Krotz 2005:183, Strübing 2004:26). Es ließ sich herausarbeiten, dass im Fokus des untersuchten Diskurses folgende Perspektiven stehen: 1) die (Nicht-)Qualität musikalischer Praxen, 2) das Verhältnis von Bands mit externen Akteur*innen und 3) das Binnenverhältnis der Band. Zentral für die Subkategorien ist nicht nur, dass sie die Persönlichkeit der Musiker*innen zum Thema machen, sondern diese und die Musik bewertend verknüpfen. Auch anhand von auf den ersten Blick uninteressante Kategorien wie dem Vergleich mit anderen Künstler*innen konnten über Geschlecht vermittelte Bewertungsstrukturen rekonstruiert werden (vgl. v.a. Kapitel 6.1). Ebenfalls mögliche Subkategorien z. B. Bildung & Herkunft, Drogen oder Fatness wurden nicht systematisch in die Analyse miteinbezogen. Grund hierfür war zum einen, dass die Codes im Verhältnis zu den anderen weniger zentral waren; zum anderen, dass sie nur für einzelne Bands Bedeutung aufwiesen.

Im Anschluss sind in dem Prozess des selektiven Kodierens die Schlüsselkategorien darauf hin befragt worden, welche symbolisch-kulturelle

Geschlechterordnung durch sie konstruiert wird: eine Geschlechterordnung im hierarchisierenden Modus oder eine im egalisierenden Modus (vgl. Krotz 2005:184; Strübing 2004:20)? Hierfür wird der Materialkorpus unter diesen Gesichtspunkten erneut (neu) kodiert und analysiert (vgl. Strübing 2004:20, 31). Die Kodierstrategie muss also flexibel genug sein, eine „Reorganisation der Codes (Umbenennung, Integration von Codes, Rekodierung von Aussagen etc.)“ (Diaz-Bone 2010:198) zu ermöglichen. So konnten beispielsweise folgende Subkategorien als wesentlich für das Deutungsmuster Ehrlichkeit rekonstruiert werden: sich im Erfolg treu bleiben, die Ablehnung strategischen Verhaltens und das ‚Selbst‘ in die Musik einbringen. Vor allem im letztgenannten Code konnten explizite Geschlechtervorstellungen rekonstruiert werden, ansonsten ist der untersuchte Diskurs darüber charakterisiert, Geschlecht maßgeblich implizit bedeutungsvoll zu machen (s.u.).

Im Rahmen des selektiven Kodierens wurde deutlich, dass die Schlüsselkategorien Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle gerade nicht zueinander hierarchisch geordnet werden können, sondern alle nur als verknüpftes „Deutungsarrangement“ (Keller 2008:243), wenn auch in unterschiedlich starker Gewichtung, im untersuchten Diskurs ‚existieren‘. Diese stellen damit zusammen eine Art Meta-Deutungsmuster dar, das ich als ‚Authentizität‘ fasse. Zum anderen hat sich gezeigt, dass bestimmte Codes, z. B. die Frage, ob die Band einem sog. Indie- oder Majorlabel angehört, nur sehr selten zur Zuweisung von (Nicht-)Anerkennung genutzt wird, obwohl dies für die (Selbst-)Erzählung des Feldes bis heute wichtig ist.

In einem weiteren Arbeitsschritt folgt die Datenauswahl einzelner Abschnitte zur Feinanalyse. Ziel ist es, im Hinblick auf die Untersuchungsfragen offene Interpretationshypothesen immer weiter einzuschränken und so zu einer kontrollierten theoretischen Verdichtung zu gelangen (vgl. Keller 2007:A32, A40; Keller 2013:54).

Die erläuterten Prozesse folgen keiner linearen Vorgehensweise, sondern vollziehen sich in einem zirkulären, sich wiederholenden ‚Hin und Her‘, bei dem der Materialkorpus „nicht schrittweise abgearbeitet, sondern immer wieder durchgearbeitet“ (Diaz-Bone 2010:198) wird, um die entwickelten Codes bzw. Kategorien zu bestätigen, zu verändern oder zu verwerfen (vgl. Schirmer 2009:106). Diese Prozesse führen notwendigerweise dazu, die „Theorie in die Krise [zu bringen]“ (Bereswill/ Rieker 2008:400) und somit neue Theorieperspektiven hervorzubringen. Ziel ist es, mittels Kategorienbildung die theoretischen Überlegungen zu korrigieren, erweitern und zu vertiefen (vgl. Breuer 2010:69; Krotz 2005:32).

Eine maßgebliche Rolle für den gesamten Prozess des Kodierens spielt die Anfertigung von Memos (insbesondere im Rahmen des Programms MAXQDA), die es ermöglichen, den eigenen Forschungsprozess transparent zu machen und zu reflektieren. Memos beinhalten Erläuterungen zu den Kodes (z. B. warum Kodes so und nicht anders benannt werden), Einwände, Fragen und vage Ideen zu Textpassagen. Daneben sind Memos wichtig, in denen bereits Bezüge zwischen verschiedenen Kategorien und weitergehende konzeptionelle und theoretische Ideen entworfen werden (Breuer 2010:103; Krotz 2005:173). In dem Schreiben von Memos erfolgt ein „ständiger Vergleich, eine permanente Abgleichung seiner begrifflich-theoretischen Arbeit [...] an der begrifflichen Ordnung des untersuchten Feldes“ (Diaz-Bone/ Schneider 2008:500), durch die Wissen im Schreiben erzeugt wird (vgl. Gasteiger/ Schneider 2014:177; Strübing 2004:34ff).

Abschließend will ich beispielhaft zwei methodische Herausforderungen, die sich in dem Forschungsprozess stellten, reflektieren:

1) Der untersuchte Diskurs ist dadurch gekennzeichnet, dass Geschlecht vor allem implizit bedeutungsvoll gemacht wird. D.h. die Musiker*innen werden selten als (un)authentisch bewertet, indem explizit Bezug auf ihr Geschlecht genommen wird. Stattdessen wird das Geschlecht implizit bedeutungsvoll gemacht: „Als implizit bezeichnen wir eine Zuschreibung, ein Bedeutungsmoment, eine Aussage etc., wenn diese sich aus einer Passage erschließen lässt, in der sie nicht explizit ausformuliert ist“ (Wrana 2015:135, Fußnote 9). Um die implizite Deutungsstruktur herauszuarbeiten, ist ein Mehr an Interpretation erforderlich. Memos sind ein notwendiges Element dieser Deutungsarbeit. Darüber hinaus wurde hier verstärkt auf eigenes Vorwissen zum Feld zurückgegriffen. Dieses Vorwissen besteht zum einen aus der Kenntnis der theoretischen Forschungslandschaft zu Geschlecht und Indie-Rock sowie den Organisationsweisen von Diskursen, nimmt zum anderen aber auch Bezug auf die (vergangene) Praxis als Fan, der diese Musik im Untersuchungszeitraum hörte und die Musikzeitschriften las. Das eigene feministische Selbstverständnis informierte dieses Fan-Sein aber immer schon kritisch. Das theoretische und praktische Vorwissen hatte zur Folge, dass der Forschungsprozess nicht ‚im Dunkeln‘ starten musste. Daneben diente es als „Anregung zum Nachdenken über die untersuchten Phänomene aus verschiedensten Blickwinkeln“ (Strübing 2004:59). Jedoch bestand in diesem Rahmen die Gefahr, bestehendes Wissen in ‚passende‘ Kategorien zu ‚übersetzen‘. Daher wurde diese Prozesse immer mit systematischem Bezug zur Empirie reflektiert und hinterfragt (vgl. ebd., Breuer 2010:26).

2) Charakteristisch für den untersuchten Diskurs ist es, dass sowohl Eigenpositionierungen der Künstler*innen als auch Fremdpositionierungen dieser durch Journalist*innen grundsätzlich der zweigeschlechtlichen Logik folgen.²⁵⁰ Dies bedeutet, dass, wenn von Sängerinnen oder Schlagzeugerinnen geschrieben wird, auch immer bestimmte normierte Vorstellungen von Weiblichkeit konstruiert werden.²⁵¹ Die Verknüpfung von Männlichkeit mit bestimmten diskursiven männlichen Subjektpositionen erfolgt auf die gleiche Art und Weise. Wenn demnach in den Diskursen von Musiker*innen die Rede ist, werden damit gleichzeitig symbolisch-kulturelle Konfigurationen von Weiblichkeit und Männlichkeit re/produziert. Obwohl Geschlechtskategorien eine „Essentialisierungstendenz inne wohnt“ (Behrens 2021:71), bei der behauptet wird, das Beschreibende definitiv fassen zu können, bleiben Kategorien wie ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ stets „fehlbar“ (Hark/ Dietze 2006:10), da sie nicht in der Lage sind, die heterogene Komplexität von Diskursen (und Praxen) darzustellen und sich immer in Relation zwischen ‚unbestimmt/ unbestimmbar‘ und ‚bestimmt/ bestimmbar‘ bewegen (vgl. Drygala/ Günter 2010:126). Die Rekonstruktion des Diskurses steht vor der Herausforderung, dieser binären Logik folgen zu müssen, ohne sie unkritisch zu reproduzieren. Dies gilt insbesondere dann, wenn zwischen der Selbstverortung der bezeichneten Person und der geschlechtlich markierten Subjektposition innerhalb des Diskurses eine Differenz besteht, wie z. B. bei *Antony Hegarty* (jetzt: *Anohni*).²⁵²

²⁵⁰ Zur Bestimmung des ‚diskursiven‘ Geschlechts werden bei textlichen Darstellungen grammatikalische Indikatoren wie Pronomen u.a. herangezogen.

²⁵¹ Das schließt nicht aus, dass z. B. Männlichkeit symbolisch auch Frauen zugeschrieben werden kann. Diese „female masculinity“ wird in dem von mir untersuchten Diskurs jedoch kaum bedeutsam gemacht und daher vernachlässigt.

²⁵² Ich erläutere dies ausführlich im Kapitel 6.1.

6 Deutungsmuster ‚authentischer Musiker*innen‘: Die diskursive Geschlechterordnung von Authentizität

Im folgenden Kapitel stelle ich die empirische Analyse der von mir untersuchten Musikzeitschriften auf diskursiver Ebene vor. Wie bereits dargelegt, wird in der empirischen Analyse die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ im Mittelpunkt stehen. Ich werde diskutieren, mittels welcher geschlechtsspezifischen und geschlechtsspezifizierenden Deutungsmuster und Narrative symbolisch-kulturelle Anerkennung als ‚anerkannte*r Musiker*in‘ zugeschrieben bzw. vorenthalten wird.

Wie ich zeigen werde, thematisiert der untersuchte Diskurs vor allem die Ehrlichkeit, die Unabhängigkeit und die Kontrolle von Musiker*innen. Diese Deutungsmuster stellen daher die Schlüsselkategorien des analysierten Diskurses dar.²⁵³ Sie nehmen sowohl auf bestimmte Intentionen hinter musikalischen Praxen als auch auf die (Nicht-)Qualität musikalischer Praxen selbst Bezug. Die genannten Deutungsmuster werden im untersuchten Diskurs nicht einzeln konstruiert, sondern ‚existieren‘ nur verknüpft (wenn auch in unterschiedlich starker Gewichtung) und „act to support each other and prop each other up [...]“ (Shields Dobson 2014:254). Ehrliches Musizieren bedeutet etwa, unabhängig von nicht-musikalischen Interessen, aber auch den Erwartungen der Fans, von anderen band-externen Akteur*innen der Musikpresse und der Musikindustrie (Plattenfirma, Manager, etc.) musizieren zu können (vgl. Brown 2012:524ff; Luvaas 2013:96; von Appen 2013:42f). Der Diskurs um unabhängige Musik thematisiert zugleich die Frage, wer die Musik, den Sound der Band kontrolliert. Die Argumentation im Diskurs funktioniert also wie ein Zirkelschluss; die Kategorien bedingen sich gegenseitig. Daraus schließe ich, dass über die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle ein „Deutungsarrangement“ (Keller 2008:243) konstruiert wird, das unterschiedliche Dimensionen *eines* Gegenstandes beleuchtet. Dieses Deutungsarrangement verstehe ich als ‚Authentizität‘. Der theoretische Blickwinkel hat nicht zum Ziel „zu entscheiden, wer oder was wahrhaft authentisch ist“ (von Appen 2013:41), sondern zielt vielmehr darauf, die „verschiedenen Konstruktionen und Zuschreibungen von Authentizität zu dokumentieren und darin wiederkehrende Muster zu erkennen“ (ebd.). Dieses ‚Typische‘ sind die immer wiederkehrenden Verweise auf die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle.

²⁵³ Es werden im Diskurs auch andere Kategorien genutzt, um die Qualität der Musiker*innen und der Musik zu bewerten. Sowohl die Forschungsliteratur als auch meine empirische Analyse betonen etwa die Bedeutung des Deutungsmusters Originalität (vgl. Negus 2011; Regev 2013). Allerdings wird Originalität querliegend und abhängig zu den drei genannten Haupt-Deutungsmustern konstruiert und stellt damit eine Subkategorie dar.

Ich werde argumentieren, dass Authentizität das zentrale Deutungsmuster der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung darstellt, durch das die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ u. a. geschlechtsspezifisch hergestellt und bewertet wird: „[...] authenticity in rock generally treated as a key criterion in the evaluation of music“ (Gracyk 2020:209). Authentizität, so wird meine empirische Analyse zeigen, kann damit auch als Diskursstrategie verstanden werden, bei der diskursive Elemente derart arrangiert und verknüpft werden, dass eine wertend-positionierende Strukturierung erreicht wird (vgl. Nonhoff 2006:211).²⁵⁴

Über das Deutungsmuster Authentizität werden Beziehungen gespannt: zwischen den Künstler*innen und anderen Akteur*innen, musikalischen Praxen (die Art und Weise, ein Instrument zu spielen oder der Sound einer Band) sowie dem Wert, der diesen sozialen Akteur*innen und Praxen in Diskursen zugewiesen wird: „[T]hey are all invested in the overarching value of authenticity“ (Keightley 2001:139). Authentizität stellt demzufolge nicht nur eine Qualität dar, die Musik zugeschrieben wird, sondern sie wird auch dazu genutzt, sozialen Akteur*innen wie Musiker*innen, Produzent*innen oder Fans geschlechtsspezifisch Anerkennung zuzusprechen oder zu verweigern: „[...] we hear the music as authentic [...] and such a response is then read back, spuriously, on to the music-making (or listening) process. An aesthetic judgement of effect is translated into a sociological description of cause: good music must be music made and appreciated by good people“ (Frith 1996a:121). Der „Mythos der Authentizität“ (Frith 2007:261; eÜ) ist im untersuchten Diskurs machtvoll, gerade weil der Begriff ‚authentisch‘ so gut wie nie explizit genutzt wird.

Die folgende empirische Analyse fragt danach, welche Vorstellungen von Männlichkeit oder Weiblichkeit bzw. trans* Geschlechtlichkeit als ‚authentisch‘ anerkannt werden und welche symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung mittels der Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle konstruiert wird. Bezugnehmend auf meine Überlegungen aus dem Kapitel 2.1.3 wird erörtert, ob sich diese Geschlechterordnung mittels dieser Deutungsmuster im hierarchisierenden Modus oder im egalisierenden Modus herstellt. Zugleich gilt mein besonderes Interesse denjenigen Diskursstrukturen, die sich nicht eindeutig dem hierarchisierenden oder egalitären Modus zuordnen lassen, sondern als ambivalent interpretiert werden können, da beide Modi gleichzeitig zum Tragen kommen. Ziel ist es, die

²⁵⁴ Wie bereits erläutert: Der Begriff ‚Strategie‘ wird hier nicht im alltagssprachlichen Verständnis verwendet. Diskurse entstehen nicht durch Absichten sozialer Akteur*innen, sie sind überindividuell. Dementsprechend gehen Diskursstrategien nicht auf ein strategisch handelndes Subjekt zurück; es handelt sich hier um eine Strategie, die ohne ‚Strategie‘ auskommt (vgl. Bettinger 2007:80; Nonhoff 2006:207f).

ambivalente Gleichzeitigkeit auf diskursiver Ebene im empirischen Material genau nachzuzeichnen und dabei „den Sinn für eine Veränderung von Grenzziehungen und Hierarchisierungen zu schärfen“ (Schultz 2011:130).

Ich werde im Folgenden die Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle getrennt diskutieren, da so die Analyse der jeweiligen Deutungsmuster genauer und nachvollziehbarer erfolgen kann. Dies stellt eine analytische Trennung da. Da die Deutungsmuster nur als Deutungsarrangement rekonstruierbar sind, wird immer wieder Bezug auf die jeweils anderen Schlüsselkategorien genommen. Eine getrennte Analyse ermöglicht es darüber hinaus, die verschiedenen Themen, die im untersuchten Diskurs bedeutungsvoll gemacht werden, in der Analyse sichtbar zu machen. Aufgrund der Fülle muss jedoch auch hier eine Auswahl erfolgen, so dass folgende Themen in der Empirie diskutiert werden: Gesang und Schlagzeug als Beispiel für Instrumente, die Thematisierung von Fans und des Produzenten sowie das Thema der Arbeitsteilung innerhalb der Band. Zunächst richte ich meine Aufmerksamkeit auf das Deutungsmuster Ehrlichkeit. Dieses werde ich anhand der Diskurse analysieren, die die Gesangsstimme in den Mittelpunkt stellen (Kapitel 6.1). Im Anschluss sollen die Deutungsmuster Unabhängigkeit und Kontrolle analysiert werden. Während ich unter ‚Kontrolle‘ die Kategorien diskutiere, die das Geschehen innerhalb der Band thematisieren, werden unter Unabhängigkeit die Kategorien erörtert, die über das ‚Innere‘ der Band hinausweisen. Dazu analysiere ich in Kapitel 6.2 die Kategorien ‚Fans‘ und ‚männlicher Produzent‘. Das Deutungsmuster Kontrolle werde ich zunächst anhand der Diskussion über die Kontrolle der Instrumente am Beispiel des Schlagzeugs darlegen (Kapitel 6.3.1). Abschließend sollen die Diskurse analysiert werden, die die musikalische Kontrolle innerhalb der Band thematisieren und darüber unterschiedliche Modelle der Führung konstruieren (Kapitel 6.3.2).

Die Teilkapitel besitzen einen unterschiedlich großen Umfang; die Teilkapitel 6.1 und 6.3 sind substantiell umfangreicher. Hierfür lassen sich folgende Gründe anführen: Insgesamt nehmen bandinterne Narrative mehr Diskursraum ein als Narrative, die bandexterne Subjektpositionen ‚Produzent‘ und ‚Fans‘ konstruieren (Kapitel 6.2). Zugleich ist das Deutungsmuster ‚Unabhängigkeit‘ weniger ambivalent strukturiert, so dass die Analyse weniger Raum einnehmen muss. Da die Diskussion der ehrlichen Gesangsstimme (Kapitel 6.1) auch transgeschlechtliche Stimmen in den Blick nimmt, ist dieses Kapitel besonders umfangreich.

6.1 Das Deutungsmuster Ehrlichkeit: Die Gesangsstimme

Im Folgenden soll bezugnehmend auf mein Untersuchungsmaterial die diskursive Konstruktion von Geschlecht über das Deutungsmuster Ehrlichkeit rekonstruiert werden.²⁵⁵ Dabei werde ich mich auf die Diskurse konzentrieren, die die Gesangsstimme thematisieren. Um die Gesangsstimme diskursiv als ‚ehrlich‘ zu bewerten, werden maßgeblich zwei Kategorien als Diskursstrategien genutzt: ‚Natürlichkeit‘ und ‚Emotionalität‘. Das Teilkapitel macht deutlich, dass durch beide Kategorien die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung sowohl im hierarchisierenden als auch im egalisierenden Modus konstruiert werden kann.

Ich werde in diesem Kapitel auch die Band *Antony and the Johnsons* miteinbeziehen. Diese gehört ebenfalls zum Feld Indie-Rock, was sich darin zeigt, dass sie in den jeweiligen Musikzeitschriften des Feldes beurteilt wird. Zugleich ist die Musik der Band kein Indie-Rock, sondern wird als Singer/Songwriter bzw. Kammerpop beschrieben. Dies bedeutet, dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass Narrative in Bezug auf Geschlecht auch über den anderen Musikstil begründet sind. Zugleich wird *Antony and the Johnsons* im Diskurs des Indie-Rock weniger als Band, sondern als Einzelinterpret*in mit Begleitband wahrgenommen. Dies spielt für die Konstruktion von ‚ehrlichen‘ Gesangsstimme allerdings nur eine untergeordnete Rolle, weil hier im Regelfall auch bei Bands der Gesang einer einzelnen Person im Vordergrund steht.²⁵⁶ Daneben bieten die Narrative, die die transgeschlechtliche Stimme konstituieren, produktive Einsichten für die Frage, wie die ehrliche Geschlechtsstimme diskursiv hergestellt wird. Daher habe ich mich entschieden, in diesem Teilkapitel auch diese Band in die Analyse miteinzubeziehen.

Im Diskurs werden zur Charakterisierung von *Antony Hegarty* (jetzt: *Anohni*) eine Reihe von Begriffen benutzt, die sehr unterschiedliche, zum Teil auch widersprüchliche diskursive Subjektpositionen konstruieren: transsexuell, transgeschlechtlich aber auch homosexuell oder drag/ Crossdresser. *Antony/ Anohni* selbst beschreibt sich im Untersuchungszeitraum als „transgendered“²⁵⁷, benutzt aber selten den Begriff trans Frau. Im Diskurs wird sie zudem durch Pronomen (er, sein) weitestgehend vermännlicht, so

²⁵⁵ Bei den der empirischen Analyse zugrunde liegenden gedruckten Artikeln und den Artikeln, wie sie im Internet erscheinen, sind leichte Abweichungen möglich, vor allem bei Titel und Untertitel, aber auch einzelne Wörter sind abweichend. Ich beziehe mich in der Analyse auf die gedruckten Ausgaben, sofern diese vorliegen.

²⁵⁶ Für die Konstruktion von ‚Kontrolle‘, z. B. im Rahmen der musikalischen Zusammenarbeit innerhalb der Band, wäre der Unterschied allerdings beträchtlich.

²⁵⁷ Vgl. z. B. *Rolling Stone* 10/2010:113.

dass der paradoxe Eindruck einer ‚trans Männlichkeit‘ entsteht. Um diese diskursive Vermännlichung im Untersuchungszeitraum sichtbar zu machen, ohne die trans* Geschlechtlichkeit zu verbergen, wähle ich die gleichzeitige Nutzung von weiblichen und männlichen Pronomen, die über das * verbunden werden (er*sie, sein*ihr).

6.1.1 Natürlichkeit

Wie bereits in Kapitel 4.3 erläutert, wird unter Ehrlichkeit eine „Übereinstimmung des Redens und Handelns mit eigenen Einstellungen, Überzeugungen und Gedanken [...]“ (Schnur 2018:373) verstanden. Im Feld Indie-Rock wird dabei die Stimme und der Gesang als „Klangsignatur eines authentischen ‚inneren Selbst‘“ (Bielefeldt 2006:136) zentral gesetzt. Damit wird den Sänger*innen von Bands eine herausragende Stellung zugewiesen. Sie symbolisieren häufig die Ehrlichkeit aller Bandmitglieder (vgl. Cobb 2016:223ff; Frith 1996b:197; Middleton 2000:28ff; Pfeleiderer 2017:109ff).

Um diese Ehrlichkeit zum Ausdruck zu bringen, muss die Gesangsstimme bestimmte Bedingungen erfüllen. Eine Kategorie, die genutzt wird, um die Stimme als ehrlich zu bewerten, ist ‚Natürlichkeit‘. In dem von mir untersuchten Diskurs können explizit und implizit vergeschlechtlichte Vorstellungen von ‚Natürlichkeit‘ rekonstruiert werden.

Fragt man sich, wie in den Musikzeitschriften des Indie-Rock der Gesangsstimme Anerkennung zuteilwird, ist zunächst auffällig, dass die Sänger*innen der Bands häufig mit anderen Künstler*innen verglichen werden, um ihre Gesangsstimme zu charakterisieren. In diesem Rahmen zeigt sich, dass diese Vergleiche fast ausschließlich gleichgeschlechtlich erfolgen, d.h. Sänger werden nur mit Sängern, Sängerinnen nur mit Sängerinnen verglichen. In dieser eindeutigen gleichgeschlechtlichen Beziehung zwischen Geschlecht des Körpers und Geschlecht der Gesangsstimme wird meines Erachtens das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ bedeutsam gemacht. Dabei wird angenommen, dass das eindeutig einer Person zugeschriebene Geschlecht in der Stimme per Klang hörbar werde (vgl. Charton 2017:201; Green 1997:30; Heesch 2011:174). Selbst wenn die Gesangsstimme ‚ohne Körper‘ (z. B. von CD oder per streaming) gehört wird, so wird beim Hören ein ‚passender‘ Geschlechtskörper imaginiert. Damit wird der Körper auch im Gesang zu einem „Wahrzeichen“ (Bublitz 2001:169), der immer dann hörbar wird, wenn eine Stimme erklingt. Jedoch hält die Forschung fest, dass „[i]n fact, there's nothing natural about the singing voice at all [...]“ (Frith 1989:90), und betont, dass die Vergeschlechtlichung der Stimme einen komplexen kulturellen Prozess darstellt. In diesem Sinne

ist die Gesangsstimme kein „object that is already there; it emerges [...] [through] the body literally breathing life into and sounding this voice [...]“ (Patch/ König 2018:34). Die Stimme wird also nicht nur durch Körper produziert, sondern sie produziert den (Geschlechts-)Körper erst: „[...] to think of the voice not only in terms of its production by the body, but [...] its production of bodies“ (Jarman-Ivens 2011:7).²⁵⁸

Die enge Beziehung zwischen Geschlechtskörper und Geschlechtsstimme lässt sich auch in meinem empirischen Material aufzeigen, der Vergleich erfolgt dabei sowohl konkret als auch allgemein. So wird die Sängerin der Band *Gossip*, *Beth Ditto*, u. a. mit *Adele*²⁵⁹; *Ann Wilson*²⁶⁰ oder der frühen *Tina Turner*²⁶¹ verglichen. Daneben werden auch allgemeine Beschreibungen wie „Souldiva“²⁶² zur Charakterisierung ihrer Stimme genutzt. Diese Vergleichsnarrative lassen sich auch für alle anderen Sängerinnen im Materialkorpus aufzeigen: Die Stimme von *Emily Kokal* (*Warpaint*) wird etwa mit der von *Cat Power* verglichen²⁶³; zum Vergleich der Stimme von *Régine Chassagne* (*The Arcade Fire*) wird etwa *Björk*²⁶⁴ herangezogen. Ähnliche Diskursstrukturen lassen sich auch für männliche Gesangsstimmen rekonstruieren: *Win Butlers* (*The Arcade Fire*) Stimme wird etwa mit *Neil Young*²⁶⁵, *David Byrne*²⁶⁶, *Jonathan Donohue*²⁶⁷ oder *David Bowie*²⁶⁸ verglichen. Zur Charakterisierung der Stimme von *Kele Okereke* (*Bloc Party*) werden z. B. *Robert Smith*²⁶⁹ oder der Sänger der „längst vergessenen Band *Adorable*“²⁷⁰ zum Vergleich herangezogen. Bezogen auf diese Vergleichsebene können in der Konstruktion von ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Stimmen zunächst keine Bewertungsunterschiede herausgearbeitet werden: Die Vergleiche zeigen sowohl für Sängerinnen als auch für Sänger eine enorme Bandbreite an Vergleichsstimmen, es werden also nicht nur Rockstimmen, sondern auch Pop- und Soulstimmen zum Vergleich herangezogen. Durch

²⁵⁸ Jarman-Ivens argumentiert, dass diese diskursive Verknüpfung einer näheren Analyse nicht standhält. Stattdessen würde deutlich, dass jede Stimme potentiell ‚queer‘ ist, da sie 1) in einem Raum zwischen Sprecher*in und Zuhörer*in entsteht und zugleich 2) zwischen dem weiblich codierten Körper und der männlich codierten Sprache verortet wird. Damit kann die Stimme nicht eindeutig qua Geschlecht verortet werden (vgl. Jarman-Ivens 2011:17ff).

²⁵⁹ Vgl. *Pitchfork* 4.6.2012.

²⁶⁰ Vgl. *Pitchfork* 27.3.2006. Sie ist die Sängerin der in den 1970er und 1980er Jahren aktiven Rockband *Heart*.

²⁶¹ Vgl. *Musikexpress* 2/2006:81.

²⁶² Vgl. *Rolling Stone* 2/2006:102.

²⁶³ Vgl. *New Musical Express* 23.10.2010:38.

²⁶⁴ Vgl. *Rolling Stone* 4/2005:87; *New Musical Express* 28.5.2005:41.

²⁶⁵ Vgl. *New Musical Express* 19.6.2010:44.

²⁶⁶ Vgl. *Rolling Stone* 4/2005:87.

²⁶⁷ Vgl. *New Musical Express* 5.3.2005:49. Er ist der Sänger der seit den 1990er Jahren aktiven Rockband *Mercury Rev*.

²⁶⁸ Vgl. *Musikexpress* 11/2013:79.

²⁶⁹ Vgl. *Musikexpress* 3/2005:32.

²⁷⁰ Vgl. *Pitchfork* 14.2.2005; eÜ.

den Rückbezug auf Interpret*innen des gesamten 20. Jahrhunderts werden nicht nur männliche, sondern auch weibliche Stimmen als ‚traditionsreich‘ und ‚traditionswürdig‘ konstruiert. Damit wird zumindest im Rahmen der Gesangsstimme eine ‚weibliche‘ Genealogie des Rock ermöglicht (vgl. Johnson-Grau 2002:210ff).²⁷¹

Allerdings werden Bewertungsunterschiede, genauer die Privilegierung männlicher Stimmen, über andere Diskursstrategien ermöglicht. Dies lässt sich z. B. dann rekonstruieren, wenn ‚männlicher Körper‘ und ‚männliche Stimme‘ nicht in Übereinstimmung gebracht werden können. Über das Spannungsverhältnis werden die Stimmen als besonders interessant konstruiert, die dadurch ein ‚Mehr‘ an Stimmqualität besitzen. So wird der Sänger (und Gitarrist) der Band *Interpol*, *Paul Banks*, in einem längeren Artikel wie folgt beschrieben:

„Und wer schreibt die Zeilen und singt sie auch? Na, das macht eben der Paul Banks, der gar nicht so aussieht, wie seine Worte und seine Stimme klingen, sondern wie ein Junge. Wie ein Schuljunge. [...] Alle so: Wahnsinnsband, schwarz und cool und mächtig, aber der Sänger – ist der das wirklich? Man erwartet ja immer verlebte Männergesichter mit tiefen Furchen über den Mundwinkeln hinter solchen Liedern, zu früh gealterte, von Leben verprügelte Dauerraucher, die schon mal vorgelitten haben.“ (*Spex* 7-8/2007:50)

In dem Zitat wird die Vorstellung aufgerufen, dass zwischen Gesangsstimme²⁷² und Körper ein Verhältnis besteht, wobei der Körper so aussehen solle, wie die Stimme klinge. Ein Sänger, der „schwarz und cool und mächtig“ klinge, müsse dementsprechend „verlebt aussehen“, wie ein leidender „Dauerraucher“. Diese Vorstellung erfüllt *Paul Banks* jedoch nicht, was durch die Frage „ist der das wirklich?“ betont wird. Die Nicht-Passung von Stimme und Körper wird hier über das Alter konstruiert. Während Begriffe wie „verlebt“, „Furchen“, „zu früh gealtert“ die Stimme eines mittelalten, zumindest jedoch erwachsenen Mann erwarten lässt, ist *Paul Banks* selbst jung. Der widersprüchliche Eindruck wird durch die Wiederholung „wie ein Junge. Wie ein Schuljunge“ nicht nur verstärkt, sondern auch konkretisiert. Seinem Aussehen nach ist er nicht jung wie z. B. ein Student (*Paul Banks* ist zum Zeitpunkt des Artikels 29 Jahre alt), sondern er sieht aus wie ein Schuljunge. Damit wird über das Alter nicht nur eine Differenz zwischen Körper und Stimme, sondern auch zwischen Körper in der Vorstellung und realem Körper aufgerufen.

²⁷¹ Dies gelingt in anderen Bereichen, z. B. in Bezug auf Instrumente, nicht (vgl. Kapitel 6.3.1).

²⁷² Im Zitat werden nicht nur die Gesangsstimme, sondern auch die Texte, die der Sänger singt, für den Eindruck verantwortlich gemacht. Da ich mir auf die Stimme konzentriere, wird die Bedeutung der Lyrics hier vernachlässigt.

Auch in dem folgenden Zitat werden das Alter und der Körper von Paul Banks zueinander in Beziehung gesetzt und zur Charakterisierung seiner Stimme genutzt:

„Seine Stimme klingt nach Mannesleid und Grabestiefe, nach Weisheit, Schwärze und manchmal wie flüssiger Teer. Aber er, Paul Banks, sieht nicht so aus, wie er singt: bürschchenhaft weich das Gesicht, schmal der Oberkörper [...]“
(*Musikexpress* 10/2002:10)

Auch hier werden gegensätzliche Charakterisierungen aufgerufen. Seine Stimme sei die eines erwachsenen Mannes, was durch die Wörter „tief“ und „Mannesleid“ zum Ausdruck gebracht wird. Auch werden mit „Weisheit“ bestimmte Lebensjahre der Erfahrung assoziiert. Sein Aussehen dagegen sei das eines Jungen, sein Gesicht sei „bürschchenhaft weich“, sein Oberkörper „schmal“, selbst sein Haar erfüllt nicht die Vorstellungen, die die Stimme hervorruft. Die Herausstellung des Alters wird durch die Verkleinerungsform des Burschen als „bürschchenhaft“ noch betont. Auch hier ergeben diese Gegensätze nur Sinn, wenn Körper und Stimme in der Regel in Übereinstimmung gebracht werden. So wird die Tiefe einer Stimme mit dem Oberkörper in Bezug gesetzt, denn Tiefe benötigt Raum, die sich im schmalen Brustkorb des Sängers eigentlich nicht wiederfinden dürfte. Die Stimme ruft also einen bestimmten Männerkörper auf, der ‚reale‘ Körper kann dieses Ideal jedoch nicht erfüllen. Auch der Ausdruck von Mannesleid und Weisheit finden in dem jungen Körper keine Entsprechung.

Interessanterweise wird in beiden Beschreibungen das Geschlecht der Stimme nicht infrage gestellt, es bleibt männlich. Der Körper von *Paul Banks* ist nicht un-männlich oder weiblich, sondern durch die Differenzlinie Alter wird hier ein Körper konstruiert, der (noch) nicht männlich genug für diese Stimme sei. Aus diesem Gegensatz ergibt sich jedoch keine Abwertung des Sängers, im Gegenteil: Seine Stimme männlich klingen zu lassen, obwohl der eigene Körper keine ausreichenden Voraussetzungen dafür schafft, kann als eine künstlerische Leistung des Sängers interpretiert werden, die ihn positiv von anderen Sängern abgrenzt. Zugleich ist auffällig, dass sich in meinem empirischen Material diese Narrative für weibliche Gesangsstimmen nicht belegen lassen. Während also ‚Frauenstimmen‘ nur so klingen können wie sie aussehen, was nicht bemerkenswert ist und daher auch nicht extra beschrieben werden muss, können ‚Männerstimmen‘ ‚mehr‘. Obwohl also nur einzelne männliche Gesangsstimmen über dieses ‚Mehr‘ verfügen, zeichnen sie sich über etwas aus, was weiblichen Gesangsstimmen grundsätzlich nicht zur Verfügung steht. Damit wird Männlichkeit

über die Kategorie Natürlichkeit Anerkennung in größerem Umfang zugewiesen.

Dieses ‚von Natur aus‘ größere Vermögen von männlichen Gesangsstimmen wird auch hinsichtlich des Stimmumfangs bedeutsam gemacht. In der Alltagsvorstellung wird die Gesangsstimme nicht nur eindeutig einem Geschlecht zugeordnet, sondern diese Geschlechtsstimme wird auch mit einer bestimmten Tonhöhe assoziiert. Als Ergebnis werden verschiedene Tonhöhen mit einem bestimmten Geschlecht assoziiert (für Männlichkeit tiefe Töne und Bruststimme, für Weiblichkeit hohe Töne und Kopfstimme) (vgl. Charton 2017:206; Grotjahn 2005; Grotjahn 2010). Diese Norm gilt jedoch für das Feld Indie-Rock nur bedingt, denn hier werden nicht nur tiefe, sondern auch hohe Stimmen als authentisch ‚männlich‘ angesehen:

„[...] Keles dringlicher Gesang, [...] klettert mühelos ins Falsett [...]“ (*Musik-express* 2/2007:34)

In dem Zitat aus einem längeren Artikel inkl. Konzertbericht wird die Stimme von *Kele Okereke*, Sänger und Gitarrist der Band *Bloc Party*, charakterisiert. Wie bereits erläutert (vgl. Kapitel 4.4.1), spielen Konzerte für die diskursive Zuschreibung bzw. Aberkennung von Authentizität eine herausragende Rolle: Sie gelten als „the last, best and indeed the only guarantee of authenticity [...]“ (Pattie 2007:22). *Okerekes* Stimme zeichnet sich dadurch aus, dass sie sehr hoch („Falsett“) singen kann.²⁷³ Das implizite Narrativ lautet hier: Da der Mensch, der singt, ein Mann ist, ist seine Stimme, weil sie ihm natürlich gegeben ist, ebenfalls männlich (unabhängig davon, wie hoch sie ist). Dabei zeigt das Verb „klettern“ an, dass es sich hier um eine besondere, anstrengende Tätigkeit handelt. Durch das Adverb „mühelos“ wird jedoch deutlich gemacht, dass er das Singen sehr hoher Töne, etwas, was vielen Sänger*innen Mühe bereitet, ohne Anstrengungen erreicht. Es handelt sich demnach nicht um eine angestrenzte, künstlich hergestellte Maskerade; vielmehr erreicht *Kele Okereke* diese Stimmlage mit einer Leichtigkeit, die anzeigt, dass sie ihm – als Mann – natürlich gegeben ist.

In der Forschung werden sehr unterschiedliche symbolisch-kulturelle Zuschreibungsprozesse der hohen Männerstimme erörtert: Die Kopfstimme kann als ‚weich‘ und ‚feminin‘ codiert werden, aber auch dafür stehen „a ladies‘ man“ (Frith 1996b:195) zu sein und virile heterosexuelle Männlichkeit symbolisieren, wie etwa die Diskurse um Rockbands wie *Led Zeppelin*,

²⁷³ Es handelt sich beim Gesang in der Kopfstimme und im Falsett um zwei verschiedene Gesangstechniken, die jedoch im Diskurs des Indie-Rock häufig synonym oder unscharf verwendet werden (vgl. Rost 2016:4).

Queen oder *Muse* zeigen (vgl. ebd.:194f; Ravens 2014; Rost 2016:10). In den Diskursen des Indie-Rock werden diese Charakterisierungen nicht aufgerufen. Stattdessen werden männliche Stimmen hervorgehoben, die sowohl tief als auch hoch singen können. Die hohe Stimme symbolisiert damit einen ‚natürlich‘ größeren Stimmumfang, der die Männerstimme im Vergleich von anderen (insbesondere weiblichen) Stimmen abhebt. Die gleichzeitige Betonung der Fähigkeit des tiefen Gesangs deute ich als notwendige diskursive Absicherung von ‚Männlichkeit‘:

„Jack steckt hier schon mal alle Ecken des Gebiets ab, das er mit seiner Stimme heute beackern will. Es erstreckt sich von Jeffrey Lee „Gun Club“ Pierce bis Gordon „Violent Femmes“ Gano, von Captain Beefheart über Arthur „Fire“ Brown bis hin zu Screamin' Jay Hawkins.“ (*Musikexpress* 3/2004:104)

Die Stimme des Sängers und Gitarristen der Band *The White Stripes* wird in einem Konzertbericht über den Vergleich mit anderen Sängern beschrieben. Die zum Vergleich herangezogenen Sänger zeichnen sich darüber aus, dass sie unterschiedliche Rocktraditionen und Gesangstile umfassen. Dies wird durch die Beschreibung „alle Ecken“ verdeutlicht, die damit dem gesamten ‚Stimmraum‘ abdeckt. Hierdurch wird *Whites* Stimme als eine Stimme mit enormem Stimmumfang charakterisiert. Dabei wird auch auf ‚Schwarze‘ Stimmen Bezug genommen. Der Stimmumfang wird dadurch symbolisch noch vergrößert.²⁷⁴ Das Verb „beackern“ deute ich als Bezugnahme auf den Musikstil der Band (Garage). Er symbolisiert den Gesang als einfache, aber ehrliche Arbeit.

Auch im folgenden Zitat aus einem längeren Feature wird die natürliche Gesangsstimme durch die Bezugnahme auf den Stimmumfang positiv bewertet:

„Win Butler, der [...] seine Stimme in neil-youngsche Höhen und springsteen-sche Tiefen dirigieren [...] kann [...].“ (*Rolling Stone* 8/2010:49)

In diesem Zitat wird die Gesangsstimme von *Win Butler*, Sänger und Gitarrist der Band *The Arcade Fire*, beschrieben; dieser kann hoch und tief singen. Damit besitzt die männliche Gesangsstimme die Fähigkeit, sowohl das eine als auch das andere zu können, und kann so den gesamten symbolischen Möglichkeitsraum einer Stimme einnehmen. Über das Verb „dirigiert“ werden Bilder des Leitens und des Führens aufgerufen, die anzeigen, dass der Künstler in Kontrolle über den Gesangsprozess ist. Es zeigt, dass das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ nicht alleine, sondern im Zusammenspiel mit dem Deutungsmuster der Kontrolle genutzt wird, um die männliche

²⁷⁴ Die Fähigkeit ‚weißer‘ Stimmen ‚Schwarz‘ zu klingen diskutiere ich in Kapitel 6.1.2.

Gesangsstimme zu privilegieren. Darauf werde ich im kommenden Teilkapitel zurückkommen.

Im Gegensatz dazu lassen sich in dem von mir analysierten Material keine Diskurse rekonstruieren, die eine tiefe weibliche Gesangsstimme herausstellen. Dieser ‚von Natur aus‘ größere Stimmumfang wird auf diese Weise nur männlichen Gesangsstimmen zugeschrieben. Dabei kann festgehalten werden, dass dieser Mangel nicht mit der Abwertung der weiblichen Gesangsstimme einhergeht, sondern durch diskursive ‚Leerstellen‘ konstruiert wird. Diese stillschweigende Nicht-Benennung von Künstlerinnen kann als diskursive ‚Exklusion‘ gefasst werden, die die dazu führt, dass Weiblichkeiten untergeordnet werden. Zugleich lassen sich, wenn auch sehr selten, im untersuchten Diskurs Narrative rekonstruieren, die weiblichen Gesangsstimmen besondere symbolische Anerkennung zuweisen und so die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen. Dies möchte ich anhand des folgenden Zitates illustrieren, dass den Gesang von *Beth Ditto*, Sängerin und Songschreiberin der Band *Gossip*, diskutiert:

„Thank heavens for Beth Ditto. In a world of manufactured, auto-tuned pop stars and wispy-voiced indie-chanteuse pinups it's nice to see an honest-to-god female rock star who is provocative, strong, and sexy with the muscular vocal chops to match.“ (*Pitchfork* 24.6.2009)

In diesem Konzertbericht wird ein Gegensatzverhältnis aufgebaut, um die Qualität der Stimme *Dittos* zu beschreiben. Abgegrenzt wird sich zum einen vom Feld der Popstimmen, zum anderen vom Feld des Indie-Singer/ Songwriter. Das Popfeld sei maßgeblich durch künstliche, d.h. unnatürliche und unehrliche Stimmen geprägt, die mit Hilfe von Technik-Software wie Auto-Tunes ihren Gesang als etwas darstellen, was er nicht ist. Dies wird als Täuschung abgelehnt, da sie den ‚natürlichen‘ Ausdruck der Stimme untergrabe (vgl. Provenzano 2018:166ff; von Appen 2013:42ff). Dabei zeigt sich, dass im Indie-Rock implizit davon ausgegangen wird, dass eine fehlerfreie Gesangsstimme Unehrlichkeit bedeutet: „Within a rock ideology that values sincerity, spontaneity and directness, the sound of a formally trained singer can be heard with suspicion, suggesting a self-consciousness and forethought that are at odds with simply singing from the heart“ (Warwick 2009:350). Der ‚unbearbeitete‘ Gesang soll aber auch zeigen, dass die Musikerinnen „unconnected to social trends“ (ebd.) sind, und so ihre Unabhängigkeit der Musiker*innen verdeutlichen.²⁷⁵ Der Diskurs funktioniert

²⁷⁵ An dieser Stelle muss noch einmal die Differenz zwischen Diskurs und Praxen betont werden. Es ist auch im Indie-Rock selbstverständliche Praxis, den Gesang von Bands durch den Einsatz von Auto-Tune Software, z. B. pitch correction, zu korrigieren (vgl. Savage 2011:30ff, 73ff).

hierbei geschlechtsdifferenzierend, denn der Einsatz von Software wird ausschließlich bei weiblichen Stimmen thematisiert. Damit wird an diesem Beispiel die weibliche Gesangsstimme wegen ihrer ‚Natürlichkeit‘ gelobt, aber zugleich eine Verknüpfung von Weiblichkeit mit Täuschung und Unehrllichkeit vorgenommen. Auf der anderen Seite werden in dem Zitat auch Sängerinnen des Musikstils Indie-Singer/ Songwriter und damit des eigenen Feldes kritisiert. Hierfür wird ein Übereinstimmung zwischen Körper und Stimme hergestellt: beide seien dünn, was über das Wort „wispy“ ausgedrückt wird. Dies beschreibt einen flüsternden oder hauchenden Gesangsstil. Durch die Bezeichnung „pinups“ wird der Fokus auf den Körper (statt ihrer Stimme) gelegt und zugleich Assoziationen des Erotischen hervorgerufen. Hierdurch erfolgt eine Abwertung, da impliziert wird, dass diese Sängerinnen nicht wegen ihrer Stimme, sondern wegen ihrer (sexuellen) Attraktivität Erfolg haben. Im Gegensatz dazu sei *Dittos* Stimme kräftig: Dieser Eindruck wird durch mehrere Worte zugleich erzeugt: Die Stimme sei „stark“ (eÜ)²⁷⁶ und von „muskulösen Stimmumfang“. Auch hier wird zwischen Persönlichkeit, Körper und Gesang eine Kongruenzbeziehung produziert: Weil *Beth Ditto* kräftig (im Sinne des Körperumfangs), provokant und sexy sei, ist es auch entsprechend ihre Stimme. Damit wird die Stimme *Beth Dittos* als ehrlich beurteilt. Zugleich kann sie, im Gegensatz zu männlichen Stimmen, nur das sein, was ihr Körper ‚ist‘, nicht mehr. Daneben lässt sich das Zitat auch als Wettbewerb zwischen verschiedenen Weiblichkeiten ohne die Bezugnahme auf Männlichkeit interpretieren. Auf diesen Punkt werde ich bei der Diskussion emotionaler Gesangsstimmen ausführlich zurückkommen.

Sehr viel stärker als weibliche Gesangsstimmen können allerdings transgeschlechtliche Künstler*innen und deren ‚natürlicher‘ Gesang die diskursive Privilegierung von Männlichkeit destabilisieren. Dies möchte ich am Beispiel der Gesangsstimme von *Antony Hegarty/ Anohni (Antony and the Johnsons)* erläutern. Durch seine*ihre trans* Geschlechtlichkeit ergeben sich für die Konstruktion der ‚natürlichen‘ Gesangsstimme paradoxe Effekte.

Zunächst kann festgehalten werden, dass auch für die Charakterisierung der Stimme von *Antony/ Anohni* andere Stimmen zum Vergleich herangezogen werden. Zum einen wird seine*ihre Stimme in Albumrezensionen mit männlichen Sängern u. a. verglichen:

„Verstörend und ergreifend. Nicht nur, weil diese an Klaus Nomi gemahnende Stimme wieder eiskalt zuschlägt.“ (*Rolling Stone* 3/2005:98)

²⁷⁶ eÜ = eigene Übersetzung. Alle weiteren Übersetzungen des Materialkorpus vom Englischen ins Deutsche stammen ebenfalls von mir, werden aber zur Verbesserung der Lesbarkeit nicht mehr einzeln aufgeführt.

„Forget Arthur Russell for a sec: He's half Scott Walker, half Harry Houdini.“
(*Pitchfork* 8.10.2008)

Im ersten Zitat wird *Antony/ Anohni* mit dem Countertenor *Klaus Nomi* verglichen, im zweiten Zitat mit den Sängern *Arthur Russel* und *Scott Walker*. Während *Nomi* als Countertenor verglichen mit anderen Männerstimmen sehr hoch singen kann, trifft dies auf *Scott Walker* und *Scott Russel* nicht zu. Zugleich geben die Vergleiche ebenfalls Auskunft über *Antonys/ Anohnis* Stimme: *Arthur Russel* war wie *Hegarty* in der New Yorker Avantgarde-Szene aktiv, wodurch der Gesangsstil, weniger die Stimmlage beschrieben wird. Auch der zum Vergleich herangezogene *Scott Walker* beschreibt den Gesangsstil, in diesem Fall einen emotionalen, näher. Gleichzeitig wird auch *Harry Houdini* aufgerufen, ein berühmter Entfesselungs- und Zauberkünstler. Damit wird meines Erachtens zum Ausdruck gebracht, dass die Stimme besonders große Wirkung auf die Zuhörer*innen hat, ohne dass diese verstehen, wie diese Wirkung erzielt wird. Hierdurch wird *Antonys/ Anohnis* Stimme als etwas Besonderes, als magisch charakterisiert. Bezugnehmend auf das Deutungsmuster Natürlichkeit konstruieren Zitate wie diese *Antonys/ Anohnis* Stimme durch den Vergleich mit Künstlern als männlich. Sie sei zwar etwas Besonderes, ihre ‚Männlichkeit‘ wird jedoch nicht infrage gestellt.

Zum anderen wird der*die Musiker*in in Albumreviews mit Sängerinnen verglichen. Prominent wird dabei immer wieder auf *Nina Simone*, aber auch auf andere Künstlerinnen Bezug genommen:

„The soulful, defiant tones of ‚Kiss My Name‘ recall Nina Simone [...].“ (*New Musical Express* 17.1.2009:41)

„[...] when Antony goes a bit Aretha [...].“ (*Pitchfork* 1.11.2005)

In den Zitaten wird *Antonys/ Anohnis* Stimme mit denen von Sängerinnen verglichen. Durch den Vergleich wird der Eindruck einer ‚weiblichen‘ Gesangsstimme hervorgerufen. Zugleich wird in den dazugehörigen Artikeln über Beschreibungen wie „Kerl“, „man“, „Sänger“, aber auch die Nutzung von Pronomen wie „er/he“ und „seine/his“ *Antony/ Anohni* als männlich konstruiert. Damit wird ein Gegensatzverhältnis begründet: Einer ‚männlichen‘ Stimmen gelingt es, ‚weiblich‘ zu klingen. Auf diese Weise wird *Antonys/ Anohnis* Gesang als besondere Befähigung herausgestellt. Dabei wird das Verhältnis von Gegensätzlichkeiten noch betont, indem Bezug auf ‚Schwarze‘ Sängerinnen genommen wird. *Antony/ Anohni* schafft es demzufolge nicht nur, wie eine Frau, sondern als weiße Person wie eine

‚Schwarze‘ Frau zu klingen.²⁷⁷ Es wird jedoch nicht erklärt, wie es gelingt, auf diese Art und Weise zu singen. Dadurch entsteht der Eindruck, seine*ihre Stimme besitze diese Fähigkeit ‚von Natur aus‘. Das Deutungsmuster Natürlichkeit wird hier in widersprüchlicher Art und Weise sowohl infrage gestellt (eigentlich sollte es nicht möglich sein, so zu singen) und bestätigt (er*ihr gelingt es, so zu singen). Diese explizite und implizite Konstruktion der transgeschlechtlichen Stimme als ‚natürlich‘ ist deswegen so bedeutsam, weil es der Einsatz von Technik ermöglicht, jede Stimme „geschlechtlich ununterscheidbar“ (Klassen 2018:13) klingen zu lassen. Die Natürlichkeit der Stimme hebt also *Antony/ Anohni* positiv von anderen Gesangsstimmen heraus.

Eine weitere Möglichkeit, die Besonderheit von *Antonys/ Anohnis* Stimme zu betonen, ist es, sie sowohl mit männlichen als auch mit weiblichen Sänger*innen zu vergleichen:

„[...] the ultimate draw is Antony's voice, and within the first two seconds of the album, it should be very clear to even the most unaware newbies that Antony has an amazing Nina Simone/Brian Ferry/Jimmy Scott vibrato, a multi-octave siren [...].“ (*Pitchfork* 10.2.2005)

In dieser Albumrezension wird seine*ihre Stimme darüber charakterisiert, dass sie über eine besondere Anziehung verfügen würde. Bezug genommen wird hier zum einen auf die Gesangstechnik (Vibrato²⁷⁸), zum anderen auf den Stimmumfang, der mehrere Oktaven umfasse. Um die Einzigartigkeit der Stimme zu verdeutlichen, wird hierbei auf verschiedene Sänger*innen mit unterschiedlichen Stimmprofilen verwiesen. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Stimmklänge wird durch das Slash-Zeichen symbolisiert, das anstelle eines „und“ gewählt wird. Die zugeschriebene Anziehung der Stimme wird über die Verknüpfung mit der Figur der Sirene verstärkt. Sirenen sind Sagengestalten der griechischen Mythologie, die über mächtige Gesangsstimmen verfügen. Sie sind anziehend und gefährlich zugleich, da sie ihre Stimmen nutzen, um Seefahrer zu verleiten, an der felsigen Küste Schiffbruch zu erleiden. Die Metapher als Sirenengesang steht hier meines Erachtens für eine quasi übernatürliche Stimme, bei der man ‚gezwungen‘ wird, zuzuhören. Sie ruft aber zugleich ambivalente Assoziationen hervor, da der Stimme etwas Monströses, Unkontrollierbares zugeschrieben wird. Die Stimme besitzt damit zugleich die Macht, „to force men to listen, to

²⁷⁷ Ich komme auf die Funktion von ‚Race‘/ Ethnie in der Bewertung der Gesangsstimme an späterer Stelle zurück.

²⁷⁸ Als Vibrato wird eine Gesangstechnik bezeichnet, bei der die Stimmlippen schwingen und so eine schnelle Veränderung der Tonhöhe, der Lautstärke oder der Klangfarbe (oder eine Kombination dieser Elemente) erreicht wird (vgl. Neumann 2011:235).

abandon themselves against rational judgement to the insubstantial pleasure of things heard" (Austern 2006:53).²⁷⁹ Auch in Bezug auf Geschlecht sind ambivalente Deutungen möglich. Das Zitat kann als symbolische Verweiblichung von *Antonys/ Anohnis* Stimme gedeutet werden, da Sirenen häufig mit Weiblichkeit assoziiert werden. Es ist aber auch möglich, dass die Stimme als übernatürlich und damit als über-zweigeschlechtlich charakterisiert wird, als Gesang, der die Zweigeschlechtlichkeit hinter sich lässt.²⁸⁰ Jedoch werden mit *Brian Ferry* und *Jimmy Scott* zwei hoch singende, aber eindeutig männliche Sänger zum Vergleich herangezogen. Auf diese Weise wird nicht nur die Gesangsstimme als ambivalentes ‚Zugleich‘ beschrieben, auch die Deutungsmöglichkeiten bleiben unentschieden und verstärken so die Ambivalenz. Es bleibt aber offen, ob diese Ambivalenz explizit und bewusst konstruiert wird. Ebenso möglich ist es, dass sich die Ambivalenz aus der paradoxen und widersprüchlichen Struktur von Geschlecht ergibt.

Auffällig ist, dass bei diesen Vergleichen die Geschlechtlichkeit der singenden Person explizit thematisiert wird:

„Antony singt, wie auf den Bühnen des Pop heute sonst niemand zu singen vermag: [...] so hell und so rein in sich selbst schwingend, dass der Hörer, der diesen Sänger nicht kennt, seine Stimme keinem Geschlecht zuordnen kann und keiner Hautfarbe. Klaus Nomi und Otis Redding, Marc Almond und Billie Holiday, Alison Moyet und Nina Simone – das ist alles da und auch wieder nicht [...].“ (*Spex* 1-2/2009:45)

In dem Zitat, einem längeren Feature, wird die Einzigartigkeit der Stimme *Antonys/ Anohnis* hervorgehoben. So wie er*sie würde „niemand“ singen. Als Besonderheit wird neben dem Klang seiner*ihrer Stimme („hell“) die Unfähigkeit beschrieben, diese einem bestimmten Geschlecht zuzuordnen. Vielmehr klinge seine*ihre Stimme sowohl männlich als auch weiblich, was über den Vergleich mit einer Brandbreite von Sänger*innen deutlich gemacht wird.²⁸¹ Die Verbindung dieser Eigenschaften wird als widersprüchlich aufgefasst, dabei jedoch nicht negativ bewertet, sondern positiv als besonderes Talent dargestellt. Durch die Rahmung als ‚natürlich‘ wird die Gesangsstimme gerade nicht als besondere Leistung, sondern als seine ‚natürlich‘ gegebene Begabung konstruiert. Dabei deutet der Zusatz „das ist alles da und auch wieder nicht“, dass der Eindruck flüchtig ist und sich von

²⁷⁹ Sybille Krämer verweist hier auf den Zusammenhang von ‚hören‘ und ‚gehörchen‘ (vgl. Krämer 2006:280).

²⁸⁰ In ähnliche Richtung können Zitate interpretiert werden, die *Antonys/ Anohnis* Stimme mit der von Engeln vergleichen (vgl. z. B. *Musikexpress* 10/2010:66; *New Musical Express* 28.11.2009:32; *Rolling Stone* 4/2005:28).

²⁸¹ Auch hier wird neben Geschlecht erneut ‚Race‘/ Ethnie bedeutsam gemacht.

einem Moment auf den anderen ändern kann. Daneben wird damit darauf verwiesen, dass die Stimme sich einer Beschreibung entzieht und über Begriffe, die zweigeschlechtlich strukturiert sind, kaum zu beschreiben ist. Das Zitat lässt sich nun meines Erachtens in zwei Richtungen deuten: Durch den Zusatz „der diesen Sänger nicht kennt“ wird der Anschein erweckt, es gebe einen eindeutigen männlichen Geschlechtskörper, den Hörer*innen mit den Augen erkennen könnten. In diesem Fall wäre die geschlechtlich uneindeutige Gesangsstimme *Antonys/ Anohnis* sein*ihr Talent, die aber eben die Natürlichkeit des eindeutig männlichen Geschlechtskörpers nicht infrage stellt. Eine andere, meines Erachtens ebenso stimmige Interpretationsmöglichkeit ergibt sich, wenn der Fokus auf den Klang der Stimme gerichtet wird. Dazu heißt es, sie „schwinge rein in sich selbst“. Stimme und Person werden hier in Übereinstimmung gebracht. Obwohl sich die Interpretation hier verschiebt, wird ebenfalls das Deutungsmuster „Natürlichkeit“ genutzt, um die Stimme zu charakterisieren. Da der Körper einer transgeschlechtlichen Person nicht mit einer eindeutigen Geschlechtsstimme singen könne, müsse man dies hören. Meines Erachtens lässt dies den Schluss zu, dass hier die Fähigkeit *Hegartys* positiv bewertet wird, den transgeschlechtlichen Körper mit seiner*ihrer transgeschlechtlichen Stimme allumfassend ‚hörbar‘ zu machen. Diese Deutung funktioniert auch für das erste Zitat, da hier die transgeschlechtliche ‚Natur‘ zur Voraussetzung dafür wird, dass die Stimme so „hinreißend“ klinge. Bezugnehmend auf die Überlegungen von Erik Steinskog kann argumentiert werden, dass trans* Geschlechtlichkeit hier als „grain of voice“ fungiert, die „might be described as [...] having ‚too much‘ gender to it“ (Steinskog 2008).²⁸² Die transgeschlechtliche Stimme klingt demnach ‚natürlicherweise‘ sowohl männlich als auch weiblich. Damit ist sie aber zugleich weder eindeutig männlich noch weiblich.²⁸³ Es lässt sich meines Erachtens nicht entscheiden, welche Interpretation ‚wahr‘ ist, weil beide Deutungen in dem Zitat konstruiert werden. Diese können aber nicht zugleich ‚wahr‘ sein: ein biologisch eindeutig männlicher Geschlechtskörper ist kein transgeschlechtlicher Körper. Während ersteres die Queerness betont, indem es zwischen (Geschlechts-)Körper und (Geschlechts-)Stimme „dramatize incoherencies in an already tenuous set of links“ (Jarman-Ivens 2011:17), kann letzteres als Versuch der ‚flexiblen

²⁸² Steinskog argumentiert, die transgeschlechtliche Stimme könne auch „genderless“ (Steinskog 2008) klingen. Dieses Narrativ trifft hier jedoch gerade nicht zu, vgl. als Ausnahme *Rolling Stone* 1/2009:99; *Spex* 11-12/2010:25.

²⁸³ Interessanterweise wird im Diskurs nur sehr selten Bezug auf Androgynität genommen, um *Antonys/ Anohnis* Stimme zu charakterisieren. Vgl. z. B. *Musikexpress* 10/2010:66. Diese wird hier allerdings mit dem Verweis auf *David Bowie* und *Boy George* zugleich wieder vermännlicht, wenn auch auf androgyne Männlichkeit Bezug genommen wird.

Normalisierung` verstanden werden, einen neuen, sozial-kohärenten Ort für transgeschlechtliche Stimmen zu finden, bei dem sich Körper und Stimme qua ‚Natur` entsprechen. Da aber die widersprüchlichen Bedeutungsmuster von Natürlichkeit im Diskurs des Indie-Rock gleichzeitig bedeutsam gemacht werden, entfaltet sich in der transgeschlechtliche Stimme die paradoxe Struktur von Geschlecht und sorgt für „gender trouble“ (Butler 1990), indem sie das Prekäre dieser ‚Natur` in den Vordergrund rückt (vgl. Jarman-Ivens 2011:17ff).

Des Weiteren wird für die transgeschlechtliche Gesangsstimme ein weiteres Deutungsnarrativ bedeutsam gemacht, auf das ich später noch ausführlich eingehen werde: die Deutung der ‚Anderen` als Quelle der Originalität:

„In dieser Stimme ist die Auflösung der Geschlechterrollen enthalten, die Feier der Zwei-, manchmal Dreideutigkeit. Manchmal möchte er der Junge aus seiner Kindheit sein, manchmal Mann, Frau und jetzt gerade alles auf einmal.“ (*Musik-express* 6/2005:18)

Während in den Zitaten offen bleibt, wie die verschiedenen, widersprüchlichen Stimmen zu einer Stimme verbunden werden, wird die Gesangsstimme von *Antony/ Anohni* in diesem Zitat so beschrieben, dass sie die verschiedenen Geschlechterrollen „auflösen“ würde. Auf diese Weise werden Bilder aufgerufen, in denen bislang getrennte Elemente zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden werden. Diese Auflösung wird im nächsten Satz näher beschrieben: Der*Die Musiker*in gelingt es, wie ein „Junge“, „Mann“, eine „Frau“ oder „alles auf einmal“ zu klingen und impliziert damit: Während es anderen Sänger*innen nur unter Hilfe von Texten gelingt, andere Geschlechterperspektiven in die Musik einzubringen, kann *Antony/ Anohni* dies allein durch seine*ihre ‚andere` Stimme ausdrücken. *Antony/ Anohnis* trans* Geschlechtlichkeit ermöglicht so ein ‚Mehr` an künstlerischer Originalität (vgl. sehr ähnlich *Rolling Stone* 5/2008:104). Die transgeschlechtliche Stimme wird über diese Verbindung von Widersprüchlichem als besonders originelle Gesangsstimme konstruiert. Trans* Geschlechtlichkeit bedeutet hier, ‚von Natur aus` beides zu können: wie ein Mann und wie eine Frau zu singen und in diesem ‚zugleich` ein ‚Mehr` an Stimme zu ermöglichen. Zwar stellt auch dies keine Leistung im engeren Sinne dar, da ihm*ihr die Stimme qua Natur gegeben ist. Sie hebt *Antony/ Anohni* allerdings gegenüber allen anderen ‚natürlich` gegebenen Stimmen heraus. Hierdurch wird die zuvor erläuterte Privilegierung der männlichen Stimme abgeschwächt.

Zwischenfazit

Zusammenfassend kann hier zunächst festgehalten werden: Über das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ wird die männliche und die transgeschlechtliche Gesangsstimme gegenüber der weiblichen Gesangsstimme privilegiert, weil sie ‚von Natur aus‘ einen größeren Stimmumfang besitzen und so als ‚ehrlicher‘ gelten. Das Deutungsmuster der ‚Natürlichkeit‘ verhindert zudem die Bezugnahme der geschlechtsspezifischen Gesangsstimmen aufeinander, so dass ein Wettbewerb zwischen Männlichkeit, Weiblichkeit und trans* Geschlechtlichkeit verunmöglicht wird.²⁸⁴ Das Deutungsmuster der ‚natürlich-ehrlichen‘ Gesangsstimme re/produziert meines Erachtens trotz aller Widersprüche die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung eher im hierarchisierenden Modus. Dieser Modus wird jedoch flexibilisiert, indem er auch transgeschlechtliche Stimmen, wenn auch begrenzt, ebenso als ‚ehrlich‘ deutet.

Allerdings handelt es sich hier meines Erachtens um eine qualitativ ‚schwache‘ diskursive Privilegierung. Ich stelle damit Forschungen infrage, die argumentieren, dass „singing is a feminine skill, and a female singer is therefore unremarkable, whereas a male singer is regarded as being exceptionally talented“ (Davies 2001:306). Dies kann zweifach begründet werden: Zum einen stellt auch der männliche Gesang über die Rahmung als ‚natürlich‘ keine künstlerische Leistung dar. Ein besserer Gesang ‚qua Natur‘ kann nur begrenzt als individuelle künstlerische Leistung und als musikalisches Können gerahmt werden (vgl. Hemming 2004:50ff). Die Tätigkeit des Singens erhält daher im Diskurs weniger Anerkennung als das Spielen eines Instruments oder die Beherrschung von (Produktions-)Technik: „[...] the vocal particularities [...] were deemed insignificant in comparison to their important achievements as instrumentalists“ (Warwick 2009:349; vgl. Weinstein 2011:170). Zum anderen wird in der symbolisch-kulturellen Konstruktion der Stimme als Ausdruck des Körpers der männliche Gesang eng mit hegemonialen Vorstellungen von Weiblichkeit verknüpft. In der Forschung wird argumentiert, dass die geringe Anerkennung des Singens genau in dieser ‚Natur‘ liegt, die auf diese Weise auch den männlichen Gesang symbolisch ‚feminisiert‘: „Yet the singing [...] [is] hardly traditional exemplars of masculine activity. Quite the contrary: [...] activity has a cultural history of association with the ‚feminine‘ [...]“ (Jarman-Ivens 2007b:162). Diese Verknüpfung des Singens mit Weiblichkeit begrenzt die Anerkennungsmöglichkeiten der Gesangsstimme trotz der symbolischen

²⁸⁴ Ich werde im folgenden Kapitel 6.1.2 auf diese Form des Wettbewerbs eingehen.

Anerkennung ‚ver-männlichender‘ Gesangspraxen (vgl. Clawson 1993:237; Coulter 2017:271; Green 1997:44f; Jarman-Ivens 2007b:162). Zugleich wird in der Bezugnahme auf die Norm der Natürlichkeit auch der männliche Körper als Geschlechtskörper konstruiert. Hier wird die männliche Stimme über den Bezug zur Norm der Natürlichkeit als eine vergeschlechtlichte Stimme konstruiert, die sich nicht grundsätzlich von einer weiblichen Stimme unterscheidet. Damit kann sich die männliche Gesangsstimme über die Kategorie ‚Natürlichkeit‘ nicht als unsichtbare Norm konstruieren. Dies trifft insbesondere auf den Sänger ein Band zu, dessen auch körperliche Herausstellung in einem spannungsreichen Verhältnis zu feldinternen Normen der Authentizität steht: „In indie music, the very performativity of the singer was at odds with the authentic ‚ordinariness‘ of the band“ (Bannister 2006b:101).²⁸⁵

Daneben wurde die besondere Struktur der transgeschlechtlichen Stimme herausgestellt, die das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ sowohl bestätigt als auch infrage stellt. Die widersprüchliche Vorstellungen von ‚Natur‘ gehen nicht spannungsfrei ineinander auf, sondern konstruieren einen Raum von Ambivalenzen. Das ‚zugleich‘ nicht nur unterschiedlicher, sondern gegensätzlicher Bedeutungsmöglichkeiten verweist meines Erachtens nicht nur auf die Zunahme ambivalenter Diskurse, sondern auch darauf, dass transgeschlechtliche Gesangsstimmen das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ an den (Diskurs-)Rand der ‚Sinnhaftigkeit‘ bringen. Zugleich gilt aber auch hier: Über diese als ‚natürlich‘ gedeutete Befähigung wird nur begrenzt symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben, da sie ihm*ihr gegeben ist und nicht erst durch Übung ausgebildet wird.

6.1.2 Emotionalität

Neben ‚Natürlichkeit‘ stellt die Kategorie ‚Emotionalität‘ eine maßgebliche Bedingung dar, damit die Gesangsstimme als ‚ehrlich‘ bewertet wird.²⁸⁶ Im Feld des Indie-Rock symbolisiert der emotionale Gesang die emotionale Ehrlichkeit der Sänger*innen bzw. der Band (Frith 1996b:197; Middleton 2000:28f; Pfeleiderer 2017:109). Dem von mir analysierten Diskurs liegen hierbei implizite Vorstellungen einer ehrlichen Emotionalität zugrunde, die

²⁸⁵ Darüber hinaus wird das Körperliche, wie Diane Railton erläutert, mit dem abgewerteten Feld ‚Pop‘ assoziiert (vgl. Railton 2001:327f).

²⁸⁶ In der Forschungsliteratur wird diskutiert, ob Musik nicht besser als affektiv denn als emotional verstanden werden sollte. In diesem Rahmen wird Musik als Prozess unbestimmter körperlicher Intensivierung charakterisiert (vgl. z. B. Spitzer 2017:278f). Ich halte diese Argumentation für die Analyse von Diskursen für wenig zielführend, da hier diese schwebenden Verhältnisse als konkrete Kategorien wie Ärger, Freude, Traurigkeit und damit als Emotionen konstruiert werden.

auf Ideen der Romantik Bezug nehmen: Dabei wird angenommen, dass 1) Emotionen stärker als Vernunft dazu geeignet sind, das ‚Wahre‘ menschlicher Verhältnisse zum Ausdruck zu bringen, und dass 2) die Stimme einen „scheinbar unmittelbaren Zugang zu den Gefühlen der Sänger“ (Pfleiderer 2017:109) und damit zu seiner emotionalen Ehrlichkeit biete (vgl. Pattison 1987; von Appen 2013:45). Der Gesang im Indie-Rock symbolisiert also hier weniger eine technische Fähigkeit, sondern „is typically thought of in terms of its extreme emotive and dramatic qualities [...] and that the resulting directness of utterance is often taken to be a mark of expressive truth“ (Middleton 2000:28). Daneben wird davon ausgegangen, dass es Ziel ehrlichen künstlerischen Schaffens sei, Emotionen in der Musik auszudrücken und bei Zuhörer*innen ebensolche Emotionen hervorzurufen. Damit stellt der emotionale Gesang auch eine künstlerische Leistung dar (vgl. Frith 1996b:197; Middleton 2000:28f; Pfleiderer 2017:109).

Im Feld Indie-Rock stellt Emotionalität nicht nur eine geschlechtsunabhängige Norm dar, die Männer, Frauen und nicht eindeutig vergeschlechtlichte Künstler*innen erfüllen sollen; der untersuchte Diskurs konstruiert auch alle Stimmen als prinzipiell befähigt, diese Norm zu erfüllen. Das folgende Zitat macht nicht nur deutlich, dass Emotionen ein wichtiger Bewertungsmaßstab für männliche Gesangsstimmen sind, sondern verdeutlicht zugleich die Brandbreite an Emotionen, die als angemessen gilt:

„Aus den drei Songs können wir Zorn lesen, aber auch Zartheit, Fragilität und Verzweiflung.“ (*Musikexpress* 11/2006:32)

In einem längeren Artikel wird die Produktion des neuen Albums der Band *Bloc Party* diskutiert. Dabei kann der Interviewer einzelne Songs vorab hören, deren neuen Sound er mit den Worten des Zitats beschreibt. Hier wird der Gesang nicht gesondert benannt, es kann aber trotzdem angenommen werden, dass dieser mitgemeint ist, da die Stimme in Indie-Rockbands neben der Gitarre eine bedeutsame Rolle einnimmt. Interessant ist hier vor allem, dass Emotionen genannt werden, die typischerweise als ‚unmännlich‘ gelten: „Zartheit, Fragilität und Verzweiflung“. Während die Forschung argumentiert, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ mit einem „spezifische[n] Gefühlsregime“ (Maihofer 2019:72) verbunden ist, dass Emotionalität weiblich codiert und allenfalls die Verkörperung von Gefühle wie Zorn und Wut als männlich versteht, zeigt sich hier, dass auch weiblich codierte Emotionen, die durch männliche Gesangsstimmen zum Ausdruck gebracht werden, positiv bewertet werden (vgl. Bird 1996:121; McQueen 2017:205f). Insbesondere Gefühle der Empfindsamkeit und der Angst spielen in den

Diskursen der Musikzeitschriften eine bedeutsame Rolle, wie auch in der Diskussion der Gesangsstimme *Win Butlers* deutlich wird:

„Butler, in a bold voice that wavers with the force of raw, unspoken emotion, introduces his neighbourhood.“ (*Pitchfork* 12.9.2004)

„[...] Win's delicate voice projects the intimate fears of the song so enormously that it sets the tone for an evening of emotional adventure, of them and us [...].“ (*New Musical Express* 4.9.2010:30)

Der Stimme *Win Butlers*, Sänger und Songschreiber der Band *The Arcade Fire*, werden im ersten Zitat, einer Albumrezension, sehr starke Emotionen zugeschrieben: Die Stimme „bebe“ und zeigt damit die Erschütterung an, die der Sänger fühlt. Dieses Beben wird als Ausdrucksmöglichkeit von besonders machtvollen Emotionen („force“) verstanden, nämlich solchen, die unausgesprochen („raw, unspoken“) sind und damit nicht in Worte gefasst werden können. Die Gesangsstimme ermöglicht also die Vermittlung von Gefühlen, die mit Worten, d.h. dem Songtext, nicht ausdrückbar sind, und kann damit etwas ‚unhörbares‘ hörbar machen. Zugleich wird das Zeigen von Emotionen als „mutig“ oder „kühn“ bewertet. Dabei wird durch den Rest der Aussage der Eindruck erweckt, dass das, was er zu sagen hat, nämlich „nackte, unbearbeitete Emotionen“ zum Ausdruck zu bringen, Mut erfordert. Dadurch wird ein Spannungsverhältnis zwischen dem Zeigen von Emotionen und den Normen von Männlichkeit eröffnet. Diese Diskrepanz wird durch den Moment des „Persönlichen“ verstärkt, denn *Butler* stellt *seine* Nachbarschaft vor. Darüber hinaus handelt es sich hier um „nackte, unbearbeitete“ Emotionen, die damit ungefilterten Zugang zu *Butlers* Persönlichkeit gewähren könnten. Um die hier zum Ausdruck gebrachte Männlichkeit wieder zu stabilisieren, wird der Gesang, so meine Deutung, mit der hegemonial männlichen Eigenschaft Mut verknüpft. *Butler* bestätigt seine Männlichkeit, indem er vor der Herausforderung, diese Emotionen zu zeigen, nicht zurückweicht, sondern sich dieser ‚tapfer‘ stellt. Die Courage kann hier auch als Stärke verstanden werden, die dieser Form von Männlichkeit zugeschrieben wird.²⁸⁷

Die Rahmung des männlich-emotionalen Gesangs als ‚mutig‘ kann auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden: Der geringe Umfang der Kategorie kann derart gedeutet werden, dass die männlich-emotionale Gesangsstimme im untersuchten Diskurs nicht als ‚besonders‘ sondern als ‚normal‘ konstruiert wird (vgl. Biddle 2007:125). Eine Rahmung des männlich-emotionalen Gesangs als ‚mutig‘ wäre in dieser Lesart schlicht nicht

²⁸⁷ Sehr ähnlich vgl. *New Musical Express* 5.2.2005:49.

notwendig. Nach anderer Lesart wäre es notwendig, den männlich-emotionalen Gesang als ‚mutig‘ zu bewerten, da er eine Herausforderung für die Norm der Männlichkeit darstellt. Die Tatsache, dass weibliche Gesangsstimmen in dem von mir analysierten Diskurs nicht als ‚mutig‘ gerahmt werden, spricht für eine solche ‚männliche‘ Codierung der Kategorie Mut.²⁸⁸ Der geringe Umfang würde dann eher darauf verweisen, dass die Rahmung als ‚mutig‘ nur begrenzt geeignet ist, die männlich-emotionale Gesangsstimme hegemonial abzusichern.²⁸⁹ Dennoch zeigt die Subkategorie meines Erachtens, dass der ‚Normalität‘ männlicher Emotionalität auch im Feld Indie-Rock enge Grenzen gesetzt sind.

Bei dem zweiten Zitat handelt es sich um einen Konzertbericht. Hier wird *Win Butlers* Stimme Anerkennung zugesprochen, weil es ihr gelingt, emotional zu sein. Diese Emotionen seien aber im Gegensatz zum ersten Zitat „delikat“, d.h. fein und zart. Auch hier werden Stimme und Emotionen miteinander verknüpft: Die Emotionen, die zum Ausdruck gebracht werden, sind „intime Ängste“ und dafür sei seine feine und zarte Stimme besonders passend. Das die Kommunikation von Emotionen gelingt, wird auch über das Verb „projects“ zum Ausdruck gebracht. Diese Ängste seien allerdings nicht die von *Butler* persönlich, sondern die Ängste des Songs bzw. des Charakters im Song. Emotionen müssen also nicht unbedingt „autobiographisch verwurzelt“ (von Appen 2013:45) sein und eine „accurate representation of him or herself“ (Davies 2001:305) darstellen, sondern können auch „fiktive Ausdruckskonstellationen“ (Pfleiderer 2017:113) der Musiker*innen umfassen, solange diese ebenfalls als ‚ehrlich‘ wahrgenommen werden. Eine Möglichkeit, diese spezifische Ehrlichkeit zu konstruieren, ist die Verbindung dieser mit Emotionen, da hierüber die Gefühle als ‚menschlich aufrichtig‘ gerahmt werden (vgl. Cobb 2016:223ff; Pfleiderer 2017:113).

Im zweiten Zitat wird auch ein weiteres Narrativ zur Bewertung der emotionalen Gesangsstimme sichtbar: Der Gesang bringt nicht nur Emotionen zum Ausdruck, sondern ruft auch solche beim Publikum, bei den Zuhörenden, hervor. Die durch den Gesang *Butlers* entstehende Wirkung auf das Publikum wird als „gewaltig“ beschrieben. Dieser Eindruck wird dadurch gestützt, dass dieses Lied zum einen den Rahmen für den restlichen Abend setzt. Zum anderen verbindet es als „emotionales Abenteuer“ die Band und die Zuschauer*innen miteinander. Damit wird Emotionalität in der

²⁸⁸ Vgl. als Ausnahme *Musikexpress* 12/2007:26; hier allerdings eher im Sinne des ‚nicht ängstlich sein‘.

²⁸⁹ Dabei bedeutet eine hegemoniale ‚Absicherung‘ nicht, dass die Ambivalenz aufgelöst wird, sondern dass sie im hegemonietheoretischen Sinne ‚bearbeitet‘ wird und so eine bestimmte Konfiguration erhält (vgl. Candeias 2004:45; Maiolino 2014:164).

Gesangsstimme zu einem Verbindungsglied zwischen Band und Fans und gleicht die Hierarchien zwischen beiden tendenziell aus. Zugleich dienen die Reaktionen der Fans den anwesenden Musikjournalist*innen als Qualitätsmesser (vgl. Gracyk 1996:18f; von Appen 2013:47ff). Damit sind Bands konstitutiv auf ihre Fans als Zuschauer*innen und Zuhörer*innen angewiesen, um die eigene Authentizität unter Beweis stellen zu können.

Wie bereits in der Theorie beschrieben, wird auch im Materialkorpus der Verweis auf die Raueheit der männlichen Stimme genutzt, um die emotional-ehrlche Wirkung des Gesangs zu verdeutlichen, wie etwa in folgendem Konzertbericht:

„The head shaking and vocal ticks may have, on occasion, appeared to be pure theatre, but tonight there’s a markedly disturbing tinge to the yelps, grunts ad gasps.“ (*New Musical Express* 31.8.2002:43)

In dem Konzertbericht wird die Stimme *Jack Whites* (*The White Stripes*) beschrieben. Das „Jaulen, Gurren und Keuchen“ des Gesangs kann hierbei als „grain of voice“ (Barthes 1990[1977]:293) verstanden werden: Es zeigt die ehrliche Emotionalität des Sängers an und macht zugleich Traditionen des Blues bedeutsam (vgl. Gilbert/Pearson 1999:68; Middleton 2000:30; Shepherd 1991:167). Diese Rauheit der Stimme bezieht sich auf verschiedene Aspekte der Stimme: zum einen auf die Klangfarbe (timbre), zum anderen auf die gesamte Struktur der Stimme (texture) (vgl. Strumbl 2018:211). Dieser Stimmqualität wird symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben, weil sie den Körper hörbar macht, und zwar nicht nur die Lunge, sondern auch die Zunge, die Stimmritze, die Schleimhäute und die Nase: „The ‚grain‘ is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs“ (Barthes 1990 [1977]:299; vgl. ebd.:296). Damit einhergehend wird angenommen, dass die im Hals und Mund produzierte ‚raue‘ Stimme die Emotionen der Sänger*innen im Gegensatz zur ‚glatten‘ Pop-Stimme besonders gut zum Ausdruck bringen kann: „[...] the rock vocalist almost invariably uses the ‚grain‘ of his voice to signify the corporeality of his music, not in opposition to an ideal of immaterial, ‚pure‘ meaning but in opposition to the perceived contrivance and technologically-mediated inauthenticity of ‚pop‘“ (Gilbert/Pearson 1999:68; vgl. auch Bannister 2006b:75; Middleton 2000:30; Shepherd 1991:167). Des Weiteren wird die Kritik an *Whites* Stimme entkräftet, nämlich dass dieser bestimmte Gesangselemente („stimmliche Ticks“, „Kopfschütteln“) als „Theater“ nutze. Hier wird implizit die feldinterne Norm konstruiert, dass der Gesang nur dann ‚ehrlich‘ sei, wenn das, was im Gesang zum Ausdruck gebracht wird, auch wirklich ‚gefühl‘ wird. Um dies zu belegen, wird auf die Wirkung

verwiesen, die diese Lieder bei den Zuhörer*innen hervorrufen: Die Lieder würden verstörende Emotionen erzeugen, die die Zuhörer*innen erschüttern würden (vgl. *New Musical Express* 31.8.2002:43). Damit wird zwischen der emotionalen Wirkung und der ‚Ehrlichkeit‘ des Gesangs eine Verbindung hergestellt, bei der das eine das andere als ‚wahr‘ belegt.

Auch der folgende Konzertbericht beurteilt die männliche Gesangsstimme über die Wirkung, die sie hervorruft:

„As Kele gently croons ‚Do you want to come over and kill some time/ Throw your arms around me‘ over a breathless choral chant from above, it’s enough to make a werewolf weep. Or, indeed, east London’s icy vampire heart melt from five miles away.“ (*New Musical Express* 10.11.2007:47)

Die Stimme von *Kele Okereke*, Sänger und Songschreiber der Band *Bloc Party*, sei im Song „Modern Love“ darüber charakterisiert, dass sie sanft singen würde. Die Beschreibung als „crooning“ bezieht sich dabei auf einen im frühen 20. Jahrhundert entstandenen, explizit männlich codierten Gesangstil, der durch die Entwicklung des Mikrofons eine weichere, gefühlvollere und intimere Vokalisierung des Gesangs ermöglicht. Die Konstruktion von Intimität gelingt dabei durch einen leisen Gesang, der infolge des geringen Abstands zum Mikrofon trotzdem hörbar wird (vgl. Holtsträter 2011; McCracken 2015:74ff). Während Allison McCracken betont, dass die Verknüpfung von Emotionalität und Intimität mit der männlichen Stimme durchaus negativ als weiblich codiert und damit als ‚unmännlich‘ verstanden werden kann (McCracken 2015:208ff), wird an dieser Stelle eine solche Interpretation nicht vorgenommen. Stattdessen wird behauptet, die Stimme könne einen „Werwolf zum Weinen“ oder das „eisige Vampirherz“ des östlichen Stadtteil Londons „zum Schmelzen“ bringen.²⁹⁰ In beiden Vergleichen werden monströse Sagengestalten thematisiert. Beide können menschlich wirken, sind es aber nicht, sondern blutrünstige und Menschen jagende Monster. In diesem Verhältnis wird der emotionale Gesang *Okerekes* als besonders überzeugend bewertet: Er bringt nicht nur als grausam geltende Monster zum Weinen, was eine große, geradezu undenkbare Leistung darstellt, sondern kann auch das „eisige Vampir-Herz“ eines Stadtteils zum Schmelzen bringen. Dieser Eindruck wird durch die Entfernung („5 Meilen“) zwischen dem Lied und der Stadt betont, die Wirkung des emotionalen Gesangs wird also als übermächtig begriffen, der sich niemand entziehen kann. In welcher Art und Weise wird hier ein Bezug zu Männlichkeit hergestellt? Monster werden als Symbol für das ‚Andere‘ genutzt, die als hybride

²⁹⁰ Hier wird auf einen weiteren Song der Band („Song for Clay“) Bezug genommen, in dem das ehemalige Arbeiterviertel als ebensolches thematisiert wird.

Wesen die klare Einteilung zwischen Mensch und Tier unterlaufen (vgl. Tropper 2014:33f). Zugleich werden die hier aufgeführten Monster häufig männlich codiert und symbolisieren auf verschiedene Art und Weise eine gefährliche, wenn auch zum Teil anziehende Hypermaskulinität (vgl. Kubie-sa 2017:54ff). Es wäre möglich, das Zitat als die Konstruktion einer Ver-hältnisbeziehung zwischen verschiedenen Männlichkeiten, der emotionalen *Okerekes* und einer ‚übermännlichen‘ gewalttätigen Männlichkeit, zu lesen. Unabhängig davon, ob man dieser Deutung folgen mag, ist jedoch auffällig, dass die Bewertung der sanften, emotionalen Männlichkeit *Okerekes* eng mit Beschreibungen des ‚Machtvollen‘ verknüpft ist. Der emotionale Gesang von Sängern ist so machtvoll, dass sich a) hybride Monster mit übernatür-lichen Kräften oder b) kaltblütige und gnadenlose Männlichkeiten dieser Stimme nicht entziehen können.

Auch das folgende Zitat verknüpft die emotionale Gesangsstimme mit kultureller Autorität, und nimmt so eine Bewertung vor:

„Letztlich Sänger Banks, noch immer mit seltsam einfühlsamer Stimme-Gottes-Stimme [...]“ (*Spex* 9/2014:38)

In einem längeren Feature wird die Stimme von *Paul Banks*, Sänger und Songschreiber der Band *Interpol*, beschrieben. Sie zeichne sich dadurch aus, „seltsam einfühlsam“ zu sein. Hier wird zwischen der Erwartung, wie die Stimme wirken solle, und dem tatsächlichen Effekt eine Differenz auf-gemacht. Grund hierfür sei die der Stimme zugeschriebene Autorität: die Stimme klinge wie die eines übernatürlichen mächtigen Wesens („Gott“). Damit wird impliziert, dass die emotionale Gesangsstimme vor allem ‚zwi-schen Gleichen‘ wirken kann. Jedoch: Obwohl die Stimme nicht einfühlsam klingen sollte, tut sie es. Damit wird der männliche Gesang auch hier als eine Leistung konstruiert, die etwas möglich macht, das als unmöglich angesehen wird: nämlich als Mann emotional zu singen und zugleich über sehr große Autorität zu verfügen.

Zugleich funktioniert die Verknüpfung von Männlichkeit und Emotionalität nicht widerspruchsfrei, denn die Codierung des Emotionalen als ‚weiblich‘ und damit als ‚unmännlich‘ wird hierdurch nicht aufgehoben (vgl. Clawson 1993:236ff; Davies 2001:305f; Jarman-Ivens 2007b:162). Dies konstruiert widersprüchliche diskursive Anforderungen an Sänger, die ja immer beides sind: Teil der Gesellschaft und Teil des Feldes Indie-Rock. Auf diesen Punkt werde ich an späterer Stelle erneut zurückkommen.

Im Folgenden soll nun illustriert werden, dass auch weiblichen Gesangs-stimmen die Befähigung zugeschrieben wird, Emotionen in ihrem Gesang

zum Ausdruck bringen zu können. So wird die Stimme von *Beth Ditto*, Sängerin und Songschreiberin der Band *Gossip*, im Diskurs derart beschrieben:

„[...] hier ist Ditto in Hochform: atemlos und doch beseelt, wie unter Strom.“
(*Rolling Stone* 5/2008:123)

Beth Dittos Gesang auf der Konzert-DVD/CD sei hier zweierlei: „beseelt, wie unter Strom“ und „atemlos“. Mit dem Wort „beseelt“ wird Bezug auf die Ehrlichkeit im Gesang genommen und dabei an romantische Ideen angeknüpft: Die Seele, als Sitz des Geistes und der Empfindungen einer Person, drücke sich im Klang der Stimme aus und biete dadurch einen „scheinbar unmittelbaren Zugang zu den Gefühlen der Sänger“ (Pfleiderer 2017:109). Gleichzeitig verweist das Wort „Strom“ auf eine bestimmte (An)Spannung, die dem Gesang zugrunde liegt. Die Bewertung als „Hochform“ zeigt aber an, dass diese Anspannung nicht negativ bewertet, sondern als Voraussetzung eines „beseelten“ Gesangs verstanden wird. Die Art des Gesangs wird damit nicht als passives Geschehen, als ‚Natur‘, sondern als aktives Tun, d.h. als eine Leistung *Dittos* konstruiert. Auch das Wort „atemlos“ verweist auf den großen Einsatz *Dittos*. Hier wird aber nicht auf die Seele, sondern auf den Körper *Dittos* Bezug genommen. Der enorme körperliche Einsatz *Dittos* führe dazu, dass sie allen Atem in den Gesang investiert und so „atemlos“ erscheint. Das Wort ist damit keine Kritik einer ‚dünnen‘ Stimme, sondern greift die Spannung des Gesangs auf. Auch in den folgenden Zitaten wird *Beth Dittos* Gesang beurteilt:

„But the band's calling card is singer Beth Ditto's powerfully soulful voice, which registers somewhere between Ann Wilson wail and bloodcurdling riot grrrl cord-shredder.“ (*Pitchfork* 27.3.2006)

„Then, there is bolt-of-lightning singer Beth Ditto. One of the most stunning, passionate, and soulful singers [...]. Her voice is incredible: one minute as tough and dazzling as a diamond, the next so ferociously tender it's a blow to the senses.“ (*New Musical Express* 8.7.2006:52)

Das erste Zitat, eine Albumrezension, beschreibt *Dittos* Stimme als „Aushängeschild“ der Band, also als etwas, was für die Band insgesamt und deren Qualität steht. Ihre Stimme wird dabei über das Wort „soulful“ als gefühlvoll und emotional beschrieben, ein Eindruck, der über das Adverb „powerfully“ noch verstärkt wird. Zur weiteren Beschreibung ihres Gesangs werden Vergleiche genutzt, zum einen mit der Sängerin der in den 1970er und 1980er Jahren aktiven Rockband *Heart* (*Ann Wilson*), zum anderen mit dem Gesang von Riot-Grrrls Bands. Dabei wird auf bestimmte Emotionen Bezug genommen, auf das jammervolle Klagen („wail“) und die markerschütternde Beanspruchung der Stimmbänder („bloodcurdling riot grrrl

cord-shredder“). Damit wird auf die Wut und den Zorn, den Riot Grrrls in ihrem Gesang zum Ausdruck bringen, verwiesen (vgl. hierzu z. B. Gottlieb/Wald 1994; Strong 2011, Leonard 2007:115ff). Ihre Stimme kann damit nicht nur verschiedene Emotionen zum Ausdruck bringen, sondern auch solche wie Wut und Zorn, die bislang vor allem männlich codiert werden. In lobender Weise bewertet auch das zweite Zitat die Gesangsstimme von *Beth Ditto*: Der Konzertbericht betont hierbei in zweifacher Weise die Einzigartigkeit der Sängerin: Zum einen über die Nutzung von Superlativen, zum anderen über die Metapher des Blitzes. Diese Naturgewalt konstruiert die Gesangsstimme *Dittos* nicht nur als machtvoll, sondern legt auch nahe, dass ihr Talent so groß sei, dass es die Talente anderer in den Schatten stellt, so wie ein Blitz den um ihn herumliegenden Raum verdunkelt. Daneben wird hier die Qualität der Stimme über eine Kategorie hervorgehoben, auf die ich später noch ausführlich eingehen werde: die Verbindung von Widersprüchlichen. *Dittos* Gesangsstimme kann sowohl „hart wie ein Diamant“ als auch „unglaublich zart“ klingen. Diese Gegensätzlichkeit wird noch einmal gesteigert, indem die Wirkung der zarten Stimme ein „Schock für die Sinne“ sei. Die beiden Zitate können ebenfalls als Verknüpfung von kultureller Macht mit der weiblichen Gesangsstimme verstanden werden, wobei im ersten Zitat die Macht des weiblichen Gesangs vergleichsweise klein und begrenzt erscheint.

Beth Dittos Gesangsstimme kann jedoch auch andere Emotionen in ihrem Gesang ausdrücken:

„[...] Joyful Noise [...] features Ditto's best-ever performance on the tender „Casualties of War“, recalling Ray of Light-era Madonna [...] in its siren-like clarity of tone and voice. Her abrasive and relentless shtick is replaced by a tender vulnerability that's more heart-rending than we're used to from Gossip.“ (*Pitchfork* 4.6.2012)

In der Rezension des neuen Albums „Joyful Noise“, wird lobend die Stimme *Beth Dittos* hervorgehoben, indem diese über Narrative der positiven Weiterentwicklung mit ihrem früheren Gesangsstil verglichen wird. Der Gesang im Song „Casualties of War“ zeichne sich nicht nur durch eine „Klarheit von Klang und Stimme“, sondern auch durch eine „zarte Verletzlichkeit“ aus, die „herzzerreißend“ sei. Damit wird diesen Emotionen eine große Wirkung auf die Zuhörer*innen zugeschrieben, denn die Emotionen berühren mit dem Herz nicht nur das Innere des Körpers, sondern auch das Organ, in dem symbolhaft die Gefühlswelt verortet wird. Verstärkend wird die Metapher des Sirenenengesangs eingesetzt, um die Qualität der Stimme zu betonen. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass der Gesang auf übernatürliche, d.h. auf sehr große Art und Weise anziehend sei. Über die Verknüpfung mit

Zartheit und Verletzlichkeit wird die Sagengestalt der Sirene jedoch von ihrer gefährlichen und unheilvollen Assoziation bereinigt.²⁹¹ Im Gegensatz dazu wird ihr früherer Gesangsstil negativ bewertet, indem er als aggressiv und unbarmherzig charakterisiert wird. Die Charakterisierung als „shtick“ verstärkt die Abwertung. Die Emotionen werden hier als Masche oder Trick verstanden und damit als unnatürlich und künstlich abgewertet.

Auch in den folgenden beiden Zitaten wird die emotionale Gesangsstimme darüber charakterisiert, welche emotionale Wirkung sie auf die Zuhörer*innen hat. Sie beschreibt den Gesang von *Régine Chassagne*, Multi-instrumentalistin, Sängerin und Co-Songschreiberin der Band *The Arcade Fire*:

„Regine [...], die den Text zu „Intervention“ schrieb und ihren Ehemann zum Weinen brachte, als sie ihm den Song zum ersten Mal vorsang.“ (*Rolling Stone* 3/2007:43)

Die enorme emotionale Wirkung des Songs wird anhand des Ehemanns versinnbildlicht: Sie bringt ihn zum Weinen. Die emotionale Wirkung wird hier nicht nur ihrem Gesang, sondern auch ihrem Songtext zugeschrieben. Die enorme Kraft des Emotionalen wird darin deutlich, dass *Chassagne* den Song hier zum ersten Mal „vorsang“. In der Regel werden Lieder bis zur Aufnahme beständig verändert.²⁹² Die ‚ursprüngliche‘ Version hat also bereits diese große Wirkung. Daneben verstärkt das private, geradezu intime Setting den Eindruck des Emotionalen. *Win Butler* und *Régine Chassagne* werden nicht als Berufsmusiker*innen sichtbar, sondern als Eheleute, also als Privatmenschen. Dadurch werden die Emotionen zugleich als ‚ehrlich‘ gerahmt. Auch im folgenden Zitat wird der emotionale Gesang über seine Wirkung beschrieben:

„They’ve re-realised that simple, personal emotions convey more of a poignant worldview than standing stiff at the pulpit, yelling that we’re all going to die. ‚Haiti‘ is a perfect example of this – just Régine’s fragile voice, an opulent shimmy and air punching gets across the poignancy of the song.“ (*New Musical Express* 4.9.2010:30)

In dem Konzertbericht werden verschiedene Gesangsstile gegeneinander abgewogen, wobei durch den Vergleich ein implizites Wettbewerbsfeld zwischen weiblichen und anderen Stimmen eröffnet wird. Um das Ziel der Band, in den Liedern ein starkes, eindringliches Gefühl von Traurigkeit

²⁹¹ Darüber hinaus wird der Gesang mit der Stimme *Madonnas* auf dem Album „Ray of Light“ verglichen. Interessant ist hierbei vor allem, dass der Vergleich mit Sängerinnen des Feldes ‚Pop‘ nicht zur Abwertung dieser führt; das Feld ‚Pop‘ wird hier also als Positivfolie konstruiert.

²⁹² So wird der Song auf dem Album durch *Win Butler* gesungen.

hervorzurufen, zu erreichen, seien bestimmte Gesangsstile besser geeignet als andere. Diese Bewertung wird an bestimmten Emotionen festgemacht, wobei hier das Narrativ der ‚Weiterentwicklung‘ genutzt wird. Auf der einen Seite stehe der Gesang der gesamten Band auf dem vorherigen Album. Dieser zeichne sich durch gemeinsames, sehr laut Schreien aus („yelling“). Auf der anderen Seite stehe der Gesang *Chassagne* im neuen Song „Haiti“, der als „fragile“ beschrieben wird, was sowohl für eine zarte als auch eine zerbrechliche und brüchige Stimme stehen kann. Diesen Gesangsstilen werden nun bestimmte Emotionen zugeschrieben: Der frühere Gesang wird kritisiert, weil dieser sei zu laut und zu negativ („we’re all going to die“) sei. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Wort „pulpit“: Dieser zeigt an, dass der Gesang als herablassende Predigt (von der Kanzel herab) gedeutet wird. Im Gegensatz dazu wird der Gesang von *Chassagne* gelobt. Diese könne durch ihre zerbrechliche Stimme das Gefühl von Traurigkeit und Verletzbarkeit am besten ausdrücken. Für den Vergleich wird der emotionale Gesang auch explizit mit dem Körper der Singenden verknüpft: Kritisiert wird die Band, die „steif“ am Abgrund steht. Positiv bewertet wird dagegen Régine Chassagne, die ihren „zarten“ Gesang mit kräftigen Körperbewegungen („opulent shimmy and air punching“) begleitet und damit ihren Körper zum Ausdruck der Emotionen einsetzt.²⁹³ Die Sängerin hebt sich damit über ihren Gesang als ‚besonders‘ von der Band ab.²⁹⁴ Ihre Fähigkeiten werden als singulär und damit als einzigartig konstruiert. Nun könnte man einwenden, dass die kulturelle Anerkennung dieser emotional-weiblichen Stimmen nur gering ausfällt, da es sich mit Zartheit und Verletzbarkeit um typischerweise weiblich codierte Emotionen handelt. Allerdings werden auch zur Bewertung männlicher Stimmen ebensolche Emotionen positiv hervorgehoben. Dabei lassen sich hinsichtlich der genutzten Diskursstrategien keine Unterschiede ausmachen, etwa, dass das eine als ‚Leistung‘ und das andere als ‚Natur‘ gedeutet wird. Damit unterscheidet sich die symbolisch-kulturelle Anerkennung, die weiblichen und männlichen Stimmen in Verknüpfung mit Emotionalität zugewiesen wird, auf den ersten Blick nicht. Für diese Deutung spricht auch, dass emotionale Weiblichkeit im Gesang mit dem Deutungsmuster der Kontrolle verknüpft wird. Im folgenden Zitat wird dabei ein

²⁹³ Auch hier wird die ‚Verbindung von Gegensätzlichem‘ (zart und kräftig) genutzt, um kulturelle Anerkennung zu betonen. Auf diesen Punkt komme ich später noch zurück. Zugleich wird auch hier das Narrativ der Weiterentwicklung eingesetzt, dieses wird aber nicht *Chassagne*, sondern der Band als Ganzes zugewiesen.

²⁹⁴ Sehr vereinzelt werden auch solche ‚weibliche‘ Gesangsstile positiv bewertet, deren Gesang im Sound der Band ‚verschwindet‘. Die Band wird damit als kollektive Formation sichtbar (vgl. *New Musical Express* 23.10.2010:38).

implizites Wettbewerbsfeld zwischen verschiedenen weiblichen Gesangsstimmen konstruiert:

„There are few women in music today with pipes like Ditto's and even fewer still that can pull off her level of vocal emoting without either sounding overwrought or needing a backing track.“ (*Pitchfork* 23.4.2008)

Das Zitat, eine Konzertreview einer Live-CD/DVD, nutzt eine Negativfolie, um die Stimme von *Beth Ditto* (*Gossip*) als ‚authentische‘ Stimme zu bewerten. Ihr Gesang wird anhand von Eigenschaften diskutiert, die sie nicht habe: Sie singe nicht „übertrieben“ und benötige kein „backing track“. Ersteres verweist auf eine zu große Betonung der Emotionen in der Stimme, die den Gesang als ‚dramatisches Theater‘ und damit als ‚unehrlich‘ erscheinen lassen. Der Begriff „backing track“ bezeichnet eine bei Konzerten zur Unterstützung genutzte digitale Tonspur. Auf diese Weise wird zum Ausdruck gebracht, dass die gesangliche Leistung ungenügend ist, weil sie im Konzert ohne technische Hilfsmittel nicht reproduziert werden kann. Über die Nutzung dieser Negativfolie wird *Dittos* Stimme positiv bewertet, und zwar sowohl im Hinblick auf Stimmumfang und Stimmkraft als auch im Vermögen, Emotionen angemessen zum Ausdruck bringen zu können. Diese Bewertung wird dadurch verstärkt, dass nur „sehr wenige“ Sängerinnen diese Fähigkeiten besäßen. Obwohl hier das Gegenüber nicht namentlich konkretisiert wird, wird so ein Wettbewerbsfeld zwischen verschiedenen Weiblichkeiten eröffnet, und zwar ohne dass diese auf eine Männlichkeit Bezug nehmen. Das Zitat konstruiert etwas, was im System der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ eigentlich nicht vorgesehen ist: der Wettbewerb zwischen verschiedenen Weiblichkeiten ohne die diskursive Bezugnahme auf Männlichkeit. Auch wenn bei der Konstruktion der emotional-weiblichen Gesangsstimme dieses Narrativ vergleichsweise selten im Diskurs herausgearbeitet werden kann, stellt es eine signifikante Veränderung dar, die diskussionswürdig ist. Raewyn Connell argumentiert in ihren frühen Überlegungen, dass sich die verschiedenen Praxen von Weiblichkeit darüber differenzieren, ob sie die privilegierte Stellung ‚hegemonialer Männlichkeiten‘ und damit die Hegemonie der Männer befürworten oder ablehnen (vgl. Connell 1987:187f). Weiblichkeiten, die in Wettbewerb zueinander stehen, bedürfen daher immer einer Bezugnahme auf Männlichkeiten. Dieser Wettbewerbsmodus wird hier jedoch gerade nicht hergestellt: Die verschiedenen Weiblichkeiten benötigen Männlichkeit zur Herstellung von Sinn nicht mehr, sondern werden für sich genommen in ein Wettbewerbsverhältnis zueinander gesetzt. Das verweist auf veränderte Anerkennungsbeziehungen: Weiblichkeiten können hier aus sich heraus Anerkennung schöpfen, was eine

Grundprämisse ‚hegemonialer Männlichkeit‘ infrage stellt. Zudem werden weibliche Gesangsstimmen nicht mehr von den „ernsten Spielen des Wettbewerbs“ (Meuser 2006:125) ausgeschlossen, sondern konstruieren sich diskursiv ebenfalls über homosoziale Räume der Konkurrenz. Allerdings positioniert der diskursive Wettbewerb die verschiedenen Weiblichkeiten in der homosozialen Dimension in ein hierarchisches Verhältnis zueinander und stützt damit trotz Infragestellung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ nicht den egalisierenden Modus.

Während die ‚Natürlichkeit‘ der Gesangsstimme das Vermögen eher als ‚gegeben‘ und nicht als ‚erlernt‘ versteht, konstruiert Emotionalität die ‚ehrliche‘ Gesangsstimme als musikalische Befähigung. Diese Befähigung wird auch transgeschlechtlichen Stimmen wie *Antony/ Anohni* zugeschrieben:

„Erst das Vibrato. Ein traumgeweihtes Zittern in Tönen, ein Raum für Geheimnisse und Verletzungen. Nein, man kommt gar nicht an diesem Vibrato vorbei, das jede Melodie mit sich schleift, sie biegt und dehnt, an einen Ort transportiert, der noch unsicher zu sein scheint [...]“ (*Musikexpress* 3/2005:76)

„Mit seinem dritten Album „The Crying Light“ setzt der Songschreiber, dessen empathisch emotionaler Kopfgesang kein Geschlecht kennt, aber dafür die Tiefe menschlicher Gefühle, einen intimeren Fokus.“ (*Rolling Stone* 1/2009:99)

In dieser Albumrezension wird die emotionale Gesangsstimme *Antonys/ Anohnis* anhand des eingesetzten Vibratos beurteilt. Als Vibrato wird eine Gesangstechnik bezeichnet, bei der die Stimmlippen schwingen und so eine schnelle Veränderung der Tonhöhe, der Lautstärke oder der Klangfarbe (oder eine Kombination dieser Elemente) erreicht wird (vgl. Neumann 2011:235). In der Musikwissenschaft wird das Vibrato als Gesangstechnik verstanden, die ‚natürlich‘ entsteht und wie ein Fingerabdruck die individuelle Identität illustriert (vgl. Shepherd 1991:173). Zugleich kann der Einsatz dieser Gesangstechnik aber auch als Leistung gedeutet werden, die darin besteht, dass Vibrato an den richtigen Stellen (wann) und in angemessenen Umfang (wie) einzusetzen (vgl. ebd.). Die Deutung als künstlerische Leistung wird auch in diesem Zitat vorgenommen: *Antony/ Anohni* kann die Melodie „schleifen“, „biegen“ und „dehnen“. Hierdurch wird die Stimme nicht nur als umfangreich und eine große Reichweite erzielend bewertet, sondern auch als ‚ehrliches Handwerk‘. Daneben wird der Stimme die Fähigkeit zugeschrieben, einen Raum für „Geheimnisse und Verletzungen“ sowie für „Unsicherheit“ schaffen zu können. Hier wird die emotionale Qualität der Stimme gelobt, die über ihre trans* Geschlechtlichkeit begründet wird: „[...] singing with an ambiguously gendered voice“ (Goldin-Perschbacher 2007:213) gehe mit der besonderen Befähigung einher,

„vulnerable, affecting music“ (ebd.) zu kreieren.²⁹⁵ Die Stimme kann so etwas zum Klingen bringen, was bislang nicht gehört werden kann: Geheimnisse, d.h. etwas, das nicht gesagt wird; Unsicheres, also etwas, das ‚dazwischen‘ liegt und dessen Ausgang ‚offen‘ ist, und „Verletzungen“, etwas, was nicht von anderen gehört werden soll.

Auch das zweite Zitat stellt die Fähigkeit der Stimme, Emotionen zum Ausdruck bringen zu können, in den Mittelpunkt: Diese sei „empathisch“, d.h. sie drückt Mitgefühl aus. Dabei wird zwischen der transgeschlechtlichen Stimme, die „kein Geschlecht kennt“ und der Möglichkeit, tiefe menschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen, eine Verknüpfung hergestellt.²⁹⁶ Während die transgeschlechtliche Stimme diskursiv vor allem über das ‚Mehr‘ an Geschlecht konstruiert wird, ist dies hier nicht der Fall: Die Stimme sei „genderless“ (Steinskog 2008). Das kann durchaus als ein Mangel verstanden werden, bei der der Stimme das ‚gewisse Etwas‘ fehlt. Gleichzeitig ermöglicht es „aber“ etwas anderes: Gefühle zum Ausdruck zu bringen, die weder ‚nur männlich‘ noch ‚nur weiblich‘ sind, sondern „menschlich“. Meines Erachtens zeigt sich hier eine Bedingung, die nur an transgeschlechtliche und nicht an ‚männliche‘ oder ‚weibliche‘ Gesangsstimmen gestellt wird: Über die Stimme müssen universelle, quasi ‚überparteiliche‘ Perspektiven zum Ausdruck kommen. Auf diese Weise wird aber die Möglichkeit, dass ein solcher Gesang transgeschlechtliche Perspektiven thematisiert, nicht nur als weniger authentisch bewertet, er wird diskursiv unsichtbar gemacht. Auf diesen Punkt werde ich später, bei der Erörterung der Songtexte, zurückkommen.

Mehr noch als über die Eigenschaften der Stimme selbst, wird die Emotionalität der transgeschlechtlichen Stimme darüber veranschaulicht, welche emotionale Wirkung sie bei den Zuhörer*innen auslöst:

„[...] der das Publikum größtenteils sprachlos auf seinen Sitzen verharren lässt.“
(*Musikexpress* 2/2006:109)

„Seine schöne Seele artikuliert sich mit einer Stimme, die selbst Steine zum Weinen bringt.“ (*Rolling Stone* 6/2009:25)

²⁹⁵ Shana Goldin-Perschbacher bezieht ihre Ausführungen auf Jeff Buckley, dem sie trotz seiner biologischen und sozialen Männlichkeit eine „transgendered vocality“ (Goldin-Perschbacher 2007:215) zuschreibt, da seine Gesangspraxen (hohe Stimme, die emotionale Vulnerabilität und Intimität zum Ausdruck bringt) „resists identification with his biological sex“ (ebd.).

²⁹⁶ Das unterscheidet den spätmodernen Diskurs deutlich von den (früh-)modernen Diskursen, sichtbar etwa an der Kritik des Kastratengesangs. Dieser wurde ab dem Ende des 18. Jahrhunderts abgelehnt, da es den Stimmen an ‚Einfühlung‘ mangle. Dieser Mangel wurde direkt mit der uneindeutigen Geschlechtlichkeit der Sänger*innen verknüpft (vgl. Grotjahn 2005:49ff).

In beiden Zitaten werden Eindrücke von Konzerten geschildert. Im ersten Zitat wird die Wirkung des Gesangs über den Körper der Zuschauer*innen verdeutlicht: Diese seien „sprachlos“ und „verharren“ in den Sitzen. Beide Verben bringen zum Ausdruck, dass etwas unterlassen wird: zu sprechen und sich im Sitz zu bewegen. Ersteres verweist auf die Überraschung und Verblüffung, letzteres bezeugt die enorme Wirkung, weil es ihm*ihr gelingt, unbewusste Körperreaktionen zu unterbinden. Über beide Verben wird der Eindruck erzielt, dass das Konzert alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Im zweiten Zitat wird die besondere emotionale Wirkung der Stimme darüber versinnbildlicht, dass sie etwas ermöglicht, das unmöglich ist: „Steine zum Weinen bringen“. Es kann aber auch darauf verweisen, dass der Gesang etwas sehr hartes weich macht: die Stimme ist steinerweichend und wird so als ergreifend und anrührend charakterisiert. Diese Wirkung wird direkt der Person *Antony/ Anohni* zugeschrieben, denn „seine schöne Seele“ würde sich in der Stimme „artikulieren“. Zugleich wird damit zum Ausdruck gebracht, dass die zum Ausdruck gebrachte Emotionalität als ‚ehrlich‘ wahrgenommen wird, da sie seine Persönlichkeit widerspiegeln (vgl. Warwick 2009:350).

Auch im folgenden Zitat stellt die Person *Antony/ Anohni* in den Vordergrund, um die emotionale Wirkung des Gesangs zu versinnbildlichen:

„I first saw Antony sing at Wigstock [...]. It had been a long, dull day of lipsynching drag queen fabulousness, with everyone swaddled in irony and shoulderpads, and then suddenly someone walked up to the microphone and had the gall to actually sing. When he sang a love song of his own creation, a masochistic anthem called „Cripple and the Starfish“, the effect reminded me of the last line of Frank O'Hara's poem about Billie Holiday—„everyone and I stopped breathing“, if only to make sure we didn't interrupt something very pure and strange, aggressively delicate in a way that silenced you so you could hear it. It was lonely and brave.“ (*Pitchfork* 31.10.2005)

Hier wird die vergleichende Gegenüberstellung verschiedener Künstler*innen genutzt, um den Gesang *Antonys/ Anohnis* zu beurteilen. Die performenden Drag-Queens werden anhand der zum Ausdruck kommenden Emotion ‚Ironie‘ kritisiert. Diese impliziert eine Distanz zum eigenen Werk, die im Musikgenre Indie-Rock kritisch betrachtet wird. In diesem Fall ist die Distanz besonders groß, weil nur so getan wird, als ob man singt („lipsynching“) und Distanz zu den Werken Anderer gehalten wird. Auch die Nennung der „Schulterpolster“ kann als Verweis auf das ‚Unechte‘ und ‚Unehrlliche‘ der anderen Performances verstanden werden. Die Unoriginalität der Stimme wird durch die Charakterisierung als „öde“ und über die Anonymisierung der Künstler*innen als „Drag Queens“ betont. *Antonys/ Anohnis*

Performance wird dagegen positiv hervorgehoben. Dies wird an drei Punkten verdeutlicht: Der*Die Künstler*in singt einen eigenen Song. *Antony/Anohni* wird damit nicht nur als ‚ehrlich‘ bewertet, sondern auch als „mutig“, da er*sie sich hier über die (impliziten) Regeln, die alle anderen befolgen, „frech“ hinwegsetzt. Die Stimme könne ‚Unterschiedliches und Gegensätzliches miteinander zu verbinden‘: Sie sei „rein“ und „seltsam“ und „aggressiv zart“. Die außerordentliche Qualität wird aber vor allem anhand der enormen Wirkung beim Publikum verdeutlicht: Dieses höre auf zu Atmen. Das stellt eine enorme körperliche Reaktion dar, denn sie unterbricht einen unbewussten und kaum zu kontrollierenden Vorgang. Auch hier wird die Qualität des Gesangs über die emotionale Reaktion, die dieser bei den Zuhörer*innen auf körperliche Ebene auslöst, versinnbildlicht (vgl. Cobb 2016:220; Frith 1996b:191ff; Heesch 2011:174). Zugleich kann das Aufhören des Atems auch darauf verweisen, dass die Zeit stehen bleibt und so den Moment des Auftritts exakt von anderen Momenten trennt. Hervorgerufen werden die emotionalen Körperreaktionen vom Wunsch „sicherzugehen“, den Gesang weiter zuhören zu können und ihn nicht zu unterbrechen. Da der Vorgang des Atmens bei Konzertzuschauer*innen in der Regel lautlos erfolgt, verweist die Notwendigkeit, nicht zu atmen, meines Erachtens auch auf die zurückgenommene Lautstärke des Gesangs. Im Gegensatz zu allen anderen wird hier auf ein Vollplayback (Gesang und Sound der Musik) verzichtet, der Gesang erfolgt direkt und ohne die Unterstützung von Instrumenten. Damit wird die außerordentliche und ‚ehrliche‘ Qualität des Vortrags noch einmal betont, denn die Stimme kann ohne Hilfsmittel eine enorme Reaktion hervorrufen. Zugleich wird deutlich gemacht, dass das Publikum den eigenen Körper einsetzt, um dem Auftritt ohne Störungen (z. B. durch Atemgeräusche) beiwohnen zu können. Es kann festgehalten werden, dass die Stimme *Antonys/ Anohnis* an dieser Stelle nicht aufgrund ihrer trans* Geschlechtlichkeit herausgehoben wird, sondern durch die Betonung des Persönlichen, dass das ‚Selbst‘ im Gesang sichtbar werden lässt. Gleichzeitig wird der Gesang hier als musikalisches Können sichtbar (vgl. für eine sehr ähnliche Struktur *Musikexpress* 1/2009:107).

Eine weitere Möglichkeit, die enorme Wirkung des Gesangs diskursiv zu verdeutlichen, ist das Zitieren berühmter Fans. Diese können als Bestandteil eines kulturellen Netzwerkes verstanden werden, über das Anerkennung zugeschrieben wird:

„Sogar ein Brummbar wie Lou Reed wählte sich, als er diese [...] Stimme das erste Mal hörte, in der „Gegenwart eines Engels“. [...] Seit sie 2000 wie eine akustische Täuschung aus dem Underground heraufklang, nötigt diese Stimme ihre fassungslosen Kritiker zu religiösen Umschreibungen. Wen das

schmelzende Vibrato und die sehnsüchtige Verzweiflung in dieser Stimme nicht erreicht, der will nicht berührt werden, dem ist nicht mehr zu helfen, der ist verloren.“ (*Musikexpress* 10/2010:66)

„[...] man kann sich [...] vorstellen, was eine gestandene Künstlerin [...] zum Vergleich mit dem Unvergleichlichen hingerissen haben mag: „Es war, als ob ich das erste Mal Elvis gehört hätte. Zwei Worte, und er hat dein Herz gebrochen.“(*Musikexpress* 3/2005:76)

Im ersten Zitat aus einem längeren Feature wird anhand des Künstlers *Lou Reed* die enorme Wirkung der Gesangsstimme sichtbar gemacht. Dessen Würdigung ist besonders wertvoll, weil er ‚normalerweise‘ ein „Brummbär“ sei, also ein Mensch, der statt zu loben, eher meckert und missgelaunt ist. Zugleich wird hier ein Vergleich vollzogen, um die besondere Qualität zu betonen: die Stimme sei die eines Engels, die Kritiker*innen zu „religiösen“ Umschreibungen zwingt. Damit wird die Gesangsstimme *Antonys/ Anohnis* als überirdisch schön beschrieben, aber auch als dem Wettbewerbsfeld der ‚irdischen‘ Stimme entzogen. Die Beschreibung als aus dem „Underground heraufklingend“ ist ein Verweis auf *Antonys/ Anohnis* künstlerische ‚Heimat‘ in der ‚Gegenkultur‘ der Performancekünste. Die Gesangsstimme berührt die Zuhörer*innen („schmelzend“), und zwar, weil sie „sehnsüchtige Verzweiflung“ also etwas, das Unterschiedliches miteinander verbindet, im Gesang zum Ausdruck bringen kann. Daneben wird die Einzigartigkeit der Stimme durch zwei Elemente verstärkt: durch die Beschreibung als „akustische Täuschung“ und die Charakterisierung der Kritiker*innen als „fassungslos“. Der Gesang wird so als ‚anders‘ als alles bislang Gehörte bewertet. Das hat zur Folge, dass die Kritiker*innen überwältigt und sprachlos sind. Die außerordentliche Qualität wird hier über das Verb „nötigen“ untermalt, denn es charakterisiert den Prozess als etwas, das Widerstände auch bei Gegenwehr überwindet: Die Stimme entfaltet ihre Wirkung auch gegen den Willen der Zuhörer*innen. Diese Gegenwehr wird im letzten Satz über eine Aufforderung noch einmal aufgegriffen: Aufgabe der Zuhörer*innen sei es, „sich berühren zu lassen“. Wer also von dieser Stimme nicht berührt wird, verstößt gegen feldinterne Normen und sei kein ‚gutes‘ Mitglied. Auch dies wird durch eine Dramatisierung unterstrichen: Wer durch den Gesang nicht berührt wird, „sei verloren“.

Im zweiten Zitat, einer Albumrezension, wird die enorme emotionale Wirkung von *Antonys/ Anohnis* Stimme mit Hilfe der Künstlerin Laurie Anderson belegt. Diese vergleicht das Hören von Antony Hegartys Songs mit der von *Elvis Presley*. Über den Vergleich wird eine große Anerkennung zugeschrieben, da letzterer als Ausnahmekünstler gilt, der eigentlich „unvergleichbar“ ist, d.h. so gut, dass er sich dem Wettbewerbsfeld entzieht. Damit wird die

Einzigartigkeit betont, aber auch die Neuartigkeit der Stimme, die den zeitlichen Rahmen in ein ‚davor‘ und ‚danach‘ gliedert.²⁹⁷ Beide zum ersten Mal zu hören, so der berühmte Fan, habe die gleiche, enorme Wirkung, nämlich das Herz zu brechen. Hier wird aber weniger auf einen Liebeskummer angespielt. Stattdessen wird über das Wort „gebrochen“ die große emotionale Wucht verdeutlicht, die emotionale Wichtigkeit über den Verweis auf das Organ „Herz“ als Zentrum des Körpers und Sitz des Emotionalen. Diese enorme Wirkung wird durch zwei Elemente betont: Zum einen handelt es sich bei der lobenden Künstlerin um eine „gestandene“, d.h. sie kann auf langjährige Erfahrungen und Kenntnisse im Feld verweisen. Ihr Lob wird geschätzt, weil so implizit zum Ausdruck gebracht wird, dass sie einen großen Vergleichshorizont hat. Zum anderen wird nur sehr wenig benötigt, „zwei Worte“, um die Wirkung zu erzielen. Sie tritt also quasi sofort ein.²⁹⁸

Ich habe bislang gezeigt, dass im untersuchten Diskurs des Indie-Rock alle Stimmen als prinzipiell befähigt konstruiert werden, die Norm des emotionalen Gesangs zu erfüllen. Allerdings werden im Diskurs auch Bewertungsunterschiede vorgenommen. Dabei wird die Kategorie Emotionalität mit anderen (Sub-)kategorien derart verknüpft, dass spezifische Bewertungen ermöglicht werden. Im Folgenden werden die Elemente erörtert, die im untersuchten Diskurs für den emotional-ehrlichen Gesang besonders bedeutsam sind. Dabei werde ich zeigen, dass diese in ihrer Vielseitigkeit ein unentschiedenes Bewertungsfeld eröffnen: Zum einen kann Emotionalität in Verbindung mit weiteren (Sub-)Kategorien sowohl männliche, weibliche als auch transgeschlechtliche Stimmen als gleich befähigt beurteilen, Emotionen im Gesang zum Ausdruck zu bringen. Diese Diskursnarrative stellen in unterschiedlichem Maße ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage und stützen so den egalisierenden Modus. Zum anderen werden über ‚emotionale Ehrlichkeit‘ weibliche und transgeschlechtliche (am Rande auch bestimmte männliche) Gesangsstimmen marginalisiert. Derartige Diskursnarrative re/produzieren die ‚weiße‘, männlich-emotionale Gesangsstimme als privilegierte Norm und stützen so den hierarchisierenden Modus und ‚hegemoniale Männlichkeit‘.

Ich beginne die Analyse mit Subkategorien, die für alle Gesangsstimmen, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise bedeutsam gemacht werden: Unterschiedliches und Gegensätzliches miteinander verbinden, die Kontrolle des Gesangs und Songtexte. Die Verknüpfung von Emotionalität und

²⁹⁷ Gleichzeitig belegt die Performancekünstlerin *Laurie Anderson*, dass *Antony/ Anohni* seinen*ihren Wurzeln treu bleibt und weist ihn*sie so als ‚ehrlich‘ aus.

²⁹⁸ Darüber hinaus zeigt sich, dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen die Qualität der Stimme bezeugen können und damit Anerkennungsquellen sind, vgl. hierzu Kapitel 6.2.1.

Stimme über die gleichen Subkategorien hat meines Erachtens zwei Diskurseffekte: Zum einen werden diskursive Männlichkeiten, Weiblichkeiten und trans* Geschlechtlichkeiten nicht als kulturell gegensätzlich konstruiert. Zum anderen wird ein Wettbewerbsraum zwischen männlichen, weiblichen und transgeschlechtlichen Gesangsstimmen produziert, was ich am Beispiel von Coversongs diskutieren werde.

Im Anschluss daran werde ich die Subkategorien rekonstruieren, die nur eine bestimmte Gruppen von Gesangsstimmen thematisieren, nämlich die der veränderte Musiker*innen. Diese werden maßgeblich über ihre Körper sichtbar gemacht. Darüber hinaus sind sie aufgefordert, ihr ‚anderes‘ Selbst in die Musik einzubringen.

Unterschiedliches und Gegensätzliches miteinander verbinden

In den Diskursen der Musikzeitschriften wird insbesondere eine Eigenschaft betont, um den Gesang als ‚emotional‘ zu bewerten: die Verbindung von Unterschiedlichem und Gegensätzlichem. Dabei wird behauptet, dass Dinge, die eigentlich nicht zusammenpassen, oder als Steigerung: die sich gegenseitig ausschließen, in der Gesangsstimme zugleich gehört werden können. So wird der Gesang *Win Butlers (The Arcade Fire)* wie folgt beschrieben:

„Die Stimme Butlers klingt hingegen so ungewöhnlich fern, wie a) noch nie zuvor irgendwo sonst gehört, und b) gleichzeitig so nahe, als ob er dir direkt in die Ohren schreien würde.“ (*Spex* 3-4/2005:48)

„Win Butlers Gesang ist Weite, Entrücktheit und schonungslose Intimität in einem – selbst in den lauten Augenblicken.“ (*Spex* 3-4/2005:89)

Das erste Zitat aus einem längeren Feature beschreibt *Butlers* Stimme als zugleich „fern“ und „nah“. Damit wird sein Gesang als eine besondere Reichweite innehabend konstruiert. Dieser Eindruck wird durch die Nutzung gegensätzlicher Adjektive verstärkt. Die Eigenschaft „fern“ wird dabei als „ungewöhnlich“ charakterisiert und damit impliziert, dass *Butler* hier etwas könne, das sonst nicht hörbar sei. Es wird aber nicht behauptet, dass die Stimme ‚schlecht‘ hörbar sei, sonst könne man den Klang nicht vernehmen. Dieser Eindruck wird unterstützt, da im weiteren Zitat in Bezug die Lautstärke des Gesangs behauptet wird, dass dieser „gleichzeitig“ laut sei. Dabei wird die Wirkung durch das Verb „schreien“ in Verbindung mit dem Wort „Ohr“ verstärkt, es wirkt als Superlativ: die Stimme ist extrem laut. Ich lese diese Beschreibungen als Bewertung der emotionalen Qualität der Stimme: Seine Stimme sei also nicht nur sehr laut, sondern entfaltet auch eine ausgesprochen große Wirkung.

Das zweite Zitat, Teil einer Albumrezension, nutzt ebenso die Kategorie ‚Reichweite‘ um den emotionalen Gesang zu bewerten. *Butlers* Stimme sei auf der einen Seite durch „Weite“ und „Entrücktheit“ bestimmt. Damit wird auf einen bestimmten Abstand angespielt, in dem sich aber auch eine von ‚irdischen‘ Belangen abgerückte Geisteshaltung ausdrücke. Zugleich sei *Butlers* Stimme durch eine „schonungslose Intimität“ charakterisiert. Damit wird behauptet, seine Stimme biete Einblicke in sein Innerstes, wobei durch das Wort „schonungslos“ seine Haltung zu sich selbst beschrieben wird: Sie sei unnachgiebig und macht den Zuhörenden ‚alles‘ sichtbar. Die Qualität dieses Stimmprofil wird dadurch verstärkt, dass er dies „selbst“ dann könne, wenn er laut singe, was implizit den intimen Gesang mit einer leisen Lautstärke gleichsetzt. Damit wird nicht nur ein Gegensatzverhältnis zwischen „Weite“ und „Intimität“, sondern auch zwischen „Intimität“ und „laut“ ausgestellt.

In Bezug auf das Narrativ müssen zwei Dinge hervorgehoben werden, die sowohl für diese als auch für alle weiteren Zitate gelten: Zum einen erfolgt die Verbindung von Unterschiedlichem bzw. Gegensätzlichem nicht in unterschiedlichen Songs als ein ‚Nebeneinander‘, sondern in einem Song als ‚zugleich‘. Damit wird der emotionale Gesang der Sänger*innen hier nicht als ‚natürliches‘ Talent, sondern als besondere Leistung und künstlerisches Vermögen charakterisiert. Zum anderen lösen sich die unterschiedlichen Gesangstile nicht ineinander auf, sondern bleiben als eigenständig erhalten. Damit wird dieses ‚zugleich‘ gegensätzlicher Stimmprofile zur Voraussetzung dafür, dass die Stimme auf die Zuhörenden emotional wirken kann.²⁹⁹

Aber nicht nur männliche, sondern auch weibliche Gesangsstimmen werden über die Eigenschaft, Unterschiedliches und Gegensätzliches verbinden zu können, positiv beurteilt. So wird *Emily Kokal*, mitverantwortlich für den Gesang in der Band *Warpaint*, in zwei Albumrezensionen wie folgt beschrieben:

„Wie zart „Teese“ daherweht und nach zwei Minuten einen Groove findet, ihn verlässt, nach allen Seiten ausschwärmt, und schließlich zurückkehrt [...]. Ganz anders „Disco/Very“: ein pumpender Bass, treibende Hi-Hats und Lindbergs pampige Vocals, ein hypnotisch rumpelnder Rap [...]. (*Rolling Stone* 1/2014:93)

„[...] while Emily Kokal’s fragile, confrontational vocals hark back to Cat Power’s [...]“ (*New Musical Express* 23.10.2010:38)

²⁹⁹ Auch der Gesang anderer Sänger wird über die Verbindung von Unterschiedliche positiv beurteilt (vgl. z. B. *New Musical Express* 30.8.2014:47; *Spex* 1-2/2007:45, 48). Die Analyse kann aus Platzgründen an dieser Stelle nicht erfolgen.

Im ersten Zitat wird der Gesang *Emily Kokals* anhand zweier Songs beschrieben. Im ersten Song „wehe“ die Stimme „zart“. Dabei werden Bewegungsnarrative eingesetzt, um zweierlei zu zeigen: 1) Gesang und Sound der Musik passen zusammen und 2) die Stimme nutzt den gesamten ihr zur Verfügung stehenden Raum. Sie „schwärmt nach allen Seiten aus“ und „kehrt“ wieder „zurück“. Die Beschreibungen von ‚Natur‘ legen außerdem den Eindruck nahe, die Stimme würde diesen Raum ‚natürlich‘, ohne das Zutun technischer Hilfsmittel in Besitz nehmen. Der zweite Song, so das Zitat, sei „ganz anders“: der Sound sei „pumpend“ und „treibend“, der Gesang ein „pampiger“ und „hypnotisch rumpelnder Rap“. Auch hier wird zunächst die Übereinstimmung von Sound und Gesang behauptet. Letzterer sei durch einen selbstbewusst-unhöflichen Songtext sowie zwei Gegensätze gekennzeichnet: Er sei sowohl „rumpelnd“, was auf einen dumpfen und polternden Stil verweist, als auch „hypnotisch“, was auf einen gleichmäßigen und damit gerade nicht „rumpelnden“ Gesang deutet. Zugleich kann damit aber auch ein Verweis auf die Wirkung der Stimme dargestellt werden: Die Zuhörenden können sich dem Eindruck des Gesangs nicht entziehen. Des Weiteren verbindet der Gesang zwei gegensätzlich gedachte Musikgenres: Rock und Hip Hop, ohne dass dies nähere Erläuterungen bedarf oder zur Abwertung führt. Das hier zugesprochene Lob erscheint aber im Gegensatz zu den bisherigen Zitaten als verhältnismäßig klein, da die Verbindung von Unterschiedlichem nicht zum gleichen Zeitpunkt, sondern in zwei verschiedenen Songs, d.h. nebeneinander, erfolgt.

Im zweiten Zitat wird die Stimme *Kokals* mit dem Gesang der ‚frühen‘ Singer/ Songwriterin *Cat Power* verglichen. Ihr Gesang wird dabei als verletzlich, aber auch als konfrontativ beschrieben. Während ersteres darauf abzielt, angreifbar und verwundbar zu sein, verweist das Konfrontative auf eine Stimme, die als angreifend und die Auseinandersetzung suchend gedeutet wird. Über dieses Stimmprofil, das Gegensätze im gleichen Moment vereint, wird der Gesang *Kokals* als besondere Leistung und künstlerisches Vermögen charakterisiert.

Auch die Stimme *Beth Dittos* (*Gossip*) wird in den Diskursen der Musikzeitschriften dergestalt konstruiert, wie anhand des folgenden Konzertberichtes deutlich wird:

„[...] there is little doubt about her tremendous power as a front woman. [...] that voice of hers sealed the deal. A propulsive, soulful howl that seared through splattering cymbals and jerky riffs with guttural slickness, it either made you weep or had you dancing like there's no tomorrow [...]“ (*Pitchfork* 24.4.2006)

In dem Zitat wird *Beth Ditto* als ‚Frontfrau‘ der Band positiv herausgehoben. Hierbei sei vor allem ihre emotionale („soulful“) Stimme dafür verantwortlich, dass sie das ‚Aushängeschild‘ der Band wäre. Ihre Stimme symbolisiert diese Führungseigenschaften: Sie sei antreibend und hebt sich aus dem Sound der Band heraus, was über die Metapher des Durchschneidens betont wird. Der Sound wird über die Benennung von „scheppernden Becken“ und „schroffen Gitarrenriffs“ als laut charakterisiert, was die Macht ihrer Stimme nochmals betont. Daneben werden zwei Gegensatzverhältnisse konstruiert: 1) Ihr Gesang kann heulen („howl“) und ist zugleich von kehliger Geschmeidigkeit („guttural slickness“) charakterisiert. Damit wird auf den Ort Bezug genommen, an dem der Ton entsteht. Während der erste im vorderen Mundraum erzeugt wird, entsteht letzterer in der Kehle und damit im hinteren Mundraum. 2) Ihre Stimme ruft in den Zuhörer*innen gegensätzliche emotionale Effekte hervor: Sie möchten entweder weinen oder tanzen, Tätigkeiten, die kulturell als nicht zusammenpassend gedacht werden. Über diese Fähigkeit, Gegensätzliches miteinander zu verbinden, wird *Beth Dittos* Stimme als besonders ‚authentische‘ Stimme diskursive Anerkennung zugeschrieben. Die so hergestellte Ambivalenz des emotionalen Gesangs wird nicht über Bilder der ‚Balance‘ aufgelöst, sondern wird in seiner bestehenden Ambivalenz zu einer Voraussetzung dieser.

Dass auch transgeschlechtliche Stimmen in der Lage sind, über die Verbindung von Gegensätzlichem eine emotionale Gesangsstimme zu erschaffen, soll anhand der folgenden Zitate verdeutlicht werden:

„On Another World, it's the title track, which finds him similarly stranded in transition—,I need another world/ This one's nearly gone'—while preemptively missing the plants, animals, and people of the world he's straining to escape. In other words, it's metamorphosis he both craves and fears, and both songs are perfectly poised between those two emotions.“ (*Pitchfork* 8.10.2008)

„Diese Stimme. Diese Stimme. Diese Stimme steht so verstörend fragil und verzaubernd elegant in der Welt wie eine Lilie auf einer Müllkippe. Und genauso ungeschützt, ungebrochen von Zynismus oder Ironie oder dem Dreck ringsum. [...] Das Album siedelt in der Schnittmenge großer Freude und großen Schmerzes.“ (*Musikexpress* 10/2010:66, 69)

Im ersten Zitat, einer Rezension der EP „Another World“, wird der gleichnamige Song bewertet. Dieser würde zum Ausdruck bringen, etwas zugleich zu ersehnen, also etwas mit starken Emotionen herbeizuwünschen, als auch zu befürchten, d.h. etwas Unangenehmes mit starken Emotionen zu erwarten. Die Gesangsstimme verkörpert aber beide Emotionen nicht, sondern bleibt „dazwischen“ und „im Übergang“. Dabei wird über das Adjektiv „perfectly“ deutlich gemacht, dass es sich hier nicht um eine Kritik handelt, bei

der es der Stimme an etwas fehle, sondern dass es genau dieses Unbestimmte und Unbestimmende ist, dass die Stimme von anderen unterscheidet. Gleichzeitig vereindeutigt *Pitchfork* hier die Bedeutung des Songs. Während das Blog den Fokus auf den Wandel lenkt, bei dem es ein ‚Morgen‘ gibt, kann das Lied durchaus auch als Klage über bzw. Wunsch nach dem Untergang der Welt gedeutet werden, bei dem aber gerade ersehnt wird, dass es ‚kein Morgen‘ gibt. *Pitchfork* macht hier meines Erachtens über das Lob der Ambivalenz des emotionalen Gesangs die hier angelegte radikale Kritik der Gegenwart unsichtbar.

Auch das zweite Zitat aus einem längeren Feature lobt die Emotionalität der transgeschlechtlichen Stimme. Dabei stechen ungewöhnliche Sprachbilder heraus. Das Zitat beginnt mit einer mehrfachen Wiederholung. Diese soll die Verblüffung bei den Hörer*innen zum Ausdruck bringen und betont so die Besonderheit der Stimme. Im Folgenden wird ein Bild gezeichnet, dass durch Gegensätzlichkeiten geprägt ist: Die Stimme wirke in der Welt wie eine Lilie auf einer Müllkippe: „verstörend fragil und verzaubernd elegant“, aber auch „ungeschützt, ungebrochen“. Daneben sind zwei Dinge meines Erachtens interessant: Zum einen kann die Stimme auch hier Unterschiedliches und Gegensätzliches miteinander verbinden: Sie ist zugleich „ungeschützt“, d.h. ohne Schutz und „ungebrochen“, d.h. sie kann sich auch ohne diesen Schutz behaupten und sie ruft „große Freude“ und „großen Schmerz“ hervor, womit gegensätzliche, aber intensive emotionale Wirkungen beschrieben werden. Zum anderen wird die „Welt“ über zwei Haltungen symbolisiert: „Zynismus“ und „Ironie“. Zwar wird über das ‚oder‘ zwischen den Worten deutlich gemacht, dass es sich hierbei nicht um „Dreck“ handelt, d.h. es gibt schlimmere Haltungen als diese. Zugleich werden sie aber durch die Aneinanderreihung auch als ausreichend ähnlich angesehen. Hierdurch werden sowohl „Zynismus“ als auch „Ironie“ negativ bewertet. Im Zitat werden diese Haltungen nicht direkt jemanden zugeordnet. Allerdings werden sie durch das Bild der Müllkippe räumlich um die Stimme herum angeordnet. Es lässt sich daher schließen, dass hier die Haltungen der Zuhörer*innen in den Fokus genommen werden, die auf unterschiedliche Art und Weise auf die Stimme reagieren können. Obwohl durch beide sehr unterschiedliche Dinge zum Ausdruck gebracht werden, haben Ironie und Zynismus eins gemeinsam: Es sind Haltungen des emotionalen Distanzhaltens. Während mit Ironie eher eine vorsichtige und indirekte Zurückhaltung bezeichnet wird, geht Zynismus mit deutlicher, offen sichtbarer Distanzierung einher (vgl. Colston 1997:42). Meines Erachtens werden beide Haltungen kritisiert, weil sie sich weigern, sich von dieser Stimme emotional berühren zu lassen. Damit wird darauf verwiesen, dass nicht nur die

Musiker*innen, sondern auch die Zuhörer*innen eine Aufgabe im Feld Indie-Rock haben. Die ungewöhnliche und übertriebene Sprache des Zitats ist meines Erachtens „not to be taken at face value“ (Biddle 2007:132), sondern zeigt an, dass etwas, hier die Gesangsstimme *Antonys/ Anohnis*, außerhalb einer vermeintlichen Norm steht und nicht an seinem symbolisch-kulturellen ‚Ort‘ ist (vgl. ebd.:131f). Shana Goldin-Perschbacher versteht eine solche Stimme bezugnehmend auf Roland Barthes als Stimme, die von einem ‚Körper-Ort‘ kommt, an dem man sich nicht festhalten kann (vgl. Goldin-Perschbacher 2007:226). Diskursstrategisch können solche Narrative als „VerUneindeutigung“ (Engel 2002:224) verstanden werden, in deren Rahmen das Recht eingefordert wird, „Mehrdeutigkeit und Vieldeutigkeit zu leben“ (ebd.). Diesem Verständnis folgend können die vermännlichenden Pronomen, die den Diskurs um die transgeschlechtliche Stimme *Antonys/ Anohnis* strukturieren, als Versuch gelesen werden, diese ‚unklare‘ Stimme zu normalisieren und dem Körper über die Zuschreibung von Männlichkeit einen eindeutigen, zweigeschlechtlich strukturierten symbolisch-kulturellen ‚Ort‘ zu geben. Allerdings wird in den beiden Artikeln, aus dem die Zitate stammen, die Nutzung von vermännlichenden Pronomen vermieden und stattdessen der Vorname genutzt und die*der Musiker*in explizit als „transgender“ (*Musikexpress* 10/2010:66) konstruiert. Auf diese Weise wird meines Erachtens versucht, einen neuen diskursiven Ort für diese Stimme und den dazugehörigen Körper zu konstruieren. Dafür steht aber nur unzureichend Sprache zur Verfügung, weshalb auf ‚unmögliche‘ Sprachbilder zurückgegriffen werden muss.

Bislang wurde gezeigt, dass im untersuchten Diskurs männliche, weibliche und transgeschlechtliche Stimmen als gleich befähigt beurteilt werden, Unterschiedliches und Gegensätzliches im Gesang miteinander verbinden zu können. Allerdings gibt es eine (Sub-)Kategorie, die in dieser Dimension bestimmte Stimmen hervorhebt: ‚Race‘. Wenn ‚Race‘ im Narrativ ‚Unterschiedliches und Gegensätzliches miteinander zu verbinden‘ bedeutsam gemacht wird, dann werden männliche und transgeschlechtliche Stimmen privilegiert. Hierdurch wird implizit die weibliche Gesangsstimme als weniger befähigt konstruiert. So wird die Gesangsstimme *Jack Whites (The White Stripes)* wie folgt thematisiert:

„Jack steckt hier schon mal alle Ecken des Gebiets ab, das er mit seiner Stimme heute beackern will. Es erstreckt sich von Jeffrey Lee „Gun Club“ Pierce bis Gordon „Violent Femmes“ Gano, von Captain Beefheart über Arthur „Fire“ Brown bis hin zu Screamin' Jay Hawkins.“ (*Musikexpress* 3/2004:104)

In diesem Zitat wird über den Vergleich mit fünf anderen Sängern das große Stimmprofil *Whites* verdeutlicht. Neben der Anzahl verweisen die Genannten auch auf unterschiedliche Musikstile wie Rock, Blues und Folk und illustrieren damit seine Befähigung, stimmlich sehr unterschiedlich klingen zu können. Die Qualität dieser diversen Stimmen wird dadurch verstärkt, dass zum Vergleich auch auf einen ‚Schwarzen‘ Sänger (*Jay Hawkins*) verwiesen wird. Im Rahmen populärkultureller Wissensordnungen, bei denen angenommen wird, dass die ethnische ‚Herkunft‘ einer Stimme gehört werden könne³⁰⁰, wird hier die Fähigkeit *Whites* als ‚weißer‘ Mensch wie ein ‚Schwarzer‘ Bluessänger klingen zu können, als künstlerische Leistung dargestellt, da er seine eigene ‚Natur‘ überwinde. Auch die Beschreibung „alle Ecken“ verdeutlicht, dass er den gesamten ihm zur Verfügung stehenden ‚Stimmraum‘ nutzen könne und auch nutzt. Das Verb „beackern“ kann als Beleg dafür gelesen werden, dass die verschiedenen Stimmprofile nicht künstlich produziert werden, sondern es sich hier um ehrliches Handwerk handelt, das aber auch eine gewisse Anstrengung und Mühe beinhaltet.

Auch in der Bewertung transgeschlechtlicher Stimmen wie die *Antonys/Anohnis* wird die Befähigung ‚schwarz‘ klingen zu können, hervorgehoben:

„[...] the ultimate draw is Antony's voice, and within the first two seconds of the album, it should be very clear to even the most unaware newbies that Antony has an amazing Nina Simone/Brian Ferry/Jimmy Scott vibrato, a multi-octave siren that would sound painfully lovely [...].“ (*Pitchfork* 10.2.2005)

„„Als ich ihn zum ersten Mal hörte, dachte ich tatsächlich, da singt eine schwarze Frau.“ (Björk)“ (*Musikexpress* 6/2008:52)

Auffällig ist, dass nur im ersten Zitat zwei ‚Schwarze‘ Sänger*innen als Vergleich genannt werden, in den beiden anderen Zitaten das ‚Schwarz‘ klingen aber unbestimmt bleibt. Während also im ersten Zitat durch die Verweise deutlich gemacht wird, dass es vor allem um hoch singende Stimmen geht, bleibt im anderen Zitat unklar, was genau damit gemeint ist, ‚Schwarz‘ zu klingen. Jedoch wird das Gesangsprofil im Zitat beglaubigt, in dem die Aussage einer professionell arbeitenden Musikerin mit

³⁰⁰ Diese Annahmen können wissenschaftlich nicht belegt werden, denn ebenso wie beim Geschlecht besteht keine grundsätzliche klangliche Differenz zwischen verschiedenen ‚ethnisier-ten‘ Stimmen. Stattdessen müsse die Kategorisierung von Stimmen als Zusammenspiel von materiellen und symbolisch-kulturellen Faktoren verstanden werden, da beim Hören immer auch vorgefasstes Wissen über eben solche Stimmen ‚mitgehört‘ werde (vgl. Eidsheim 2019:16ff, 151ff). Amanda Edgar verweist auf Forschungen von Eden Elizabeth Kainer, die zeigen, dass im 19. Jahrhundert ‚weißen‘ Sängerinnen geraten wurde, sich bestimmte ‚Schwarz‘ codierte Gesangstechniken anzueignen (Unterbrechungen der Stimme, nonverbale stimmliche Einwüfe, wie ‚Brummtöne‘), um ‚authentischer‘ zu klingen (vgl. Edgar 2014:173). Damit wird auch die Bedeutung der Zuhörer*innen und kultureller Strukturen betont: Hierbei werden bestimmte stimmliche Klangfarben und Gesangstechniken „through difference“ (Eidsheim 2019:179) und somit als ‚Differenz‘ hörbar.

umfangreicher Berufserfahrung (*Björk*) zugeschrieben wird. In beiden Zitaten wird die Besonderheit der Gesangsstimme über die Verknüpfung mit Frau betont: *Antony/ Anohni* klingt also nicht nur ‚Schwarz‘, sondern auch wie eine ‚Frau‘. Hierdurch gelingt ihm*ih, biologisch als eindeutig und feststehend gedachte Grenzen mehrfach zu überwinden. Im Zitat wird meines Erachtens zum Ausdruck gebracht, dass sozial sehr klar zu sein scheint, wie ‚Schwarz‘ klingt, denn sonst müssten die Musikjournalist*innen die Behauptungen mit ausführlichen Beschreibungen unterfüttern, was jedoch nicht erfolgt. Das Geschriebene versteht sich als unmittelbar einleuchtend. Zugleich hat dieses ‚Offensichtliche‘ jedoch keinen festen ‚sozialen‘ Ort, da auch ‚weiße‘ Menschen ‚Schwarz‘ singen können.³⁰¹ Meines Erachtens wird die Frage, wie ‚Schwarze‘ Stimmen klingen in ihrer Unbestimmtheit eindeutig beantwortet: Diese Stimmen klingen ‚anders‘. In diesem Rahmen stellt die Fähigkeit *Antonys/ Anohnis* als ‚Weiße*r‘ wie ein*e ‚Schwarze*r‘ zu klingen vor allem deswegen eine lobenswerte Leistung dar, weil es ihm*ih gelingt, ‚anders‘ zu klingen.

In den Zitaten wird in Bezug auf ‚Race‘ ein uneindeutiges Bild konstruiert. Zwar kommt hier ‚Schwarz-Sein‘ zum Klingen, allerdings in einem ‚weißen‘ Körper. Eine Möglichkeit, diese Diskursstrategien zu verstehen, ist es, diese mit Prozessen zu verknüpfen, die ich in Kapitel 3.1.2 unter dem Stichwort ‚Hybride Männlichkeiten‘ bereits beschrieben habe: Diesem Verständnis folgend würde in den Diskursen des Indie-Rock die „authenticity of black male expression“ (Kheshti 2008:1040) vor allem dann anerkannt werden, wenn sie durch ‚weiße‘ Interpreten performt wird. Auch die durch diskursive ‚Leerstelle‘ vollzogene Exklusion weiblicher Gesangsstimmen, diese musikalische Leistung zu vollbringen, lässt sich über ‚hybride Männlichkeit‘ theoretisch-konzeptionell fassen. Diese hybriden Prozesse sind einerseits durch Bewunderung und Begehren, andererseits durch Aneignung und „erasing

³⁰¹ Eine ähnliche Struktur des ethnisierten ‚Anderen‘ lässt sich auch für Bands wie *Bloc Party* und *The Arcade Fire* rekonstruieren. Darauf kann hier aus Platzgründen leider nicht eingegangen werden. Beide konstruieren durch den positiven Bezug auf ‚andere‘ Musikstile ‚Weiß-Sein‘ als Norm. Strukturgebend ist hier das Deutungsmuster ‚Rhythmus‘. Dieser identifiziert ‚Schwarze‘ Musik und erhält über die Musiker*innen Einfluss auf die Musik des Indie-Rock. Im Falle von *The Arcade Fire* erhält diese Deutungsfigur zusätzlich auch die entgegengesetzte Richtung: Hier wird *Win Butler* als ‚Entwicklungshelfer‘ konstruiert, der kanonische weiße Rockmusik (*The Beatles*) zum ‚Anderen‘ (Haiti) bringt (vgl. als Literatur u.a. Boutros 2021:515ff; Kheshti 2008; vgl. als Quellenmaterial z. B. *Musikexpress* 2/2007:35; *New Musical Express* 27.11.2004:42; *New Musical Express* 2.11.2013:50; *New Musical Express* 5.7.2014:30; *Rolling Stone* 11/2013:70). Gerahmt wird das Ganze durch Narrative, die das ‚Andere‘ als ‚gefährlichen Ort‘ konstruieren, z. B. Haiti (vgl. *New Musical Express* 9.4.2005:35; *Rolling Stone* 11/2013:70) oder Südamerika in einem längeren Feature zu der Band *The White Stripes* (vgl. *New Musical Express* 28.5.2005:27ff). Allerdings wird dieses relative klare Verhältnis durch *Régine Chassagne* (*The Arcade Fire*) verkompliziert. *Chassagne* ist ‚women of colour‘, allerdings ‚white passing‘ und wird im Diskurs des Untersuchungszeitraums (!) als ‚weiß‘ gelesen. Zugleich wird ihre haitianische Abstammung diskursiv zum Thema gemacht.

blackness“ (Coates 2005:121) gekennzeichnet (vgl. Brooks 2008:55). Mit Roshanak Kheshti kann argumentiert werden, dass hier ‚weiße‘ Körper performativ ‚Schwarze‘ Musikalität zitieren (vgl. Kheshti 2008:1041). Diese Diskursstrukturen können als Hegemonie stützend interpretiert werden, denn sie haben den Ausschluss und damit die Unterordnung ‚Schwarzer‘ Musiker*innen zur Folge, da diese auf die Rolle als „producing the raw materials that are to be refined by those imagined to be more socially and politically capable“ (ebd.:1049) reduziert werden. Im Ergebnis zeige sich ein hierarchisierender Aneignungsprozess, bei dem „[...] their authentic culture can enter *White* controlled spaces, but they cannot“ (Hill Collins 2004:177).

Zugleich würde in dieser Lesart *Antony/ Anohni* vermännlicht, da die Forschung zu ‚hybrider Männlichkeit‘ argumentiert, dass nur ‚hegemoniale Männlichkeiten‘ in der Lage sind, sich bestimmte, bislang ‚marginalisierte‘ und ‚untergeordnete‘ Elemente anzueignen (vgl. z. B. Arxer 2011:402; Bridges 2014:80; Demetriou 2001:345; Scheibling/ Lafrance 2019:227). Wie in den Zitaten deutlich wird, sind die Narrative der ‚Überschreitung‘ durch vermännlichende Pronomen gerahmt („he“, „ihn“).³⁰² Auch in anderen Artikeln ist die Vermännlichung von *Antony/ Anohni* auffällig, besonders stark etwa in einem Artikel, der *Antony/ Anohni* als „giant of a man“ (*New Musical Express* 30.4.2005:46) und „looking like a unkempt Jack White“ (ebd.) beschreibt. Des Weiteren stellen auch Formulierungen wie „sexuelle Ambivalenzen“ (*Musikexpress* 2/2009:65) und „sexuelle Neigung“ (*Musikexpress* 10/2010:103) implizite Anspielungen auf (männliche) Homosexualität und damit eine Vermännlichung dar. Nur durch diese Verknüpfung, so meine Deutung, kann diese trans* Geschlechtlichkeit machtvoll sein: „As such, these borders can be fluid and permeable, but only for those in positions of power“ (Edgar 2014:168). In Anlehnung an Kalle Berggren kann argumentiert werden, dass sich die Hegemonie von Männlichkeit hier dadurch zeigt, dass sie die Fähigkeit besitzt, sich an Diskursobjekte „anzuheften“ (Berggren 2014:245; eÜ). Hierdurch bleibt die symbolische Anerkennung im Diskurs eng mit Männlichkeit verknüpft.

Gleichzeitig zeichnet sich *Antonys/ Anohnis* Gesangsstimme ja gerade dadurch aus, nicht eindeutig männlich zu klingen. In den Zitaten wird eine Männlichkeit re/produziert, die zugleich als ‚trans männlich‘ kategorisiert wird. Die hierdurch konstruierte transgeschlechtliche Männlichkeit ist aber immer auch durch verändernde Prozesse strukturiert, wie ich am Ende dieses Teilkapitels ausführlich zeigen werde. Damit kommt hier meines Erachtens beides zugleich zum Tragen: Hegemonialisierung und Marginalisierung.

³⁰² Nur in dem Pitchfork-Artikel wird das Bemühen deutlich, geschlechtlich vereindeutigende Sprache zu vermeiden, etwa durch die Nutzung des Namens anstelle von Pronomen.

Diese Veränderung hebt die Zuschreibung des ‚Machtvollen‘ nicht auf, sondern eröffnet einen Raum von Ambivalenzen. Diese ambivalenten Narrative führen die relativ eindeutige Zuordnung zum ‚hierarchisierenden Modus‘ an ihre ‚Diskursgrenze‘ „because of voice’s inability to [...] yield precise answers“ (Eidsheim 2019:3). Zugleich zeigt sich, dass die ‚hybriden‘ Aneignungsprozesse unter eng gefassten Bedingungen auch ‚marginalisierten‘ und ‚untergeordneten Männlichkeiten‘ zur Verfügung stehen. Der dadurch konstruierte Anerkennungsraum ist auch wegen der geringen Anzahl prominenter transgeschlechtlicher Künstler*innen sehr begrenzt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im untersuchten Diskurs männliche, weibliche und transgeschlechtliche Stimmen als gleich befähigt beurteilt werden, Unterschiedliches und Gegensätzliches im Gesang miteinander verbinden zu können. Das ist insbesondere für die Konstruktion von Weiblichkeiten von Bedeutung: Da damit auch die prinzipielle Gleichartigkeit von Weiblichkeit und Männlichkeit behauptet wird, stellen diese Narrative ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage. Nur dann, wenn ‚Race‘ im Narrativ bedeutsam gemacht wird, werden männliche und begrenzt auch transgeschlechtliche Stimmen privilegiert.

Emotionalität und die Kontrolle des Gesangs

Eine andere Möglichkeit, dem emotionalen Gesang symbolisch-kulturelle Anerkennung zuzuschreiben, ist die Verknüpfung des Gesangs mit Sprachbildern der Kontrolle. Im untersuchten Diskurs werden sowohl männliche als auch weibliche Gesangsstimmen als ‚kontrolliert‘ konstruiert.

Zur Charakterisierung männlicher Gesangsstimmen werden z. B. Bilder des Kippens bedeutsam gemacht, die an die Kategorie ‚Unterschiedliches miteinander verknüpfen zu können‘ anknüpfen:

„Derweil die Stimme von Kele Okereke immer kurz vor dem Umkippen ist, aber nie kollabiert.“ (*Musikexpress* 7/2007:103)

„Die Texte, vorgetragen mit einer Stimme, die ständig von Verzweiflung in Neurotik und zurück kippte, erzählten von der Rückeroberung der Kindlichkeit infolge einer emotionalen Apokalypse.“ (*Musikexpress* 8/2010:31)

In beiden Zitaten wird das Kippen der Stimme beim Singen beschrieben, im ersten Zitat im Gesang *Kele Okerekes (Bloc Party)*, im zweiten Zitat für den Sänger der Band *The Arcade Fire, Win Butler*. Bei diesem Kippen ändern die Sänger den Ton sehr schnell und ruckartig, d.h. ohne ‚vermittelnde‘ Übergänge. Dies wird aber nicht als ‚Fehler‘ gedeutet (im Sinne: sie können den Ton nicht halten), sondern als besondere Kompetenz konstruiert. Dies wird auch durch die Betonung darauf, dass die Stimmen nicht umkippen,

sichtbar (im ersten Zitat explizit durch das Verb „kollabieren“, im zweiten Zitat dem impliziten Verständnis folgend). Hierdurch wird die Stimmbewegung im Kippen als ‚im Gleichgewicht befindlich‘ gedeutet. All dies bringt implizit zum Ausdruck, dass es sich hier um ein bewusst gewähltes gesangliches Stilmittel handelt. Meines Erachtens müssen diese Narrative zusammen mit der emotionalen Stimme gedacht werden, auch wenn die Metapher des Kippens nur im zweiten Zitat explizit mit der Vermittlung von Emotionen verknüpft wird: Die Gesangsstimme muss ambivalente Anforderungen vermitteln. Sie muss Emotionen ausdrücken und damit in bestimmten Maße auch ‚unmännlich‘ codierte Emotionen zeigen. Zugleich darf sie aber nicht kippen, d.h. zu ‚unmännlich‘ oder gänzlich als weiblich gedeutet werden. Daher werden diese unerwünschten Prozesse über Narrative der Kontrolle gerahmt und damit abgesichert. Des Weiteren wird durch diese Sprachbilder der Gesang als musikalisches Können, als erbrachte Leistung begriffen, die ihn von anderen Sängern unterscheidet.

Der Aspekt des Kontrollierens wird auch in dem folgenden Zitat deutlich:

„Wir haben es hier mit einem zornigen, jungen Mann zu tun. Seine Sprechstimme mag gedeckelt sein, bei ernsten Themen sogar zum Stottern neigen, aber wie andere berühmte Stotterer – Einar Schleaf, Robert Wilson – hat er einen Bereich gefunden, in dem alles, was da zurückgehalten wird, explosionsartig aus ihm herausschießt: Seine Gesangsstimme [...]“ (*Spex* 1-2/2007:45)

Hier wird zunächst *Kele Okerekes* Sprechstimme beschrieben: Diese ist im Sprechfluss gestört („Stottern“) und kann sich nur unzureichend zum Ausdruck bringen („gedeckelt“, „zurückgehalten“). Das Stottern kann als Verlust von Körperkontrolle gedeutet werden, denn auf diesen Prozess hat der Sänger keine oder nur wenige Einflussmöglichkeiten. Im Gegensatz dazu ermöglicht seine Gesangsstimme, seine Emotionen (in diesem Fall Zorn) mit großer Reichweite (er kann „alles“ ausdrücken) sowie mit großer Kraft („explosionsartig“) zum Ausdruck zu bringen. Der Gesang, auch im Singen von Emotionen, wird hier zu einem Prozess, der es dem Künstler ermöglicht, die Kontrolle über seinen Körper wiederzuerlangen.

Ein ‚unkontrollierter‘ Kontrollverlust stellt dagegen ein Problem für die Konstruktion einer authentischen Männlichkeit dar, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

„Die Auftritte sind sehr unterschiedlich. Der erste [...] zieht seine Wucht und Kraft aus Strenge und Disziplin [...]. Der zweite leidet offensichtlich unter Jacks nervlicher Zerrissenheit: eine etwas orientierungslose Angelegenheit, eingeleitet von einer spontanen Version des Stooges-Klassikers „I Wanna Be Your Dog“, die derart aus dem Ruder läuft, dass man streckenweise glauben könnte, Meg und Jack spielten verschiedene Songs.“ (*Musikexpress* 3/2004:67f)

In diesem längeren Feature werden zwei Konzerte gegenübergestellt, die in ihrer Qualität als sehr unterschiedlich bewertet werden. Als ursächlich für dieses unterschiedliche Niveau wird *Jack Whites* Emotionalität angesehen. Am ersten Abend hätten Formen der Kontrolle, nämlich „Strenge“ und „Disziplin“, zu einem Konzert voller „Kraft und Wucht“ geführt. Der zweite Abend war durch Orientierungslosigkeit und aus dem Ruder gelaufenem, also nicht funktionierendem Zusammenspiel der beiden Bandmitglieder gekennzeichnet. Verantwortlich dafür sei die „nervliche Zerrissenheit“ *Jack Whites*. Das Wort „Zerrissenheit“ verweist meines Erachtens auf das notwendige Einklangbringen von Emotionalität und Kontrolle, was hier nur am ersten Konzertabend gelingt, während ein Mangel an Kontrolle die musikalische Qualität des zweiten Konzertabends verringert. Im Zitat wird der Kontrollverlust zweifach gerahmt: 1) als ein Mangel an Kontrolle, der die Professionalität des Musikers infrage stellt und 2) als persönliches Problem, als Form unzureichender Selbst-Kontrolle seiner Psyche. Interessanterweise bleibt offen, wie der Autor überhaupt zu der Schlussfolgerung gelangt. Er schreibt, es wäre „offensichtlich“ gewesen, womit nicht nur auf die mangelnde Qualität des Zusammenspiels, sondern auch auf die psychische Konstitution von *Jack White* Bezug genommen wird. Ist also „nervliche Zerrissenheit“ etwas, das sich am männlichen Körper zeigt und für alle Konzertbesucher*innen sichtbar wird? Nur über dieses Narrativ lässt sich ja die Ursache der mangelnden Qualität des Konzerts bei ihm und nicht etwa bei *Meg White* oder bei beiden gleichzeitig suchen. Hier gibt es meines Erachtens verschiedene Möglichkeiten der Deutung. Es ist unwahrscheinlich, dass sich die Psyche am männlichen Körper so offensichtlich zeigt, dass es nicht weiter begründet werden muss. Überzeugender ist meines Erachtens folgende Lesart: Da in den analysierten Diskursen *Jack White* maßgeblich Verantwortung für die Musik der Band trägt (vgl. Kapitel 6.3.2), muss er auch für eine mangelnde Qualität verantwortlich sein. Auf diese Weise wird selbst im Scheitern der ‚männliche‘ Führungsanspruch bestätigt.

Auch der weiblichen emotionalen Gesangsstimme wird über Diskursstrategien der Kontrolle Anerkennung zugesprochen. So wird die Stimme der Sängerin von *Gossip* wie folgt beschrieben:

„Tonight you can hear the goose bumps picking up on people’s necks as Beth’s vocals saunter through the Academy hopping from pounding undiluted rock („Fire with Fire“) to slinky heartfelt soul („Dark Lines“) with an ease, flare and pure rock’n’roll spirit.“ (*New Musical Express* 11.11.2006:53)

In dem Konzertbericht wird *Beth Dittos* Stimme anhand verschiedener Kategorien bewertet: Zum einen durch die Wirkung auf die

Konzertbesucher*innen – ihre Stimme hat eine enorme emotionale Wirkung auf die Zuhörer*innen, was anhand der körperlichen Reaktion ‚eine Gänsehaut im Nacken bekommen‘ verdeutlicht wird. Zum anderen wird auf ihr vielfältiges Stimmprofil Bezug genommen, denn Ditto könne sowohl Rock- als auch Soulmusik singen und zwar „mit Leichtigkeit“ und damit mühelos. Die künstlerische Befähigung, sehr unterschiedliche Gesangsstile verbinden zu können, wird damit als ‚kontrolliert‘ gedeutet. Dies wird durch die Worte deutlich, die *Dittos* Gesang näher charakterisieren: Der Gesang kann zweierlei: Entweder schlendert er durch den Konzertsaal, bewegt sich also langsam, ohne Druck und entspannt. Oder er springt zwischen verschiedenen Gesangsstilen hin und her. Dies gelingt ihr allerdings mit „Leichtigkeit“, als ohne Druck, mühelos und entspannt. Diese „Leichtigkeit“ kann damit auch als eine Form der Kontrolle verstanden werden. Diese Kontrolle ermöglicht es Ditto, Emotionen im Gesang angemessen unterschiedlich zum Ausdruck bringen zu können: Während ihr Rockgesang „kraftvoll“ und „klar“ sei, ist der Soulgesang „sanft“ und „gefühlvoll“. Damit kann ihre Stimme eine große Bandbreite an Emotionen ausdrücken.

Eine andere Form der stimmlichen Kontrolle wird im folgenden Zitat konstruiert:

„Singing certain notes,‘ adds Emily, ‚they hit certain parts of the body. I’ve changed a note to go higher and all of a sudden I’ve lost the emotion, so I have to go back to the note that draws out the feeling. It’s all about the way vibrations works.“ (New Musical Express 9.10.2010:24)

In diesem Zitat äußert sich *Emily Kokal (Warpaint)* über den Prozess des Musikmachens. Sie beschreibt dabei, wie das Singen bestimmter Noten Emotionen erzeugt, die beim Singen anderer Noten „verloren gehen“. In diesem Rahmen wird mit „Schwingungen“ weniger ein physikalischer Vorgang beschrieben, der prinzipiell und grundsätzlich durch den Gesang hervorgebracht wird, sondern ein kommunikativer Prozess mit sich selbst und der Musik: Die ‚guten‘ Schwingungen entstehen nur dann, wenn der Gesang Emotionen im Körper erzeugt. Auffällig ist zunächst einmal, dass hier der Körper als Ort, an dem Stimme und Emotionen entstehen, explizit thematisiert wird. In den meisten Zitaten wird diese Verknüpfung implizit vollzogen oder ergibt sich aus dem Ungesagten. Daneben wird *Emily Kokal* als Sängerin gerahmt, die hier kein persönliches Körpergefühl, sondern professionelles Körperwissen verdeutlicht. Dieses Wissen ermöglicht es ihr, ihre Gesangsstimme und die darüber zum Ausdruck kommenden Emotionen kontrollieren zu können.

In der Forschung wird argumentiert, dass Emotionalität weiblich codiert sei, und so für die diskursive Konstruktion von ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ notwendigerweise die Kategorie ‚Kontrolle‘ bedeutsam gemacht werden muss (vgl. Bird 1996:121; Maihofer 2019:72; McQueen 2017:205f). Im Diskurs des Indie-Rock lässt sich dies nicht belegen. Zwar legen die spezifische Art und Weise, wie im Diskurs für die männliche Gesangsstimme Kontrolle bedeutsam gemacht wird, nahe, dass hier spannungsreiche Anforderungen an Männlichkeit verhandelt werden. Zugleich wurde aber auch gezeigt, dass die weiblich-emotionale Gesangsstimme ‚in Kontrolle‘ ist. Es handelt sich also gerade nicht um ein spezifisches Konstruktionsmuster von Männlichkeit. Dies verdeutlicht noch einmal die Wichtigkeit, ‚Weiblichkeiten‘ bei einer Analyse hegemonialer Geschlechterordnungen einzubeziehen.³⁰³

Es ist auffällig, dass die Subkategorie ‚Gesangskontrolle‘ sowie ‚Mut‘ für transgeschlechtliche Stimmen nur selten bedeutsam gemacht wird. Da hierüber die Gesangsstimme als musikalische Leistung konstruiert wird, kann vermutet werden, dass der transgeschlechtliche Gesang über die diskursive ‚Leerstelle‘ als weniger befähigt marginalisiert wird. Allerdings wird die transgeschlechtliche Stimme im Diskurs des Indie-Rock auch nicht als ‚unkontrolliert‘ oder ‚feige‘ beurteilt. Trotzdem verweist die fehlende Bewertung über diese Subkategorien darauf, dass der transgeschlechtlichen Gesangsstimme Anerkennungsressourcen im Feld vorenthalten werden.

Songtexte

Die Forschung behauptet, dass Songtexte für die Bewertung der Musiker*innen und ihrer Musik kaum eine Bedeutung haben: „To be blunt, in rock music lyrics don’t matter very much“ (Gracyk 1996:65) und Rockfans „[...] pay little attention to verbal meaning“ (Middleton 2000:29). Authentizität werde vor allem in der Art und Weise, wie gesungen wird, sichtbar und nicht über das ‚was‘ (vgl. ebd.:29f). Auch Simon Frith betont, dass „[...] it is the sound of the voice, not the words sung, which suggests what a singer really means“ (Frith 1989:90).

Der untersuchte Diskurs thematisiert die Songtexte jedoch durchaus. Die Konstruktion der Autor*innenschaft ist eine Möglichkeit, die Sänger*innen als originelle Musiker*innen auszuweisen (vgl. Straw 2011:99ff).³⁰⁴

³⁰³ Interessanterweise wird in den Diskursen der Musikzeitschriften vereinzelt auch das Ausbleiben von Kontrolle als positiv gedeutet, ohne dies als emotionale Unkontrollierbarkeit zu deuten, wie verschiedene Autorinnen es für die Diskurse des Indie-Rock der 1990er Jahre darlegen (vgl. Davies 2001:307f; Leonard 2007:68ff; für ein Beispiel aus dem Materialkorpus vgl. *New Musical Express* 4.12.2010:24).

³⁰⁴ Die Begriffe ‚Originalität‘ und ‚Kreativität‘ lassen sich nicht trennscharf nutzen, in einigen Veröffentlichungen ist Originalität eine Voraussetzung, um kreativ zu sein, in anderen

Während die musikalische Originalität der Band insgesamt nicht eindeutig verortbar ist, wird in den Diskursen zumindest für die Songtexte eine eindeutige Verantwortlichkeit postuliert: In der Regel wird die Person, die singt, allein verantwortlich für die Songtexte gezeichnet.

Im analysierten Diskurs wird zwischen dem Ziel, Emotionen durch die Musik hervorzurufen und der Qualität der Songtexte eine Beziehung hergestellt. Die Kategorie ‚Songtexte‘ wird dabei vor allem dann thematisiert, wenn durch sie der emotionale Gesang in seiner Wirkung beeinträchtigt wird. Damit werden Songtexte vor allem zur Kritik der Musiker*innen genutzt. Hierbei wird die Kritik sowohl an weibliche als auch an männliche, weniger jedoch an transgeschlechtliche Sänger*innen gerichtet.

So werden verschiedene Alben der Band *Bloc Party* und ihr Songschreiber, *Kele Okereke*, wie folgt kritisiert:

„[...] *Weekend in the City* is an attempt to make an epic, socially important album; predictably, it suffers from its sense of grandeur. Weighed down by ambition, the songs make big, spacious accommodations for Okereke's personal statements, usually at the expense of the soaring melodies and immediacy that won them a fanbase. *Silent Alarm*, also ambitious, was great because it was a modern indie album that nevertheless exuded an unmistakable sense of rock'n'roll fun.“ (*Pitchfork* 31.1.2007)

„Über das konfuse Gemisch legen sich später Textzeilen aus dem Poesiealbum [...]: ‚Maybe you're the one who will complete me.‘ Aber nur vielleicht! Ist da jemand etwa mit dem halben Herzen bei der Sache? Man fragt sich, was bloß in Sänger Kele Okereke und seine Mitstreiter gefahren ist.“ (*Spex* 11-12/2008:154)

In beiden Zitaten wird die Musik anhand der Songtexte beurteilt. Im ersten Zitat wird kritisiert, dass die Texte des neuen Albums „zu ambitioniert“ seien und „vom Ehrgeiz“ erdrückt werden. Beides kann als Kritik an einer Musik verstanden werden, die nicht intuitiv, sondern unter Druck und auf ein äußeres Ziel bezogen entsteht. Die Verantwortung hierfür wird explizit *Okereke* und seinen „persönlichen Interessen“ zugeschrieben. Dessen Einfluss führe dazu, dass eine Balance verloren geht, die als notwendig für die Qualität der Musik begriffen wird: zwischen dem Ziel, gesellschaftlich wichtige und politische Songtexte zu schreiben, diese mit „mitreißenden Melodien“ zu unterlegen und „Rock'n'Roll-Spaß“ auszustrahlen.³⁰⁵ Auch das zweite Zitat kritisiert die Songtexte eines Albums. Über die Rahmung als „Poesiealbum“ werden die Texte als stereotyp und unterkomplex bewertet, d.h.

werden beide durch Aufzählungen gleichgestellt oder auch synonym gesetzt. Ich nutze in dieser Arbeit den Begriff der Originalität, da er sowohl in der Musikwissenschaft als auch in den Diskursen des (Indie-)Rock eine lange Tradition hat.

³⁰⁵ Das Zitat kann daher auch als Kritik an dem zu großen Einfluss *Okerekes* auf die musikalische Entwicklung der Band verstanden werden, vgl. hierzu Kapitel 6.3.2.

es wird behauptet, es mangle ihnen an Originalität. Da Poesiealben vor allem von Kindern und Jugendlichen genutzt werden, werden die Songtexte außerdem als kindisch und damit dem Alter der Bandmitglieder unpassend und ‚aus der Zeit gefallen‘ gedeutet. Diese mangelnde Qualität wird auf *Okereke* bezogen, der nur „mit dem halben Herzen bei der Sache“ sei, d.h. ohne volle Überzeugung. Im Gegensatz zum ersten Zitat wird hier also nicht ein ‚zu viel‘ des Persönlichen kritisiert, sondern ein ‚zu wenig‘. Die Verantwortung wird allerdings nicht allein *Okereke* zugeschrieben, da auch seine Bandkollegen als „Mitstreiter“ genannt werden. Diese sind allerdings zwar an der Produktion der Songtexte nicht beteiligt, verantworten diese als Mit-Musiker jedoch immer auch mit.

Auch das folgende Zitat kritisiert die Songtexte, allerdings anhand anderer Bewertungsmaßstäbe:

„For a moment, „All of the Ways“ seems like it's prepared to lean into its own feelings of helplessness, and turn into the kind of desolate, bottomless song that feels good to fall into—but then Banks can't help trying to sing it into something grand, trudging hopelessly through the same old routine. The ninth day of the party.“ (*Pitchfork* 14.9.2010)

Hier werden *Paul Banks (Interpol)* Fähigkeiten als Autor anhand eines Songs beurteilt. Während die Band es schafft, durch den Sound außerordentlich große Emotionen wie „trostlose“ und „bodenlose“ „Hilflosigkeit“ zu erschaffen, die es den Zuhörer*innen ermöglichen, „sich gut fallen lassen“ zu können, führe der Songtext dazu, diese Wirkung abzubremsen, indem er versucht, daraus „etwas Erhabenes“ zu machen. Hier wird kritisiert, dass sich Musik und Songtexte nicht entsprechen und somit widersprüchliche Wirkungen erzeugen. Diese Kritik wird durch nähere Beschreibungen verstärkt. Die Charakterisierung als „same old routine“ verweist auf mangelnde Originalität, bei der die gleichen (Erfolgs-)Rezepte immer wieder verwendet werden. Zudem wird mittels der Darstellung *Banks* als „trudging hopelessly“ die Art und Weise, Songtexte zu schreiben, als grob und mühsam, aber auch als lustlos kritisiert.

Eine Emotion, die wiederholt in meinem Untersuchungsmaterial diskutiert wird, ist die der Wehleidigkeit. So wird das Album „Reflektor“ der Band *The Arcade Fire* wie folgt bewertet:

„Zumal das Doppelalbum nicht ohne Fehler auskommt – man könnte zum Beispiel ohne Frage eine Diskussion über die Länge der Platte und ihre wehleidigen Rockstar-Texte führen.“ (*Musikexpress* 1/2014:68)

„[...] even as singer Kele Okereke's increased candor has saddled his songs with clumsy, self-pitying lyrics.“ (*Pitchfork* 26.8.2008)

Im ersten Zitat werden neben der Länge des Albums die Songtexte kritisiert, für die *Win Butler* die Hauptverantwortung trägt. Es wird kritisiert, dass diese „wehleidige Rockstar-Texte“ seien. Über das Adjektiv „wehleidig“ werden die Songtexte als überempfindlich, aber auch als weinerlich und selbstmitleidig konstruiert. Sie sind also nicht durch ‚zu viele‘, sondern durch die ‚falschen‘ Emotionen charakterisiert. Der Begriff „Rockstar-Texte“ kann als Abgrenzung gegenüber der als ‚Mainstream‘ gerahmten Rockmusik verstanden werden, deren Musiker*innen als unoriginell und von der Musikindustrie gesteuert gelten (vgl. Hesmondhalgh 1999). Im zweiten Zitat wird der Sänger und Songschreiber der Band *Bloc Party*, *Kele Okereke*, kritisiert. Auch dessen Texte „belasten“ das Album, d.h. sie verringern die Qualität der Musik. Begründet wird dies mit Adjektiven: Die Texte seien „plump“ und „selbst-mitleidig“. Dabei ist diese Bewertung besonders negativ, denn sie wird durch die Worte „increased candor“ *Okereke* persönlich zugeschrieben.

Dass Wehleidigkeit als negative Emotion hervorgehoben wird, kann darauf verweisen, dass diese feldinterne Normen von Männlichkeit grundlegend infrage stellt. Worin kann dies begründet sein? Meines Erachtens werden Wehleidigkeit und Selbstmitleid als ‚falsche‘ Emotionen konstruiert. Den Songautoren wird unterstellt mittels unlauterer Mittel (z. B. Dramatisierung) oder Vortäuschung (des Opfer-Seins) eine Wirkung erzielen zu wollen. Dies widerspricht den Männlichkeitsnormen des Feldes Indie-Rock in Bezug auf das Deutungsmuster ‚emotionaler Ehrlichkeit‘. Diese Infragestellung wird besonders dann sichtbar, wenn die Charakterisierung von Wehleidigkeit explizit mit der Männlichkeit der Songautoren in Bezug gesetzt wird, wie im folgenden Zitat sichtbar wird:

„Banks ließ schon auf *Turn On The Bright Lights* und *Antics* gerne den Zyniker raushängen. [...] Auf *Our Love To Admire* drohten Banks' Betrachtungen zum ersten Mal ins Absurde abzudriften. [...] So ergab sich eine Toller-Hecht- und Frauenverschleißrhetorik, die man eher aus dem Rap kennt, der großen unerfüllten Musikliebe von Banks [...]. [...]

Dem Album *Interpol* blieb nach diesen Versuchen erstmal nur die Opferperspektive. Banks' Texte drehten sich um dieselben Machtspielereien wie bisher, legten aber eine erstaunliche Wehleidigkeit an den Tag. Nach den reißerischen Gesten von *Our Love To Admire* fiel es schwer, diese Wendung nicht unvoreilhaft auf den Sänger selbst zu beziehen. Zum ersten Mal dachte man, dass in dem schönen Anzug ein armes Würstchen stecken könnte.“ (*Spex* 9/2014:40)

In einem längeren Feature werden *Paul Banks* und seine Songtexte anhand verschiedener Alben beschrieben. Zunächst wird kritisiert, dass sich seine Songtexte durch Zynismus auszeichnen. Damit wird die Haltung beschrieben, die anderen mit Hohn und Spott begegnet und dabei bewusst keine Rücksicht auf deren Gefühle nimmt (vgl. Jankélévitch 2012:105f). Diese

Haltung wird also als eine verstanden, die in Konflikten zu den feldinternen Normen des Indie-Rock steht. Während der Zynismus in den beiden genannten Alben noch maßvoll eingesetzt wurde, betonen die Texte des Albums „Our Love To Admire“ den Zynismus zu stark, so dass diese „absurd“ klingen, also keinen Sinn mehr ergeben. Inhaltlich werde der Zynismus in einer „Toller-Hecht- und Frauenverschleißrhetorik“ sichtbar. Ohne dies als solches explizit zu benennen, wird hier die sexistische Struktur der Texte kritisiert, in denen Frauen ausschließlich als sexuelle, zu erobernde und zu verlassende Objekte sichtbar werden, um sich selbst als bewundernswerter Mann darzustellen. Über das Wort „Machtspielerei“ wird betont, dass die Darstellung dieser Geschlechterkonflikte nicht nur als unoriginell, sondern auch als unangemessen gedeutet wird. Die Kritik wird durch den Verweis auf das Musikgenre Rap betont: Sein Handeln sei durch die „große unerfüllte Musikliebe“ zum Rap begründet. Auf diese Weise wird kritisiert, dass sich *Banks* in der Art und Weise, wie er Songtexte schreibt, an falschen, weil feldfremden Normen orientiert. Diese Kritik wird dann mit Bezug auf das nächste Album „Interpol“ noch einmal verstärkt. Zusätzlich zum Zynismus zeichnen sich die Texte durch eine „erstaunliche Wehleidigkeit“ aus. Die Charakterisierung als „erstaunlich“ kann auf zwei Dinge verweisen: Zum einen auf die Menge an Wehleidigkeit, sie ist ‚erstaunlich‘ groß, oder zum anderen auf das Zusammenspiel von Zynismus und Wehleidigkeit, das so als widersprüchlich begriffen wird. Für letztere Deutung spricht, dass die Thematisierung von Wehleidigkeit als „Wendung“ verstanden wird und auch durch die Beziehung zwischen „schöne[m] Anzug[s]“ und „arme[m] Würstchen[s]“ ein Widerspruch konstruiert wird. Während ersterer für Macht, Status und professionelle Rationalität steht und so ‚hegemoniale Männlichkeit‘ symbolisiert (vgl. Barry/ Weiner 2019:151), wird mit Letzterem abwertend eine unmännliche und damit untergeordnete Männlichkeit beschrieben. Jedoch stellt die problematisierte Männlichkeit hier meines Erachtens nicht das alleinige Problem dar, da auch der Widerspruch zwischen Eindruck und Realität kritisiert wird. *Banks* wird damit zusätzlich vorgeworfen, keiner ‚ehrlichen‘ Arbeit nachzugehen. Dabei bleibt die Frage, ob hier in den Songtexten das ‚lyrische Ich‘ *Banks* oder die Privatperson *Banks* sichtbar wird, unklar. Das Zitat legt nahe, die Wehleidigkeit als Ausdruck seiner (privaten) Persönlichkeit zu verstehen. Möglich wäre aber auch, dass Wehleidigkeit in den Diskursen des Indie-Rock grundsätzlich als eine ‚persönlichere‘ Emotion verstanden wird.

Es lässt sich damit festhalten, dass im Indie-Rock zwar eine ganze Bandbreite von Emotionen zum Ausdruck kommen soll, aber eben nicht alle Emotionen: Sowohl Zynismus als auch Wehleidigkeit gelten als verfehlt und

das insbesondere in Bezug auf die Konstruktion von Männlichkeit. Dies zeigt sich meines Erachtens auch darin, dass der Vorwurf der Wehleidigkeit nur an männliche Songautoren gerichtet wird. Da es sehr unwahrscheinlich ist, dass Frauen keine als wehleidig bewerteten Texte schreiben, ist zu mutmaßen, dass die Wehleidigkeit kein Widerspruch zu der jeweiligen Weiblichkeit darstellt und daher nicht gesondert thematisiert werden muss.

Dass explizite Kritik an den Songtexten geübt wird, indem deren sexistische Inhalte kritisiert werden, lässt sich nur selten im Diskurs rekonstruieren:

„Genauso fällt auf, dass Jack Whites Texte nicht mit der Musik gewachsen sind. [...] seine schlechteren Klagen über die ach so bösen Mädchen [klingen] im besseren Falle wie der schreiende kleine Junge neben dir an der Supermarktkasse, im schlechteren Falle [...] albern und antiquiert.“ (*Spex* 4/2003:110)

In der Albumrezension werden die Texte und die Fähigkeiten *Whites* als Autor kritisiert: Während sich die Musik weiterentwickelt hätte, seien seine Texte „nicht gewachsen“. Diese Kritik wird an der Rede über die „ach so bösen Mädchen“ festgemacht. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass sich *White* hier verbrauchter, unorigineller Narrative bedient, die die Frauen als eindimensional böse konstruieren. Um diese Kritik sprachlich zu stützen, werden verschiedene Zeitnarrative genutzt: *Jack Whites* Songtexte klingen zum einen „antiquiert“, d.h. wie aus der Zeit gefallen, altmodisch und rückständig. Zum anderen wirken sie als dem Alter des Autors unangemessen, denn dieser ist kein „schreiender kleine Junge an der Supermarktkasse“. Die hier zum Ausdruck gebrachte Männlichkeit erscheint als ‚unzureichend‘ erwachsen, sie wirkt „albern“. Sexistische Texte werden aber nicht nur aufgrund ihrer mangelnden Qualität kritisiert, sondern auch weil sie auf sexistische Haltungen verweisen, die im Feld Indie-Rock als inakzeptabel gelten:

„Jacks konservative Brandreden zum Hoch auf die gute alte Zeit [...] wirkten kaum wie schrullige Pop-Accessoires, mehr wie bitterer Ernst. Und aus älteren Songs [...] hört nicht nur der Überempfindliche eine gewisse Misogynie heraus. Man sieht es gleich, wenn er auf der Bühne steht, vor einem Publikum, das in manchen Ländern zu signifikanten Teilen aus Heavy-Metal-Fans besteht: Da lacht Jack White nie, Ironie kennt er keine. Das Verspielte, Kindliche spannt sich bei den White Stripes nicht nur gegen die archaische Musik, sondern auch gegen das geckenhafte Auftreten, die Gitarrengötterei ihres Sängers. Nur, weil es nicht zur Etikette des Indie-Rock passt, muss das nicht schlecht sein – im Licht des Erfolgs hat sich Jack White mit dieser Attitüde allerdings extrem angreifbar gemacht.“ (*Rolling Stone* 6/2007:60f)

In dem längeren Artikel werden nach der Auflösung der Band bestimmte Aspekte der Bandgeschichte einer Kritik unterzogen. In diesem Rahmen werden die Songtexte genannt, deren Frauenfeindlichkeit nicht nur spielerisch („schrullige Pop-Accessoires“), sondern ernsthaft sei, da sie „nicht nur

der Überempfindliche“ heraushört. Im Folgenden wird nun zwischen den Texten und der Bühnenperformance *Jack Whites* eine Beziehung geknüpft: Diese sei widersprüchlich: Auf der einen Seite steht das „Verspielte, Kindliche“, auf der anderen Seite das unironische „geckenhafte Auftreten, die Gitarrengötterei ihres Sängers“. Hier werden nicht nur bestimmte Charaktereigenschaften von *Jack White* (selbstgefällige Eitelkeit) kritisiert, sondern diese werden auch an einem bestimmten Gebrauch der Instrumente verdeutlicht: der zu großen Betonung der Gitarre. Im Zitat werden verschiedene Gründe dafür angegeben, warum das „geckenhafte Auftreten, die Gitarrengötterei“ ein Problem darstellen: Zum einen handelt es sich um feldfremde Praxen, die gegen die Regeln („Etikette“) des Indie-Rock verstoßen. Im Indie-Rock werden ausgedehnte und technisch komplexe Gitarrensolos als ein „ultimate sonic sign of aspiration towards mainstream rock stardom“ (Rodel 2004:238) und als „Effekthascherei [...] [und] Selbstdarstellung auf Kosten des künstlerischen Werks“ (Brandstetter 2017:116) gedeutet und dementsprechend abgelehnt. Diese Begründung wird allerdings abgeschwächt, denn das „muss [...] nicht schlecht sein“. Zum anderen mache sich *Jack White* mit dieser Haltung „angreifbar“. Diese Lesart wird durch das Adjektiv „extrem“ verstärkt. Damit wird angedeutet, dass *Jack White* sich für etwas kritisieren lassen muss, was als vermeidbar und unnötig angesehen wird. Er macht es hierdurch den Kritiker*innen der Band einfach.³⁰⁶ Die „Misogynie“ der Songtexte wird aus zwei Gründen problematisiert: 1) Die Frauenfeindlichkeit wird als persönliche Haltung und nicht als Bühnenperformance angesehen, denn sie „wirkten [...] mehr wie bitterer Ernst“. Dies liegt die Deutung nahe: Solche Texte sind nur dann akzeptabel, wenn sie Ausdruck einer Kunstfigur sind, da sie den Normen des Feldes Indie-Rock widersprechen. 2) Die Bühnenperformance muss den Sexismus als ‚künstlich‘ und damit ‚unwahr‘ ausweisen. Dies gelingt den *White Stripes* nur unzureichend. Dieser Mangel wird belegt, indem auf die ‚falschen‘ Fans verwiesen wird: Sie bestehen in „manchen Ländern“ zu „signifikanten Teilen aus Heavy-Metal-Fans“. Deena Weinstein erörtert, wie Referenzen auf Heavy-Metal-Fans (nicht Heavy-Metal-Musik!) in den Diskursen des Indie-Rock zur Abwertung genutzt werden. Maßgeblich hierfür ist die Konstruktion von hierarchischen Differenzen zwischen Heavy-Metal- und (Indie-)Rock-Fans (Land vs. Stadt; ohne bzw. mit akademischer Ausbildung): „The critics seem to grasp the genre through its fans and they definitely don’t identify with these folk“ (Weinstein 2004:301). Die Heavy-Metal-Fans zeigen hier die ‚Wahrheit‘ der Frauenfeindlichkeit an, verlagern diese Haltungen und

³⁰⁶ Zugleich wird die Kritik mit dem Erfolg der Band verknüpft: Diese führt zu mehr Aufmerksamkeit für und Sichtbarkeit („im Licht“) der Band.

Praxen aber zugleich nach ‚außen‘. Dieser Verweisungszusammenhang gelingt aber nur begrenzt. Da es nur für „manche Länder“ zutrifft, müssen in anderen Ländern maßgeblich Indie-Rock-Fans das Publikum bestreiten. Verstehen diese Fans die Songtexte und Bühnenperformance anders, so dass der Sexismus unentdeckt bleibt? Oder stört sie die Frauenfeindlichkeit nicht (Sexismus wird entdeckt, aber ‚überhört‘)? Schlussendlich ist auch möglich, dass sich die Indie-Rock Fans in dieser Hinsicht gar nicht von den Heavy-Metal-Fans unterscheiden: Beide erkennen die sexistischen Texte und Bühnenperformance als sexistisch und heißen diese gut.

Der Zusammenhang zwischen sexistischen Texten und sexistischen Haltungen wird auch im folgenden Zitat diskutiert:

„Is this Jack White at his most truthful? As a man unnerved and bewildered by women, who yearns for the certainties of childhood? He'd certainly like us to think so [...]. At times, this stereotyping of women becomes faintly unsavoury. But it smells like fiction, especially when the sentiments come couched in such histrionic music. [...] He's a fabulist and a showman. [...] But there's a sense, too, that Jack White is still grappling with adolescence: explicitly in his lyrics [...].“ (*New Musical Express* 1.3.2003:31)

Im Artikel wird die Frage diskutiert, ob die Songtexte als Ausdruck der Persönlichkeit *Jack Whites* verstanden werden können oder ob es sich hier um ‚lyrische Ichs‘ handelt. Auf der einen Seite wirke *Jack White* wie ein Mann, der in den Songtexten als ein „von Frauen entnervter und verwirrter Mann“ persönlich sichtbar wird. Auf der anderen Seite sei er aber auch ein „Märchenerzähler und Showman“. Damit wird der Inszenierungscharakter seiner Musikerpersönlichkeit betont, seine in den Songtexten geäußerten Ansichten, so die Schlussfolgerung, sind daher nicht als persönliche zu verstehen, sondern sind Ausdruck verschiedener ‚imaginärer‘ Charaktere. Diese Dinge werden nicht als Lüge betrachtet, sondern als spannendes Spiel mit den Medien und glaubhafte Inszenierung „within the tradition of the self-mythologizing bluesman through his use of autobiographical fabrication“ (Mack 2015:180).³⁰⁷ In diesem Rahmen wird nun auf die in den Songtexten erfolgende „Stereotypisierung von Frauen“ Bezug genommen, die manchmal sogar „unappetitlich“ sei. Diese Darstellung von Frauen „rieche nach Fiktion“, sei also nicht wahr. Als ‚Wahrzeichen‘ fungiert hierbei die Musik, die in ihrer dramatischen Qualität den Inszenierungscharakter der Worte aufzeigen würde. Hier entsprechen sich Musik und Text, konstruieren in dieser

³⁰⁷ Im Text werden Inszenierungen der Band genannt, etwa der Versuch zu Beginn ihrer Karriere, sich als Geschwister auszugeben, obwohl sie in der Vergangenheit verheiratet waren (vgl. Johnson 2014:124). Dass sich beide in Interviews weiterhin mit ‚Bruder‘ und ‚Schwester‘ anreden, wird als „trügerisch“, aber auch als „süß“ und „entschlossen“ gedeutet (vgl. *New Musical Express* 1.3.2003:31).

Entsprechung jedoch ein widersprüchliches Verhältnis. Wie genau die Zuhörer*innen dieses Spiel entdecken können, wenn doch im Indie-Rock die Übereinstimmung von Musik und Text als Voraussetzung für ‚ehrliche‘ Musik angesehen wird, bleibt unklar. Außerdem zeige die Musik den Inszenierungscharakter der sexistischen Songtexte „vor allem“ an, was bedeutet, dieser sei auch ohne Musik erkennbar. Aber wodurch wird dann die Inszenierung sichtbar? Eine Deutungsmöglichkeit ist der Verweis auf die Bluestraditionen der Musik: Weil sich *Jack White* als traditioneller Bluesmusiker inszeniert, müsse er auch sexistische Texte schreiben. Da dies aber alles eine inszenierte „Pop art performance“ (ebd.:186) sei, entsprechen die sexistischen Texte nicht den persönlichen Ansichten *Jack Whites*. Auch hier liegt die Lesart nahe: Solche Texte sind nur dann akzeptabel, wenn sie Ausdruck einer Kunstfigur sind, da sie den Normen des Feldes Indie-Rock widersprechen. Zugleich reicht auch die ‚Inszenierung‘ als Rechtfertigung nicht aus, denn die Songtexte werden zum Schluss des Zitats als ‚unerwachsen‘ und damit als unausgereift und noch entwicklungsbedürftig charakterisiert. Dies verweist meines Erachtens darauf, dass diese Art sexistischer Texte – offen, ohne Ironie – als unoriginell wahrgenommen wird.³⁰⁸ Diese komplizierten Verweisungszusammenhänge machen meines Erachtens darüber hinaus den enormen ‚diskursiven Aufwand‘ deutlich, der betrieben werden muss, um eine Authentizität zu konstruieren, die beides zugleich – ehrlich und inszeniert – in einer ‚ehrlichen Inszenierung‘ zur Aufführung bringt.

Im Diskurs werden auch Songtexte, die von Frauen geschrieben werden, kritisiert. Dabei wird die fehlende emotionale Ehrlichkeit bemängelt, ohne das Geschlecht der Sängerinnen explizit bedeutsam zu machen:

„As pop, it’s unconscionably tuneless, as transportive space-rock, it’s not analog enough to be charmingly retro, and certainly not futuristic. The lyrics are symptomatic of Warpaint itself, failing to impress or even engage, assuming distance and emotional vacancy necessarily equal „mystery“.“ (*Pitchfork* 22.1.2014)

In dieser Rezension des Albums „Warpaint“ der gleichnamigen Band wird zunächst die musikalische Qualität des Albums insgesamt kritisiert. Dazu wird auf die Genres ‚Rock‘ und ‚Pop‘ Bezug genommen und festgehalten, dass das Album keinen Ansprüchen genügen würde: Um ‚authentische‘ Popmusik zu sein, ist es zu „unmelodisch“, aber es sei auch keine ‚authentische‘ Rockmusik. Hierfür werden Zeitnarrative konstruiert: Das Album klänge nicht analog und könne so kein „charmantestes Retroalbum“ sein, das

³⁰⁸ Auch bleibt unklar, wie man sicherstellt, dass der Inszenierungscharakter der sexistischen Texte durch die Zuhörer*innen erkannt wird.

angemessen die Vergangenheit wieder auferleben lässt. Damit wird auf den Vorwurf Bezug genommen, dass Rockmusik nicht innovativ sei, sondern das Gleiche in unterschiedlicher Art und Weise wiederholt. Es klänge aber auch nicht „futuristisch“, d.h. seiner Zeit voraus. Hierdurch wird zum Ausdruck gebracht, dass die Musik wenige innovative Elemente enthält, die man so noch nicht gehört hätte. Das Songwriting, das hier keinem Bandmitglied, sondern der gesamten Band zugeschrieben wird, spiegle dieses mangelnde Niveau „symptomatisch“ wider. Um dies zu belegen, wird Bezug auf die auf die zum Ausdruck gebrachten Emotionen genommen: Anstatt „eindrucksvoll“ und „fesselnd“ wirken diese „distanziert“. Diese Distanz würde jedoch keine spannendes „Geheimnis“ schaffen, sondern nur emotionale „Leere“. Das Album wird also dafür kritisiert, keine emotionale Wirkung bei den Zuhörer*innen hervorrufen zu können.

Eine andere Form der Kritik wird in folgenden Zitaten gewählt. Sie misst die Band *Gossip* an dem Anspruch eine politische Band zu sein:

„While California’s Supreme Court upholds the ban on same-sex-marriage – suggesting that standing in the way didn’t do much good after all – Beth Ditto is too embroiled in facile observations [...] to care.“ (*New Musical Express* 20.6.2009:38)

In der Albumrezension werden die Songtexte an dem Anspruch gemessen, eine politische Band zu sein. Diesem Anspruch, der durch die Band selbst, aber auch durch die Musikpresse formuliert wird, kann die Band nicht gerecht werden. Begründet wird dies anhand der Songtexte. Diese würde zeigen, dass Ditto sich nicht „sorge“, d.h. nicht genügend eigene Emotionen in das Anliegen investiere, dadurch blieben die Texte „oberflächlich“. Die mangelnde Originalität kann hier als Form von Unehrllichkeit verstanden werden: Wäre ihr das Anliegen wirklich wichtig, würde sie mehr Zeit und Kraft in dieses investieren. Zugleich wird die Musikerin hier auch marginalisiert, da sie aufgrund ihrer veränderten Sexualität ‚gezwungen‘ ist, in den Songtexten nur ihr persönliches ‚Selbst‘ und keine überbiographischen Perspektiven zum Ausdruck zu bringen. Damit wird sie anhand anderer Kriterien gemessen als etwa heterosexuelle Künstler*innen.

Auch im folgenden Zitat wird die Kritik an den Songtexten über ihre queere Sexualität gerahmt:

„Und dann das Problem: Das übergreifende Thema des Albums ist Liebe. [...] Nichts ist im Pop bekanntlich harmloser als Liebestexte! Gossip werden es indes genau andersherum sehen und argumentieren: Jetzt wo Ditto ein Star ist, wo jeder weiß, dass diese fette lesbische Sängerin eine Beziehung mit einem Transmann führt, den sie als „er“ anspricht, während sie sich weiter als Lesbe versteht – was könnte jetzt politischer sein, als dem Boulevard-Publikum mit

eingängigen Melodien zu schmeicheln und dazu die Türen zum Schlafzimmer einfach ein bisschen weiter aufzustoßen? [...] sich so zu zeigen, wie man ist, von der FAZ attestiert bekommen, eine „groteske Erscheinung aus dem Schattenreich des Undergrounds“ zu sein: Es wäre nicht das erste Mal, dass Musiker das plötzliche Interesse des Mainstreams mit Liebe verwechseln.“ (Spex 7-8/2009:44)

In diesem längeren Artikel werden die Songtexte des Albums „Music For Men“ kritisiert, für die *Beth Ditto* verantwortlich ist. Dies wird an der thematischen Ausrichtung des Albums festgemacht: „Liebe“. Im weiteren Verlauf wird eine Reihe von Gründen aufgezählt, die die Kritik begründen bzw. entkräften. Einerseits könne ihr unterstellt werden, dass sie dieses Thema aufgrund strategischer Überlegungen gewählt hätte, um so mehr und andere Zuhörer*innen anzusprechen. Liebe wird in diesem Rahmen als „harmlos“ verstanden und als Gegensatz zu den politischen Texten der früheren Alben gestellt. Damit wird *Ditto* eine unehrliche Haltung zugeschrieben, da nicht eine innere Überzeugung, sondern eine an äußeren Gütern orientierte Haltung dem Prozess des Songschreibens zugrunde liegt. Andererseits könne man argumentieren, dass die Texte eine Tarnung darstellen. Diese Art der ‚strategischen Täuschung‘ wird hier aber nicht als Lüge bewertet, sondern als Fähigkeit, die es der Band ermöglichen, über die Thematisierung privater, vermeintlich harmloser Themen, ihre politischen Ziele zu verfolgen. Hierbei wird positiv hervorgehoben, dass *Ditto* gerade nicht eine eindeutige und private Homosexualität verkörpere, sondern eine Form des Queer-Seins, die auch Widersprüche offen und öffentlich lebt. Der Autor macht sich nun keine dieser Meinungen zu eigen. Stattdessen wird *Ditto* kritisiert, weil sie einer Selbsttäuschung unterliegt: *Ditto* würde das „Interesse des Mainstreams“ missverstehen: Dies stelle keine Liebe, also eine ehrliche Art der Zuneigung dar, sondern diene nur einer kapitalistischen Aufmerksamkeitslogik, die nicht-heterosexuelle Menschen nur als Spektakel, als „groteske Erscheinung aus dem Schattenreich“, sichtbar machen. Auf diese Weise wird jedoch nicht *Dittos* Ehrlichkeit infrage gestellt, sondern es wird ihr (und ihren Bandkolleg*innen) zugeschrieben, sich etwas vorzumachen und sich selbst zu belügen. Diese Art der Selbsttäuschung kann als mangelnde Kontrolle über das Selbst und über die künstlerische Arbeit verstanden werden. Hier lassen sich *Ditto* und ihre Band durch andere benutzen. Diese Kritik wird dadurch verstärkt, dass es sich hier nicht nur um bandexterne Personen handelt, sondern auch um Medien und Personen, die nicht dem Feld Indie-Rock angehören („Mainstream“, „Boulevard-Publikum“, „FAZ“). Implizit wird also auch kritisiert, dass die Band mittels dieser Texte das ‚falsche‘ Publikum ansprechen

will. Dies sei unabhängig von den Intentionen (mehr Erfolg oder Aufklärung) falsch.

Wie ich erläutert habe, werden Songtexte bei männlichen und weiblichen Gesangsstimmen vor allem dann bedeutsam gemacht, wenn Kritik geäußert wird. Die Subkategorie Songtexte schränkt damit die symbolisch-kulturelle Anerkennung des männlichen und weiblichen Gesangs ein. Bei transgeschlechtlichen Stimmen wird die Kategorie „Songtexte“ in anderer Form bedeutsam gemacht: Es werden, zum Teil ähnlich wie bei der queeren Band *Gossip*, Bedingungen festgelegt, die die Texte erfüllen müssen, um die emotionale Ehrlichkeit des Gesangs zu stützen. Wie ich zeigen werde, sind die hier formulierten Bedingungen allerdings widersprüchlich.

Auf der einen Seite werden die Songtexte dann gelobt, wenn sie als persönlicher Ausdruck der Person *Antony/ Anohni* verstanden werden, die seine*ihre trans* Geschlechtlichkeit zum Thema macht:

„So geschminkt und aufgetakelt der Mann am Klavier auch sein mag, so direkt und unverblümt ist seine Seelenschau. [...] die Texte behandeln Verlangen, Verzweiflung und Sex. Der androgyne Grenzgänger Antony fasziniert derzeit viele Menschen, denn die torch songs [...] gehören zum Schönsten und Intensivsten [...]. Ein Triumph, den sich Antony wohl vor allem durch das konsequente Ausleben seiner inneren Zwänge und Neigungen erarbeitet hat.“ (*Rolling Stone* 4/2005:28)

In dem Zitat werden die Musik des zweiten Albums „*I Am A Bird Now*“ von *Antony/ Anohni* diskutiert. Die emotionale Musik („torch songs“) wird dabei als besonders authentisch bewertet, was an der Nutzung von Superlativen („Schönsten und Intensivsten“) sichtbar wird. Die dazugehörigen Songtexte werden als „Seelenschau“ bezeichnet. Auf diese Weise wird deutlich gemacht, dass die Songtexte des*der Künstlers*in auf persönliche Erfahrungen verweisen. Dieser Eindruck wird auch durch das zu Beginn aufgemachte Gegensatzverhältnis unterstützt: *Antony/ Anohni* sei auf der Bühne „geschminkt und aufgetakelt“, d.h. nicht direkt sichtbar; seine Texte seien aber „direkt und unverblümt“, d.h. offen und ehrlich. Trotz des Lobes wird hier meines Erachtens eine ‚marginalisierte Männlichkeit‘ re/produziert, denn die Songtexte des Albums und damit die Person *Antony/ Anohni* werden durch verändernde Narrative beschrieben: Zum einen werden Bilder der Grenzüberschreitung aufgerufen, durch das Wort „Grenzgänger“, aber auch durch das Bild des übergeschlechtlichen Engels, der „Verlangen, Verzweiflung und Sex“ zum Thema macht. Zum anderen werden über Formulieren wie „Ausleben seiner inneren Zwänge und Neigungen“ pathologische Diskurse aufgerufen, die trans* Geschlechtlichkeit als Krankheit sichtbar machen (vgl. Saalfeld 2020:168ff). Statt Normalisierung werden hier Bilder

des Spektakels aufgerufen, die im Lob den*die Musiker*in als ‚anders‘ und ‚unnormale‘ marginalisieren.

Auf der anderen Seite wird die Bewertung der Songtexte als ‚gut‘ an die Bedingung der ‚Universalisierung‘ gebunden: *Antony/ Anohni* soll seine*ihre trans* Geschlechtlichkeit nutzen, um universell-menschliche Themen in den Songs bedeutsam zu machen. Die Universalisierung normalisiert die transgeschlechtliche Subjektposition, macht sie aber zugleich wieder unsichtbar:

„And that’s the thing – behind the superficial weirdness are emotional themes that are universal, sung by a man destined to be renowned as one of the greatest.“ (*New Musical Express* 30.4.2005:46)

„Und künstlerisch: Tragen die Singspiele um seine sexuellen Ambivalenzen noch ein neues großes Album? Er hat an seinem Wimmergesang weiter gefeilt, die Lieder auf ein größeres Publikum zugeschnitten, das die so intimen Geschichten von Erlösung und Verwandlung auch als seine eigenen Sehnsuchtsgeschichten lesen kann, die nicht unbedingt in einem Gender-Kontext stehen müssen. Das ist die große Leistung von Antony & The Johnsons auf diesem Album, der Sänger rührt seine Emotionen ins Universelle.“ (*Musikexpress* 2/2009:65)

In beiden Zitaten werden die Songtexte als ‚emotional-ehrlich‘ bewertet, indem sie als persönliche Texte gerahmt werden. Hierbei wird zwischen den Songtexten und der emotionalen Wirkung, die die Lieder haben, eine Beziehung geknüpft, die ein Verhältnis zwischen ‚besonders‘ und ‚allgemein‘ aufmacht. Den Zitaten ist gemeinsam, dass die transgeschlechtlichen Texte als ‚besonders‘ gelten. Trotzdem können sie, so die Zitate, das ‚allgemein Menschliche‘ repräsentieren, sie tun dies aber auf unterschiedliche Art und Weise. Das erste Zitat beschreibt die transgeschlechtlichen Themen der Songs als „vordergründig merkwürdig“, denen aber emotionale Motive zugrunde liegen, die „allgemeingültig“ seien. Hier haben die Songtexte von sich aus die Fähigkeit, ‚mehr‘ zu sein. Im zweiten Zitat wird anhand des neu veröffentlichten Albums „The Crying Light“ ein Wandel behauptet: *Antony/ Anohni* habe die Lieder aus dem „Gender-Kontext“ gelöst und „auf ein größeres Publikum zugeschnitten“, die „Emotionen ins Universelle“ gerührt, so dass diese die Songs auch als „eigene[n] Sehnsuchtsgeschichten“ lesen können. Die Bewertung als „große Leistung“ macht deutlich, dass dieser Wandel als aktiver Eingriff von *Antony/ Anohni* verstanden und positiv bewertet wird.³⁰⁹ Die Zitate machen – explizit und implizit – deutlich, dass die Lieder nur dann eine angemessene emotionale Wirkung hervorrufen können, wenn sie ‚mehr‘ als die ‚besondere‘ trans* Geschlechtlichkeit

³⁰⁹ Die Intention hinter diesem Wandel bleibt unklar. Es ist aber davon auszugehen, dass hier nicht von einer ‚strategischen‘ Intention ausgegangen wird (andere Texte = mehr Erfolg), da solch strategisches Handeln im Feld abgelehnt wird und hier kritisiert werden müsste.

thematisieren: das ‚universell-allgemein Menschliche‘. Diese ‚Universalisierung‘ geht nicht nur mit der Besonderung von trans* Geschlechtlichkeit einher, sondern macht diese zugleich auch wieder unsichtbar(er). Zwar zeigen die genutzten Umschreibungen, dass trans* Geschlechtlichkeit nicht völlig unsichtbar gemacht werden soll. Allerdings werden die Texte vor allem dann gelobt, wenn in ihnen das Menschliche, also das zweigeschlechtliche ‚Normale‘, sichtbar wird. Darüber hinaus wird die Originalität von transgeschlechtlichen Erfahrungen und Gefühlen infrage gestellt, die eben kein Album „tragen“ können, d.h. nicht genug Ressourcen für ‚gute‘ Lieder böten. Dieser Eindruck wird besonders im zweiten Zitat durch profanisierende und abwertende Formulierungen wie „Singspiele“ und Emotionen ins Universelle „rühren“ hervorgerufen.

Es kann festgehalten werden, dass in Verknüpfung mit der Subkategorie Songtexte auch die symbolisch-kulturelle Anerkennung transgeschlechtlicher Stimmen begrenzt wird, da sie nur über zwei Wege gelobt werden: Entweder als veränderte Spektakel, was eine diskursive Marginalisierung zur Folge hat, oder über die universalisierende Normalisierung, die aber zugleich mit einer diskursiven Unsichtbarmachung einhergeht. Daneben ist auch hier wieder auffällig, dass Marginalisierungs- und Unterordnungsprozesse über positive Kritik produziert werden, die vordergründig Anerkennung versprechen.³¹⁰

Wettbewerbsdiskurse: Das Beispiel Coversongs

Bislang hat sich gezeigt, dass Männlichkeit maßgeblich impliziter und expliziter Vergleichsmaßstab ist. Jedoch ermöglicht dieses fortgesetzte Vergleichen unter Nutzung der gleichen Subkategorien meines Erachtens etwas, das in den Diskursen der 1980er und 1990er Jahren nur sehr selten rekonstruiert werden konnte: einen Wettbewerbsraum zwischen männlichen, weiblichen und transgeschlechtlichen Gesangsstimmen. In dem untersuchten Diskurs bleibt der Vergleich zumeist implizit und wird nur vereinzelt auch als solcher explizit gemacht, z. B. bei der Erörterung von Coversongs.

Ein Cover ist die Neu-Interpretation eines schon bestehenden Songs. Damit Cover-Versionen die Norm des ‚ehrlichen Handwerks‘ im Feld Indie-Rock erfüllen, dürfen die Musiker*innen den Song nicht einfach nachspielen, sondern müssen bestimmte Merkmale derart verändern, dass eine eigene Originalität erkennbar wird. Lee Brown spricht hier davon, den Songs einen „twist“ (Brown 2014:195) zu geben. Zugleich müssen bestimmte Elemente

³¹⁰ Im Diskurs lassen sich daneben auch Narrative rekonstruieren, die transgeschlechtliche Texte als vielseitig bedeutsam machen (vgl. *Musikexpress* 1/2010:56; *Pitchfork* 31.10.2005). Sie spielen für die Bewertung der Gesangsstimme allerdings nur eine untergeordnete Rolle.

beibehalten werden (z. B. Songtext), damit die Beziehung zum Original bestehen bleibt (vgl. Gracyk 2022:141ff).³¹¹ In diesem Rahmen sind Coverversionen im Indie-Rock eher Remakes (vgl. ebd.; Brown 2014:194). Gerade Cover, die einen Song aus einem anderen Musikgenre ‚übersetzen‘, „highlight[s] its own status as a remake, indirectly referencing the object of its remaking and prompting the listener to bring her familiarity with this version into play in her appreciation of the cover“ (Rings 2013:57).

Die Bewertung der musikalischen Fähigkeiten wird vorgenommen, indem der Coversong mit dem Original verglichen wird. Im untersuchten Diskurs stellt Emotionalität eine wichtige Bewertungsdimension dar. Am Beispiel des berühmten Blues-Song „Death Letter Blues“ werden Frauen- und Männerstimmen in Bezug auf ihre zum Ausdruck kommende Emotionalität etwa wie folgt bewertet:

„Ein Song, den die Stripes unermüdlich studierten [...], ist der „Death Letter Blues“. Gemeinhin Son House zugeschrieben [...]. ‚Got a letter this morning/ Whaddya reckon it read?/ It said hurry, the gal you love is dead.‘ Ein Lament, das House ohne Gefühlswallung vorträgt, schicksalsergeben, stoisch. Ganz anders als die Jazz-Aufgüsse des Folk-Standards [...], die in den 20er Jahren [...] kursierten. Gesungen freilich fast immer von Frauen wie Ida Cox, Monette Moore oder Helen Gross, die sich eher expressiv der Trauer hingaben, Mitgefühl heischend.“ (*Rolling Stone* 6/2007:64)

Über den Song werden Männer- und Frauenstimmen ins Verhältnis gesetzt. Thema ist hierbei, in welcher Form Emotionen (in diesem Fall Trauer) angemessen in einem Song ausgedrückt werden können. Während sich das Original des ‚Schwarzen‘ Bluesmusikers *Son House* dadurch auszeichne, das es „stoisch“ und „ohne Gefühlswallung“ und „schicksalsergeben“ vorgetragen werde, seien die Cover-Versionen der ‚Schwarzen‘ Sängerinnen durch enormes Gefühl charakterisiert.³¹² Dies wird durch die Wörter „expressiv“ und „hingeben“ deutlich. Die weiblichen Emotionen werden hierbei als unangemessen bewertet, was durch das Verb „heischen“ vermittelt wird. Das Verb bezeichnet das ungerechtfertigte Fordern von Aufmerksamkeit, das unbegründete Erwarten von etwas (z. B. Beifall). Die Abwertung der weiblichen Gesangsstimmen wird durch das Wort „Aufgüsse“ noch einmal betont, das diesen Versionen jegliche Originalität abspricht. Im Gegensatz dazu erscheinen die ‚männlichen‘ Emotionen über das Deutungsmuster der Kontrolle als angemessen zurückgenommen. Es ist wichtig zu betonen, dass

³¹¹ Zugleich werden die Zuhörer*innen „invited to place in some kind of comparative evaluative relationship with an original recording of a given song“ (Brown 2014:194). Der Coversong stellt damit eine „kommunikative Handlung“ (Gracyk 2022:144; eÜ) dar.

³¹² Diese Gegensätze werden über den Begriff des Genres (Blues vs. Jazz) nochmals verstärkt.

hier nicht behauptet wird, dass die männliche Gesangsstimme unemotional sei, sondern dass sie die Emotionen in richtigem Maße zum Ausdruck bringt. Hierzu seien die weiblichen Gesangsstimmen, die zum Vergleich herangezogen werden, nicht fähig. Damit wird die männliche Gesangsstimme als besonders geeignet charakterisiert. Eine ähnliche Bewertungsstruktur arbeiten auch Vaughn Schmutz u. a. heraus, die Kritiken des Albums „1989“, das im Original von *Taylor Swift* und als Coveralbum von *Ryan Adams* erschien, vergleichen. Auch hier wird der männlichen Gesangsstimme *Ryan Adams* eine höhere Authentizität zugeschrieben, weil sie die Emotionen ‚angemessener‘ zum Ausdruck bringen kann (vgl. Schmutz/ Pollock/ Bendickson 2019).

Dieser Wettbewerbsraum wird auch in dem folgenden Zitat konstruiert:

„Surpassing ‚Jolene‘, on Bacharach & David's ‚I Just Don't Know What To Do With Myself‘ he replaces Dusty Springfield's forlorn grandeur with spluttery exasperation.“ (*New Musical Express* 1.3.2003:31)

Hier werden verschiedene Coversongs der *White Stripes* diskutiert, zum einen die Coverversion von „Jolene“ (*Dolly Parton*), zum anderen die Coverversion von „I Just Don't Know What To Do With Myself“, deren Original *Dusty Springfield* zugeordnet wird. Auch hier werden beide Gesangsleistungen über die in ihnen zum Ausdruck kommenden Emotionen bewertet. Sowohl die „verlorene Erhabenheit“ der weiblichen Gesangsstimme als auch die „stotternde Verzweiflung“ der männlichen Gesangsstimme können als Lob verstanden werden, es findet hier keine Kritik über die jeweiligen Emotionen statt. Jedoch werden im Zitat zugleich verschiedene Wettbewerbsfelder konstruiert: Explizit wird zwischen verschiedenen Leistungen *Jack Whites* und implizit zwischen *Jack White* und *Dusty Springfield* und *Dolly Parton*³¹³ verglichen. Einerseits sei die eine Coverversion besser als die andere, wobei das Wort ‚übertreffen‘ zum Ausdruck bringt, dass es sich bei beiden um sehr gute Gesangsleistungen handelt. Mit „Jolene“ übertrifft *Jack White* sich selbst. Wenn er aber sich selbst übertrifft, dann ist andererseits seine Songversion von „I Just Don't Know What To Do With Myself“ von exzellenter Qualität, hinter der auch die ‚sehr gute‘ Version *Dusty Springfields* zurückstehen muss. Verstärkt wird die Abwertung von *Dusty Springfield* durch die Nennung der Autoren des Songs („Bacharach & David“) und der hierdurch verbundenen Zuschreibung von Originalität an andere Männer. Damit wird meines Erachtens versucht, trotz der Nennung einer weiblichen

³¹³ Dass *Dolly Parton* nicht genannt wird, kann einerseits als Unsichtbarmachung verstanden werden; zugleich ist auch die Deutung plausibel, dass der Song so populär ist, dass die Assoziation mit der Künstlerin auch ohne Nennung funktioniert.

Künstlerin, ein männlich-homosozielles Wettbewerbsfeld zu konstruieren. Betont wird dies dadurch, dass *Jack White* hier in einem Wettbewerb mit sich selbst eintritt.

Auch im folgenden Zitat wird die Coverversion von „Jolene“ thematisiert:

„Jolene` has been ripped off by everyone from Sisters Of Mercy to Olivia Newton-John, but there's only one voice that can do justice to Parton's paranoid and pained lyrics, and it's currently riding the echo of a guitar across the plains and down the Mississippi [...].“ (*New Musical Express* 2.6.2007:42)

Bezugnehmend auf den Country-Song ‚Jolene‘, der im Original von der Künstlerin *Dolly Parton* sowohl komponiert als auch gesungen wird, werden hier verschiedene Gesangsleistungen beurteilt. Dabei wird die Gesangsleistung von *Jack White* positiv hervorgehoben, die sie sich gegen eine Vielzahl von anderen Versionen durchgesetzt habe. Das wird durch die Brandbreite der genannten Künstler*innen deutlich, die sowohl Gothic-Rock-Bands wie *Sisters of Mercy* als auch die Popsängerin *Olivia Newton-John* umfasst. Nur „eine Stimme“, die von *Jack White*, könne die Emotionen („paranoid and pained“) *Dolly Partons* angemessen zum Ausdruck bringen. Jedoch werden nicht beide Stimmen in ein Wettbewerbsverhältnis zueinander gesetzt, sondern ‚seine‘ Stimme zu ‚ihren‘ Texten. Auf diese Weise wird zwar ein Wettbewerbsfeld eröffnet, das aber gerade nicht Frauen- und Männerstimmen miteinander vergleicht. Weiblichkeit wird hier auf zweifache Weise abgewertet: Zum einen wird ihre Gesangsstimme mit keinem Wort erwähnt, sie wird damit als Sängerin unsichtbar. Zum anderen wird *Dolly Parton* als Autorin des Songtextes zwar Originalität zugeschrieben. Allerdings gelingt es *Jack White* die Emotionen der Frau (nicht nur die Komponistin, sondern auch der ‚Charakter‘ des Songs ist weiblich) authentischer als *Dolly Parton* zum Ausdruck zu bringen.³¹⁴ *Jack Whites* Stimme wird als besonders befähigt privilegiert. Trotzdem wird der Wettbewerb meines Erachtens nicht stillgelegt, denn der Song einer Frau bleibt zugleich das ‚Original‘ und damit der Maßstab, an dem sich die ‚Männerstimme‘ messen muss.

In den diskutierten Zitaten wird die Geschlechterdifferenz herausgestellt und betont, um weibliche Gesangsstimmen auf verschiedene Art und Weise abzuwerten. Zugleich wird in diesen Abwertungen etwas konstruiert, was im System der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ eigentlich nicht vorgesehen ist: die Eröffnung eines Wettbewerbsraums zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten. Viele Autor*innen der Männlichkeitsforschung gehen davon aus, dass Frauen und Weiblichkeiten von den „ernsten Spielen des Wettbewerbs“

³¹⁴ Durch den gegengeschlechtlichen Gesang ergibt sich bei Beibehaltung des Textes das Potential, Heterosexualität als Norm von Männlichkeit infrage zu stellen. Diese Deutungsmöglichkeit wird jedoch im Konzertbericht nicht aufgegriffen.

(Meuser 2006:125) ausgeschlossen werden, indem ihnen die passive Rolle von „Zuschauerinnen“ (Meuser 2006:124) und „schmeichelnden Spiegeln“ (ebd.:125) für Männlichkeit eingeräumt wird. Ein Wettbewerb sei daher nur zwischen verschiedenen Männlichkeiten möglich. An den Beispielen wird meines Erachtens deutlich, dass dies für die diskursive Konstruktion des emotionalen Gesangs im Indie-Rock nicht (mehr) zutrifft, denn hier werden Sängerinnen nicht nur benannt, sondern zugleich als vergleichende Konkurrenz sichtbar gemacht. Dabei ist meines Erachtens unerheblich, ob Weiblichkeiten ‚mithalten‘ können oder nicht; bedeutsam ist vielmehr, dass sie zum Wettbewerb zugelassen und damit nicht mehr prinzipiell von diesem ausgeschlossen werden. Diese diskursiven Weiblichkeiten werden zwar marginalisiert, sie bleiben aber zugleich Teil des Wettbewerbsraums und können nicht mehr untergeordnet werden.

Dieses ambivalente Wettbewerbsfeld wird nun intensiviert, denn auch transgeschlechtliche Stimmen werden über die Thematisierung von Coversongs im Wettbewerbsfeld inkludiert, wie etwa hier im Rahmen einer Rezension der EP „Thank You For Your Love“:

„The two covers demonstrate Antony's ability to make literally anything into a personal statement. In a different context, re-traces of Bob Dylan and John Lennon would stick out like sore thumbs—especially since the Dylan song is „Pressing On“, a gospel barnburner from his reviled evangelical period, and the Lennon entry is the hopelessly overexposed „Imagine“. But Antony's singular voice and deep rearrangements fully transform them.“ (*Pitchfork* 24.8.2010)

In dem Zitat wird auf zwei männliche Künstler, *Bob Dylan* und *John Lennon*, Bezug genommen und im Vergleich zu diesen die Gesangsleistung von *Antony/ Anohni* bewertet. Die Cover-Versionen würden seine*ihre Fähigkeit verdeutlichen, diese Songs mittels seiner*ihrer „einzigartigen“ Stimme in etwas ‚Eigenes‘ zu verwandeln.³¹⁵ Die Veränderung sei „tiefgründig“, d.h. so stark, dass die Songs „vollständig“ verändert würden. Sie werden damit zu ‚eigenen‘, persönlichen Songs, die nicht als ‚unpassend‘ empfunden werden, sondern sich gut in das Programm einfügen. Seine*Ihre Befähigung wird nochmals betont, indem diese Songs als ‚schwierig‘ gerahmt werden, sei es, weil sie einen unangenehm predigenden Ton hätten oder weil sie zu oft gespielt werden.

Antony/ Anohnis Gesang wird allerdings auch mit weiblichen Gesangsstimmen verglichen, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

³¹⁵ Interessanterweise wird *Antony/ Anohni* auch die Originalität der Arrangements zugeschrieben. Es ist jedoch unklar, ob diese Beschreibung auf Tatsachen beruht. *Antony/ Anohni* wird durch eine Band (*the Johnsons*) begleitet. Es ist ebenso vorstellbar, dass die Musiker*innen die Begleitarrangements (mit-)komponieren.

„Sie spielen lauter neues Material, von der neuen EP ANOTHER WORLD und dem noch unveröffentlichten THE CRYING LIGHT, die Qualität ist absolut beeindruckend. Selbst ein Cover von Beyonce's „Crazy In Love“ ist durchdrungen von der ihnen so eigenen zarten Melancholie. Es ist absolut herzerreißend.“
(*Musikexpress* 1/2009:107)

In dem Zitat, einer Konzertreview, wird die Qualität der Musik als herausragend bewertet. Dabei wird die Coverversion des Songs „Crazy In Love“ hervorgehoben, die durch die Emotion „zarte Melancholie“ charakterisiert sei. Das Lob wird durch die zweimalige Verwendung des Wortes „absolut“ verstärkt. Damit wird die Qualität der Musik nicht nur als hervorragend beurteilt, sondern auch klargemacht, dass die Qualität ‚durchgehend‘ und ‚ohne Einschränkungen‘ die Musik kennzeichnet. Meines Erachtens wird die emotionale Gesangsstimme hier über zwei Punkte als künstlerische Leistung der Band und des*der Sängers*in begriffen: Zum einen wird auch hier wieder die Verbindung von Unterschiedlichem als lobenswert hervorgehoben, da hier „zarte“ Emotionen eine enorme emotionale Wirkung („herzerreißend“) auf die Zuhörer*innen haben. Zum anderen wird das musikalische Vermögen darüber konstruiert, dass der Song eine Emotion transportiert, die in der ursprünglichen beatlastigen, tanzbaren Version nicht angelegt ist, aber der Band als „eigenes“ zugeschrieben wird. Hierdurch ist das Cover gerade nicht „the same yet different“ (Metcalf 2010:178), sondern „different yet the same“ (ebd.). *Antony/ Anohni* schafft hier also etwas Eigenes, ohne dass er*sie die Songmelodie und -text geschrieben hat. Damit werden transgeschlechtliche Stimmen über die Thematisierung von Coversongs als ‚besonders‘ hervorgehoben, denn das künstlerische Können von transgeschlechtlichen Stimmen wird dem von männlichen und weiblichen Gesangsstimmen übergeordnet. Einschränkend muss dieser diskursive Wettbewerbsraum allerdings die Nutzung vermännlichender Pronomen miteinbeziehen, die es ermöglicht, die transgeschlechtliche Stimme als ‚auch‘ männlich zu konstruieren. Zwar hebt diese Vermännlichung von *Antony/ Anohni* die queere Qualität seiner*ihrer Gesangsstimme nicht vollends auf, sie schwächt sie aber ab, indem *Antony/ Anohni* nicht als transgeschlechtliche*r Musiker*in, sondern als männlicher Musiker mit ‚anderer‘ Stimme lesbar wird.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass über die Thematisierung von Coversongs ein Wettbewerbsfeld zwischen männlichen, weiblichen und transgeschlechtlichen Stimmen eröffnet wird. Diese Wettbewerbsdiskurse geben auf die Frage, in welchem Modus (egalisierend oder hierarchisierend) hier Geschlecht konstruiert wird, widersprüchliche Antworten. Auf der einen Seite stützen sie durch die Etablierung hierarchischer

Konkurrenzverhältnisse den hierarchisierenden Modus, indem weibliche Gesangsstimmen abgewertet werden. Auf der anderen Seite können die Männlichkeiten den diskursiven Wettbewerb nicht mehr unter sich ausmachen, sondern müssen transgeschlechtliche, aber auch weibliche Stimmen zum Wettbewerb zulassen.

„Andere Körper

Die beiden nachfolgenden Abschnitte „Andere Körper“ und „das ‚andere Selbst“ diskutieren zwei Subkategorien, die nur bestimmte Gruppen von Gesangsstimmen in den Blick nehmen und dabei spezifische bestimmte Musiker*innen als „anders“ sichtbar machen. Die genannten Kategorien stützen damit – durchaus in unterschiedlichem Ausmaß – den hierarchisierenden Modus.

„Othering“ bzw. Veränderung bezeichnet den diskursiven Prozess, bei dem dominante soziale Gruppen andere soziale Gruppen unterordnen, indem sie ihnen als Ganzes problematische und/oder geringwertige Eigenschaften zuschreiben und dabei Kategorien wie Geschlecht, Sexualität, „Race“ und Klasse als differenzierende und wertende Ordnungsstrukturen mobilisieren (vgl. Jensen 2011:65f). Charakteristisch für diese Prozesse ist es, dass die bestehenden Diskursnormen und die sozialen Gruppen, denen die Erfüllung dieser zugeschrieben wird, unsichtbar und im Impliziten (ver-)bleiben. Stattdessen werden nur diejenigen Subjektpositionen sichtbar und damit bedeutungsvoll gemacht, die dieser Norm nicht entsprechen. Die Macht hegemonialer Diskurse zeigt sich also darin, die „anderen zu markieren, während sie selbst ohne Markierungen auskommt“ (Minh-Ha 1996:157). Über diese „Ökonomie der Sichtbarkeit“ (Foucault 1995[1977]:241) gelingt es, eine kaum zu hinterfragende Geltung zu begründen, da die Bedeutsamkeit der Kategorisierungen unsichtbar gemacht und hierdurch einer Kritik entzogen wird (vgl. Scholz/ Meuser 2005:225). Prozesse der Veränderung konstruieren eine stabile Differenz zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘, wobei „othering denies the other the characteristics that define the same [...]“ (Larsen 2017:404). Ich werde zeigen, dass Prozesse des Othering im untersuchten Diskurs nicht immer mit Abwertungsdiskursen einhergehen, sondern dass die veränderten Subjektpositionen auch über wertschätzende Eigenschaften konstruiert werden.

Die Subkategorien „Andere Körper“ und „anderes Selbst“ sind nicht direkt mit der Gesangsstimme verknüpft, sondern stellen bestimmte Facetten der Sänger*innen in den Mittelpunkt. Sie müssen aber trotzdem als mit der Gesangsstimme verbunden verstanden werden: Während nicht-veränderte

Musiker*innen über ihr künstlerisches Können sichtbar werden, ist dies für veränderte Subjektpositionen nicht der Fall. Anstatt auf ihre Stimme zu fokussieren, wird sehr viel Diskursraum darauf verwendet, ihr nicht der Norm entsprechendes Anders-Sein zu beschreiben und zu bewerten. Diese Prozesse gehen demnach mit einer Entprofessionalisierung der Musiker*innen einher; sie stellen meines Erachtens eine Form der diskursiven Unterordnung dar.

Im Folgenden soll zunächst erörtert werden, wie Körper von Sänger*innen als ‚anders‘ konstruiert werden. Eine verändernde Diskursstrategie ist es, die Körper über verschiedene Narrative als Spektakel zu konstruieren (vgl. Hall 2004:109ff; Saalfeld 2020:318ff). Hierbei wird über Prozesse der „Sensation, Attraktion und Aufmerksamkeit“ (Röttger 2016:51) eine „affektive Reaktion des Schreckens oder auch der Neugier und eine Lust zu schauen“ (ebd.) bei den Zuschauer*innen hervorgerufen. Die beschriebenen Sänger*innen sind damit den Blicken der Anderen ausgesetzt und können damit den eigenen Körper nur unzureichend kontrollieren. Im untersuchten Diskurs werden z. B. dicke weibliche Körper, wie der von *Beth Ditto* (*Gossip*), als Spektakel konstruiert, indem der von der Norm abweichende Körper „für eine unbeherrschbare und der Ratio entgegengesetzte ‚Natur‘ steht [...]“ (Villa 2022:246), wie das folgende Zitat zeigt:

„An diesem Abend ist der Laden [...] natürlich voll. Alle wollen die nicht mehr gar so neue Attraktion The Gossip sehen. Oder besser gesagt: die lesbische Sängerin Beth Ditto. Noch genauer: den voluminösen Körper von Beth Ditto. Denn der ist nach dem Nackt-Titelbild des britischen „NME“ die eigentliche Sensation.

Als Ditto die Bühne betritt, recken alle ihre Häse und Dutzende von Mobilfunkkameras sind auf die Bühne gerichtet. Die eher traditionellen Punk-Blues-Songs vom dritten Gossip-Album „Standing In The Way Of Control“ treten ob dieser visuellen Wucht natürlich in den Hintergrund, auch wenn Ditto sich die Seele aus dem wackelnden Leib röhrt – und die ist wie ihr Behältnis nicht gerade klein.“ (*Rolling Stone* 10/2007:22)

In dem Zitat, einem Konzertbericht, wird über den Körper von *Beth Ditto* die (In-)Authentizität der Band verhandelt. Dabei wird über das Narrativ die Band als eine konstruiert, die das Konzertgeschehen nicht kontrollieren kann. Die Musiker*innen, werden damit als inauthentisch bewertet, wofür allerdings *Beth Ditto* und ihrem Körper die Hauptverantwortung zugeschrieben wird. Die aufsteigende Reihenfolge der Gründe für einen Konzertbesuch zeigen an, dass die Konzertbesucher*innen vor allem gekommen seien, um den Körper von *Beth Ditto* zu sehen, dieser sei die „Attraktion“ und die „eigentliche Sensation“. Als Grund wird dabei auf die „visuelle Wucht“ des „voluminösen Körpers“ *Dittos* und auf das „Nackt-Titelbild“ des britischen

New Musical Express verwiesen. Belegt wird dieser Eindruck, indem beschrieben wird, dass die Fans ihre „Mobilfunkkameras“ auf die Bühne richten, anstatt der Bühnenperformance zu folgen. Die Fans werden hier kritisiert, weil sie aus ‚falschen‘, weil nicht-musikalischen Gründen ein Konzert besuchen und sich nicht den Feldnormen entsprechend verhalten. Damit diese Deutung funktioniert, nutzt der*die Autor*in spezifische Auslassungen: Warum sollten die Fans aus dem genannten Grund das Konzert besuchen, wenn doch das Titelbild des *New Musical Express* einen expliziteren Blick auf den Körper gewährt? Außerdem lassen sich die beschriebenen Praxen (Häse recken, Mobilfunktelefone auf die Bühne richten und Fotos machen) in jedem Indie-Rockkonzert beobachten und stellen somit keine Besonderheit dar. Indem die Praxen als besonders dargestellt werden, wird der Körper von *Beth Ditto* als Spektakel konstruiert und durch Formulierungen wie „wackelnder Leib“ und „Behältnis“ als ‚unnormal‘ und von der Norm abweichend abgewertet (vgl. Villa 2022:245ff). Daneben wird *Beth Ditto* hier unterstellt, ihren eigenen Körper als Spektakel sichtbar gemacht zu haben, denn sie hat ja die Erlaubnis für das Nackt-Shooting gegeben. Damit werden die Medien von ihrer Verantwortung freigesprochen. *Ditto* wird zudem unterstellt, durch ‚falsche‘, weil auf Äußerlichkeiten bezogene Öffentlichkeitsarbeit (Nacktfotos), das Ziel (volle Konzertsäle) erreicht zu haben, was wiederum zur Folge hat, dass vor allem ‚inauthentische‘ Fans Teil des Konzerts sind. Des Weiteren werden ihr Körper und damit die Musikerin persönlich für die Entprofessionalisierung verantwortlich gemacht. Hierzu wird behauptet, dass *Beth Dittos* Körperfülle so einnehmend ist, dass die Musik der Band in den Hintergrund treten muss, und dies trotz einer kraftvollen („röhrt“) Gesangsstimme. Diese Beziehung wird als „natürlich“ bewertet, was nicht nur die Selbstverständlichkeit des Verhältnisses bedeutet, sondern auch implizit behauptet, dass sich *Ditto* dieses Umstandes bewusst sein müsse. Indem sie aber ihren Körper selbst als Spektakel sichtbar macht, ist sie nicht nur für ihre Entprofessionalisierung, sondern auch für die Inauthentizität der gesamten Band hauptverantwortlich. Dabei symbolisiert ihr dicker Körper nicht nur die Unfähigkeit, das eigene Selbst im Griff zu haben, sondern auch die Unfähigkeit, das Verhältnis zwischen Band und Fans bzw. zwischen Band und öffentlicher Wirkung souverän kontrolliert zu gestalten (vgl. ebd.:245f).

In dem Zitat wird ersichtlich, dass nicht nur Normalisierungsprozesse den Diskurs bestimmen, sondern auch Diskurse des Spektakels. Dabei wird deutlich, wie über die Logik des Spektakels „Aufmerksamkeitsräume“ (McRobbie 2010:93) geschaffen werden, die spezifische Elemente eines Subjekts beleuchten und zugleich andere Elemente ‚verdunkeln‘ und aus

dem Diskurs exkludieren (vgl. Gailey 2014:7ff). Die Diskursstrategie des Spektakels führt hier dazu, dass die musikalischen Fähigkeiten *Beth Dittos* in den Hintergrund gestellt werden und stattdessen ihre Körperlichkeit hervorgehoben wird. Damit wird sie als Musikerin unsichtbar und darüber abgewertet. Es gelingt *Ditto* auch nur sehr begrenzt, eigene Diskurse der „Fat Hate Resistance“ (Pickett Miller/ Platenburg 2021:10) anzustoßen.

Die Diskursstrategie der Veränderung von Körpern wird nicht nur für weibliche, sondern auch maßgeblich für transgeschlechtliche Körper bedeutsam gemacht. Diese erhalten damit diskursive Sichtbarkeit, allerdings vor allem im Rahmen des ‚Spektakels‘, wie die folgenden Zitate aus Interview-Artikeln über *Antony/ Anohni* verdeutlichen sollen:

„Zum Termin mit Antony [...] ist man selbstredend so erschienen, wie es einer Mischung aus Elvis, Engel und elegantem Wasserwesen gebührt. Besonders die Umhängetasche mit dem Goldfasan auf purpurnem Samtstoff hat es dem „Bird Gehrl“ angetan („Oh, wie wunderschön!“). Er selbst sieht in seinem Lagen-Look – weite, fließende Stoffe aus gedecktem Grau und Schwarz, zwei feine Goldketten – aus wie die Mischung aus einer orientalischen Magierin und dem Bären Balou.“ (*Musikexpress* 2/2009:30)

Der Artikel thematisiert die Bekleidung in einer Interviewsituation. Der*Die Musiker*in wird als eine „Mischung aus Elvis, Engel und elegantem Wasserwesen“ und damit als besonders und einzigartig beschrieben. Diese Situation erfordere auch von der Interviewerin einen bestimmten Kleidungsstil. Dieser scheint auf die Zustimmung von *Antony/ Anohni* zu stoßen, denn das Wort „besonders“ legt nahe, dass nicht nur die Umhängetasche der Interviewerin gelobt wurde. Der Artikel erläutert dann die Kleidung, die *Antony/ Anohni* zu dem Interview trägt: ein Lagen-Look aus weiten fließenden Stoffen in den unauffälligen Farben Grau und Schwarz, geschmückt mit zwei Goldketten, die, wie wir erfahren, „fein“, also wenig auffällig, sind. Die Autorin kommt dann zum Schluss, dass der*die Musiker*in aussehe wie eine Mischung aus einer orientalischen Magierin (also einer Frau) und einem Bär (also einem Tier). Hier wird der Eindruck erweckt, dass der Körper sonderbar und komisch sei, indem er*sie exotisiert und veruneindet wird. Dieser Eindruck wird dadurch betont, dass er*sie nicht mit irgendeinem Bären verglichen wird, sondern mit einer Zeichentrickfigur aus einem Kinderbuch/ Kinderfilm. Dabei wird auch hier die Andersartigkeit des Körpers in zweifacher Weise verdeutlicht: nicht nur geschlechtlich (der Gegensatz zwischen der Beschreibung als „er“ und als „orientalische Magierin“) sondern auch als nicht vollständig menschlich (denn er*sie wirkt wie ein Bär). Es bleibt unklar, wie die Autorin zu diesem Schluss kommt. Warum beispielsweise wirkt *Antony/ Anohni* wie eine Magierin und nicht etwa wie

ein Magier? Was ist das orientalische an seinem Aussehen? Die Bekleidung jedenfalls ist zu unauffällig, als das sie Anlass zu dieser Schlussfolgerung gäbe. Daher schließe ich, dass hier der Körper quasi über die Hintertür zum Thema gemacht wird. Die Plausibilität der Erzählung ergibt sich darin, dass wir auch verstehen, was nicht gesagt wird bzw. was nicht mehr sagbar ist: nämlich dass transgeschlechtliche Körper komisch, sonderbar, nicht-normal aussehen. Nicht die Kleidung an sich ist sonderbar, sondern der transgeschlechtliche Körper in dieser.

Die ‚Besonderung‘ von *Antony/ Anohni* wird dabei diskursiv produziert, indem der Körper über Gegensatzpaare konstruiert wird:

„Umso seltsamer der Mensch, in dem diese Stimme wohnt. Antony Hegarty ist ein Baum von einem Typ, und alles an ihm ist weich. Sein Händedruck, der Fall seiner tiefschwarzen Haare [...], sein rundes Gesicht mit den blonden, vor der bleichen Haut fast unsichtbaren Augenbrauen und sogar der Stoff seiner grauen, dezent weiblichen Bluse, die seinen massigen Körper umspielt. Seine Sprechstimme ist überraschend dunkel.“ (*Musikexpress* 10/2010:66)

„Als die Hotelzimmertür sich öffnet, steht er vor mit. Leicht gebückt, schwarze Perücke, sein massiver, mit lilafarbener Hose und hellgrünem Sweatshirt bekleideter Körper in einen grauen H&M-Jungmädchen-Fummel gezwängt. Er verzieht den Mund, wie es normalerweise nur Comicfiguren tun, wenn sie angestrengt nachdenken. Irgendwie muss ich an „Wickie und die starken Männer“ denken, wobei mit nicht ganz klar ist, ob die Gestalt vor mir eher dem mädchenhaften Jungen oder einem der kräftigen Wikinger gleicht. [...] Eine eigenartige Schönheit. ‚Hello, I’m Antony‘, haucht er mit sanfter Stimme, gibt mir einen sachten Händedruck und wackelt zu seinem Sessel am offenen Fenster.“ (*Rolling Stone* 1/2009:27)

Das erste Zitat beschreibt *Antony/ Anohni* auf der einen Seite als männlich („er“), der gebaut sei wie ein „Baum“ mit einem „massiven Körper“ und einer „dunklen“ Sprechstimme. Das „überraschend“ kann zum einen auf seine hohe Gesangsstimme, zum anderen auf seinen*ihren auch weiblich codierten Körper verweisen. Auf der anderen Seite wird besonders hervorgehoben, dass sich sein*ihr Körper durch Weichheit auszeichne. Bezug genommen wird hier auf seinen*ihren Händedruck, sein rundes Gesicht, sowie der Stoff seiner*ihrer Kleidung, aber auch darauf, wie seine Haare fallen. Dabei bleibt offen, ob weich mit weiblich gleichgesetzt wird; es wird aber klar gemacht, dass es als nicht-männlich angesehen wird, da sonst der Eindruck des Nicht-Zusammenpassens keinen Sinn ergibt. Für eine symbolische Verknüpfung mit Weiblichkeit spricht der Hinweis auf das Kleidungsstück Bluse. Wir erfahren nicht, was dieses Kleidungsstück zu einer „Bluse“ macht und warum es sich nicht um ein ‚Hemd‘ handelt. Wichtig ist hier, dass es explizit als weibliches Kleidungsstück sichtbar gemacht wird, auch

wenn der Eindruck durch das Wort „dezent“ zurückgenommen erscheint. Darüber hinaus passen Haarfarbe und Farbe der Augenbrauen nicht zusammen. Dies werde ich als Verweis auf weiblich codierte Schönheitspraxen wie etwa das Haare färben oder das Tragen einer Perücke. Auf diese Weise wird *Antony/ Anohni* verändert, indem sein*ihre Körper als zugleich männlich und weiblich konstruiert wird, wobei beide als sich gegenseitig ausschließend verstanden werden.

Im zweiten Zitat wird der Körper *Antonys/ Anohnis* in einer Interviewsituation beschrieben: Dabei wird trotz der Bewertung als „eigenartige Schönheit“ über ausführliche Beschreibungen der Eindruck eines sonderbaren, unnormalen Körpers hervorgerufen. *Antony/ Anohni* besitze einen massiven Körper, bekleide diesen aber nicht nur mit einer Hose und einem Sweatshirt, sondern „zwänge“ diesen in einen „H&M-Jungmädchenfummel“. Es bleibt unklar, was genau hier gemeint ist: Ist es eine Jacke oder ein Rock? Die abwertende Bezeichnung als „Jungmädchen-Fummel“ deutet jedoch an, dass diese Bekleidung als inadäquat wahrgenommen wird und zwar aus zweierlei Gründen: 1. Das Kleidungsstück wird als weiblich und damit als unpassend zu seinem männlich konstruierten Körper bewertet. Hinzu kommt, dass 2. das Kleidungsstück geeignet für junge Frauen sei und sein Kleidungsstil hierdurch auch noch als altersunpassend charakterisiert wird. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Charakterisierung als „gezwängt“ – hier wird versucht, trotz des Widerstands (der Natur?), eine bestimmte Körperlichkeit hervorzubringen. Dieser Versuch misslingt. Die Konstruktion eines veränderten Körpers wird durch den Vergleich mit Comicfiguren verstärkt: Auch hier wird der Eindruck des ‚Dazwischen‘ hervorgerufen, und zwar zwischen sehr unterschiedlichen, wenn nicht widersprüchlichen Positionen (mädchenhafter Junge oder kräftiger Wikingermann). Auch die Beschreibungen der Körperbewegungen verändern den Körper: Dieser steht „leicht gebückt“; wenn der Körper sich bewegt, dann „wackelt“ er*sie. Hier wird der Eindruck eines unbeholfenen Körpers hervorgerufen, der sich nur begrenzt und damit unnatürlich bewegen kann. Einzig die „sanfte“ Stimme und ein „sachter“ Händedruck ergeben den Eindruck, dass Körper und Stimme zusammenpassen, konstruieren aber auch eine un-männliche Männlichkeit. In beiden Zitaten ist es also nicht nur die Stimme, sondern auch der Körper, der diese Stimme hervorbringt, der sich einer eindeutigen Vergeschlechtlichung verweigert (vgl. Goldin-Perschbacher 2007:215).

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden, dass die diskutierten Subjektpositionen diskursive Sichtbarkeit erhalten, allerdings nur über verändernde Diskursstrategien. Während Ivo Ritzer die Möglichkeit sieht, dass Spektakel auch gegen-hegemoniale Ordnungen mobilisieren können

(vgl. Ritzer 2018:315), argumentiere ich, dass die beschriebenen Prozesse des Spektakels dazu führen, dass die musikalischen Fähigkeiten der veränderten Musiker*innen in den Hintergrund treten und sie damit stark abgewertet werden. Während die Gesangsstimme *Antonys/ Anohnis* über Prozesse der VerUneindeutigung hegemoniale Geschlechterdiskurse destabilisiert, wird die Konstruktion des dazugehörigen Körpers über die Logik des ‚Othring‘ gefasst und stützt damit den hierarchisierenden Modus (vgl. Engel 2002:224ff). Die Beschreibungen stellen für derartige Körper maßgeblich eine bestimmte Form von Sichtbarkeit her, die der Logik des Spektakels folgt. Hierbei ist die transgeschlechtliche Körperlichkeit „hypervisible“ (Gailey 2014:7), indem diese als ‚unnormale‘ und von der Norm abweichend konstruiert wird. Meines Erachtens kommt es durch diese Narrative zu einer Entprofessionalisierung von *Antony/ Anohni*, da hier die von ihm*ihre geschaffene Musik und damit seine*ihre musikalische Professionalität in den Hintergrund gerät.

Über die Diskursstrategie des Spektakels wird der Körper und die Stimme von *Antony/ Anohni* jedoch nicht nur verändert, sondern diese werden zugleich in normalisierende Diskurse eingebunden:

„A man with the physique of a rugby prob, and a voice that marked the mid-point where jazz goddess Nina Simone’s [...] falsetto stopped and the sound of a dying swan’s last gasp began. [...] he arrives onstage in what appears to be fluffy, green, oversized baby’s romper suit only underlines his desire to be the being he is. To be [...] himself only. Is he a man? Is he a girl? Nah, he’s a human being [...].“ (*New Musical Express* 17.-24.12.2005:70)

In diesem Konzertbericht wird *Antonys/ Anohnis* Körper zunächst als sonderbar beschrieben. Dieser Eindruck ergibt sich aus dem Gegensatz, der über das ins Verhältnissetzen von Körper und Stimme geschaffen wird. Sein*Ihr Körperbau sei der eines männlichen Rugby-Profis, seine*ihre Stimme hingegen wird mit einer Frau und mit einem Schwan, einem als elegant geltenden Tier assoziiert. Auch die Beschreibung seiner*ihrer Stimme unterstützt über die Wortwahl den Eindruck des Sonderbaren, die nicht klingt wie etwas, sondern wie „zwischen“ etwas, genauer: zwischen hoher Frauenstimme und der Stimme eines Schwans. Zudem ist für die Leser*innen der Klang „des letzten Atemzugs eines sterbenden Schwans“ kaum vorstellbar, es bleibt offen, ob es sich hier überhaupt um Gesang handelt oder um Atemgeräusche.³¹⁶ Daran anschließend wird die Kleidung

³¹⁶ Einen ähnlich sonderbaren Vergleich nutzt der Autor, James Jam, auch in einem anderen Artikel. Hier spricht er davon, dass *Antony/ Anohni* „sings like Nina Simone inhaling and exhaling with the threadbare lungs of a jellyfish“ (*New Musical Express* 24.9.2005:14). Diese Metapher ist zum einen wegen des Mensch-Tier-Vergleichs unpassend. Zum anderen besitzen Quallen keine Lungen, so dass der Vergleich auch insgesamt unverständlich bleibt.

Antonys/ Anohnis während eines Konzertes beschrieben. Sein*Ihr Anzug wird als „flauschiger, grüner, übergroßer Baby-Strampelanzug“ beschrieben. Über die Assoziation mit einem Baby wird die Bekleidung als einem Erwachsenen unangemessen bewertet, ein Eindruck, der durch die Nicht-Passung (der Anzug ist „übergroß“) noch unterstützt wird. Dabei wird die Kleidung jedoch nicht kritisiert, sondern als Ausdruck seiner*ihrer Identität begriffen, die sich einer Vergeschlechtlichung entziehen will und nur als Mensch sichtbar werden will. Auch der Verweis auf den baby-ähnlichen Bekleidungsstil kann derart verstanden werden, dass Geschlecht für die Identität dieser Person unwesentlich sei. Damit werden hier ambivalente Effekte erzeugt: *Antony/ Anohni* wird zugleich verändert und normalisiert. Diese Ambivalenz wird durch die Nutzung männlicher Pronomen noch unterstützt: Der*Die Musiker*in wird hier zugleich als geschlechtlich uneindeutiger Mensch und als Mann konstruiert. Dieses ambivalente Kippen zwischen Normalisierung und Veränderung ist maßgeblich für die diskursive Konstruktion transgeschlechtlicher Musiker*innen im Indie-Rock.

Auch in den folgenden Zitaten wird ein Raum erzeugt, der hinsichtlich der transgeschlechtlichen Normalisierung ambivalent bleibt:

„[...] critics have progressively focused their attention [...] vocalist's physicality, often with weirdly aggressive cheap shots. The hook: Big guy with angel's voice. Live, wearing a black Mascis wig as camouflage, Antony does tower over his bandmates, but the body police fail to note that his physiognomy renders the gender play so much more exquisitely plaintive because, well, there just aren't many women that tall.“ (*Pitchfork* 1.11.2005)

In dem Zitat wird zunächst Kritik an anderen Journalist*innen geübt, die auf die Körperlichkeit *Antonys/ Anohnis* fokussieren. Dies kann als Kritik einer Musikpresse gedeutet werden, die nicht die Musik, sondern die Äußerlichkeiten von Künstler*innen in den Mittelpunkt stellt. Jedoch ist nicht alleine diese Fokussierung das Problem, sondern auch, dass sie auf unangemessene Art und Weise (auf aggressive Art und Weise „billig“, wie eine „Körperpolizei“ agierend, d.h. von oben herab) erfolgt, indem sie zwischen Körpergröße und geschlechtlichem Klang der Stimme ein Gegensatzverhältnis erzeugt. Diese Artikel würden übersehen, dass der Gegensatz von Stimme und Körper die Emotionalität des Vortrages sehr viel überzeugender mache. Hier lassen sich sowohl flexibel normalisierende als auch verändernde Wirkungen festhalten: Normalisierend ist, dass ein aktives Spiel mit den Geschlechtern und den Geschlechtergrenzen als positiv gerahmt wird. Dadurch werden dem Einzelnen Handlungsspielräume zugestanden und ein beweglicher Normierungsraum konstituiert, der zwar auch hierarchisch strukturiert ist, den Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit

legitim akzeptiert wird, aber ausdehnt und vergrößert (vgl. Bihl 2019:221; Link 2020:285). Zugleich werden aber auch zweigeschlechtliche Prämissen gestützt, etwa die Vorstellung, dass Frauen ‚von Natur aus‘ nicht größer sein können als Andere.³¹⁷ Der Einschub des „well“ deutet an, dass es sich hierbei um selbstverständliches Wissen handelt, das nicht hinterfragt werden muss. Auf diese Weise wird *Antony/ Anohni* als ‚eigentlich‘ biologisch männliche Person konstruiert, die versucht, weiblich zu sein. Dies gelingt ihm*ihr aber aufgrund der Physiognomie nicht; sein*ihr Körper wird so verändert. Daneben wird ein Verständnis von trans* Geschlechtlichkeit gestützt, das immer noch auf zweigeschlechtlichen Vorstellungen beruht. Überdies wird der Gegensatz zwischen Stimme und Körper als Voraussetzung für die Wirkung des Gesangs angesehen. Würde der*die Musiker*in als Frau gelesen werden, wäre seine*ihre Performance nicht so herausragend. Hierdurch wird der veränderte Körper die Bedingung für den Erfolg der*des trans-geschlechtlichen Künstlers*in.

Sehr selten können im Diskurs Narrative rekonstruiert werden, die das Un-Spektakuläre transgeschlechtlicher Körper betonen. Interessanterweise zeichnen sich auch diese Narrative dadurch aus, die Erwartung auf das Spektakuläre aufzurufen, um dann diese Annahmen zurückzuweisen:

„Da darf man ruhig noch mal hinschauen. [...] so richtig fällt er auch nicht auf. Dunkle Jeans, verfilzter grauer Pulli [...]. Die schwarzen Haare hängen unfrisiert schulterlang, keine (sichtbare) Schminke, und überhaupt ist Hegarty höchstens aufgrund seiner leichten Körperfülle imposant. Auf den ersten Blick auf jeden Fall kein präntiöser Brillen-Onkel wie Elton John [...] oder blond gefärbtes Jungenmädchen, wie man vielleicht hätte erwarten können. (*Musikexpress* 2/2006:109)

„Was man [...] erwartet hätte: [...] ein zwitterhaftes Wesen – so zwischen Marlene Dietrich, Klaus Nomi, Billie Holiday und Nico –, knietief in Nebel stehend. [...]

Was man sieht: [...] ein mittelaltes, vollschlankes Muttchen im Schlabberlook mit Jute-Täschchen, wie man es vermutlich in jeder Kindertagesstätte zumindest in Berlin - antreffen kann, das sich umständlich auf der engen Bühne hinter das Piano quetscht.“ (*Rolling Stone* 8/2005:23)

Im ersten Zitat wird eine Konzertszene wiedergegeben, bei der *Antony/ Anohni* den Künstler *Kevin Barker* bei einem Song begleitet. Seine*Ihre Person wird als unauffällig beschrieben. Dafür wird sowohl auf den Körper als auch auf die Kleidung verwiesen. Die Kleidung besteht aus Jeans, Pulli und T-Shirt in dunklen Farben, die Haare sind unfrisiert, sein*ihr Gesicht

³¹⁷ Dass es nicht viele Frauen gibt, die so groß sind, bedeutet streng genommen, dass einige Frauen so groß sein können. Da es aber nur sehr wenige sind, wird hier der Eindruck erweckt, diese seien zu vernachlässigen.

erscheint ungeschminkt. Allein die Körperfülle ist auffällig. Der erste Satz: „Da darf man ruhig noch mal hinschauen“ ist daher ein Verweis auf die Unauffälligkeit. Nicht das Spektakel macht das erneute bzw. wiederholte Schauen notwendig, sondern die unspektakuläre Normalität. Jedoch werden gleichzeitig spezifische Erwartungsbilder hinsichtlich veränderter Künstler*innen aufgerufen: „präventios“, „blond gefärbt“. Als Vergleich werden vor allem homosexuelle Künstler wie *Elton John* herangezogen. Zugleich kann das Wort „präventios“ auch als Kritik an bestimmten Verhaltensweisen wie Anmaßung und Wichtigtuerei gelesen werden. Es bleibt unklar, ob die Erwartung an einen ‚anderen‘ Körper mit der trans* Geschlechtlichkeit *Antonys/ Anohnis* begründet wird, das Wort „Jungenmädchen“ sowie das Hintergrundwissen, dass auch den Leser*innen zur Verfügung steht, legt dies nahe. Der Vergleich mit homosexuellen Künstlern kann aber auch auf die Annahme verweisen, dass es sich hier um einen homosexuellen Künstler handelt. Einem solchen Verständnis folgend würde hier eine Vermännlichung *Antonys/ Anohnis* erfolgen, da männliche Homosexualität auf einen männlichen Körper verweist. Diese Deutung wird durch die Nutzung männlicher Pronomen zur Beschreibung von *Antony/ Anohni* gestützt. Für die Interpretation des Zitats erscheint mir dieser Unterschied nachrangig. Wichtig ist vielmehr, dass die Diskursstrategie der Normalisierung nur über die Konstruktion neuer Hierarchien gelingt: zwischen ‚guten‘ (unauffällig, unpräventios, keine weiblich codierten Schönheitspraxen) und ‚schlechten‘ (auffällig, schillernd) Körpern.

Auch das zweite Zitat, die Beschreibung eines Konzertes, konstruiert für *Antonys/ Anohnis* Körper ein ähnliches Narrativ, indem auch hier ein Gegensatz zwischen Erwartung und Realität eröffnet wird. Es werden ‚spektakuläre‘ Erwartungsbilder hinsichtlich veränderter Künstler*innen aufgerufen: ein „zwitterhaftes“ d.h. geschlechtlich uneindeutiges „Wesen“, das „knietief in Nebel steht“. *Antony/ Anohni* scheitert jedoch daran, diese Erwartungen zu erfüllen: Er*Sie wird als unglamouröses (Schlabberlook, Jute-Täschchen), „mittelaltes“ „Muttchen“ mit üppigem Körperumfang beschrieben. Die symbolische Codierung als ‚weiblich‘ (und das unglamouröse Alltägliche) werden durch den Verweis auf die Kindertagesstätte verstärkt, da es sich hier um ein maßgeblich weibliches Berufsfeld handelt. Allerdings lassen sich auch hier Momente der Be-Sonderung rekonstruieren, etwa der Hinweis „zumindest in Berlin“, der auf die Normalität ‚unnormaler‘ Menschen in der deutschen Hauptstadt anspielt. Auch die Konzertsituation schwankt zwischen Normalisierung und Besonderung. Einerseits steht *Antony/ Anohni* gerade nicht zentral im Nebel auf der Bühne, sondern sitzt hinter einem Piano, so dass er*sie nur teilweise sichtbar ist. Andererseits

wird durch die Beschreibungen von „umständlich“, „enge“ und „quetschen“ das Bild eines nicht-passenden Verhältnisses hervorgerufen, bei dem ‚zu viel‘ Körper ‚zu wenig‘ Raum zur Verfügung steht. Daneben positionieren diese Narrative den transgeschlechtlichen Körper als unnormale und marginalisieren diesen auf diese Weise. Während das erste Zitat transgeschlechtliche Körper über normalisierende Diskursstrategien konstruiert, die zwischen unauffälligen ‚nicht-verweiblichten‘ Körpern und auffälligen, symbolisch ‚verweiblichten‘ Körpern differenziert, funktioniert das hier analysierte Narrativ abweichend: Zum einen wird die Normalisierung mit einer symbolischen Codierung als ‚weiblich‘ verbunden, zum anderen macht die abwertende Wortwahl deutlich, dass die Normalisierung als unerwünscht, als Enttäuschung wahrgenommen wird.

Dieses widersprüchliche Verhältnis von Aufruf und Zurückweisung produziert eine ambivalente Sichtbarkeit, die meines Erachtens dann positiv gerahmt wird, wenn das ‚Andere‘ nur an bestimmten Orten (Bühne, in der Stimme) sichtbar wird und an anderen Orten (Körper, das Gesellschaftliche) kaum oder gar nicht zu erkennen ist:

„The Sun [...] wrapped all of Antony's defining characteristics—large, queer, theatrical, delicate and beautiful—inside one platitudinous sentence: ‚Adopting a pose something like an effeminate Roman emperor, the transgender singer launches into his operatic, beatific falsetto.‘

But for today, Antony isn't posing. Instead, he's sitting comfortably in a big-armed wooden Adirondack chair [...]. The setting emphasizes Antony's physique, striking as billed: He stands just above six feet tall with wide shoulders, round features, and blue eyes. He wears white cotton pants and scuffed brown leather shoes, topped by a black T-shirt covered with Malcolm X's portrait. Asked about the shirt, he laughs, blushes, and pulls his sweater—black, buttoning lengthwise, with large silken flowers embroidered around it in camouflaging black thread—shut: ‚I'm not supposed to wear this in public.‘“ (*Pitchfork* 4.8.2009)

Spektakelhafte Bilder werden hier über einen Konzertbericht einer anderen Zeitung aufgerufen. Der*Die Musiker*in nehme auf der Bühne die Pose eines römischen Kaisers ein. Dabei wird die Sonderbarkeit zweifach konstruiert: Zum einen durch das Wort effeminiert, was eine weibliche oder symbolisch weiblich gedeutete Männlichkeit bezeichnet und zum anderen durch die Konstruktion als ‚aus der Zeit gefallen‘. Während der Begriff effeminiert auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert verweist, geht die Interpretation von *Antony's/ Anohnis* Kleidung noch weiter, bis in die römische Antike, zurück. Im Gegensatz dazu wird *Antony/ Anohni* in der Interviewsituation als

‚unauffällig‘ beschrieben.³¹⁸ Das Diskursnarrativ der Normalisierung wird hier qua Vermännlichung erreicht. Er*Sie sei sehr groß, mit breiten Schultern und runden Gesichtszügen. Auch die Kleidung (weiße Baumwollhose, abgewetzte braune Lederschuhe, darüber ein schwarzes T-Shirt mit dem Porträt von Malcolm X) unterstreicht den Eindruck geschlechtlicher Normalität. Hier wird der*die Musiker*in normalisiert, indem zwischen Mensch und Bühnenpersönlichkeit eine Differenz hergestellt wird. Die Bühnenpersönlichkeit sei queer, theatralisch und sensibel, dies stelle jedoch ‚nur‘ eine Pose, also einem künstlichen und künstlerischen Charakter dar. Der Privatmensch sei anders, d.h. ‚normal‘. Zugleich werden diese Normalisierungsprozesse durch die Vermännlichung *Antonys/ Anohnis* abgesichert. Diese erfolgt durch die Nutzung von Pronomen, aber auch durch die Betonung der Körpergröße und der Breite der Schultern. Die diskursive Normalisierung transgeschlechtlicher Körper über ihre Vermännlichung kann damit ebenso wie das Spektakel als eine „regulative Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008:102) verstanden werden. Sie macht einen Körper sichtbar, aber zum Preis, seine*ihre trans* Geschlechtlichkeit unsichtbar machen zu müssen. Damit stellt auch die Diskursstrategie der Vermännlichung meines Erachtens eine Form der diskursiven Exklusion dar. Jedoch schränkt der Verweis auf den Pullover diesen Eindruck in begrenztem Rahmen wieder ein. Zwar stellt ein Interview eine berufliche Aufgabe dar (es handelt sich nicht um eine private Unterhaltung), aber zugleich steht der*die Musiker*in hier nicht auf der Bühne. Damit ist die trans* Geschlechtlichkeit hier mehr als ein Stil für die Bühne und umfasst auch die Privatperson *Antony/ Anohni*. Der Pullover ist mit Knöpfen und mit großen seidenen Blumen geschmückt. Diese werden als Verzierungen gedeutet, die den Pullover als weiblich oder zumindest als un-männlich codieren. Auch die Interpretation der Farbe schwarz als „Tarnung“ unterstützt diesen Eindruck: Der Pullover ‚offenbart‘ das Nicht-Männliche nur verborgen. Damit werden hier Bedingungen an transgeschlechtliche Körper gestellt, die eine Hierarchie zwischen ‚authentischen‘ und ‚inauthentischen‘ transgeschlechtlichen Körpern produzieren: ‚Authentische‘ transgeschlechtliche Körper dürfen auf der Bühne sichtbar werden, an allen anderen Orten der gesellschaftlichen Öffentlichkeit sollen sie ihr ‚Anderssein‘ allerdings nur unauffällig zum Ausdruck bringen. Diese Anforderung erfüllt *Antony/ Anohni*, denn der geschlechtlich uneindeutige Pullover erregt weniger Aufmerksamkeit als das politische Shirt, denn der

³¹⁸ Diese aufgerufene und zugleich zurückgewiesene Veränderung von Körpern wird durch den Zitatcharakter noch unterstützt. Die Konstruktion von trans* Geschlechtlichkeit als Spektakel wird den Boulevardmedien zugeschrieben und damit als dem Feld Indie-Rock nicht zugehörig konstruiert.

Journalist fragt nach dem Shirt und nicht nach dem Pullover. Unterstützt wird diese Deutung dadurch, dass dem*der Musiker*in (durch das Management oder durch die Plattenfirma) nahegelegt wurde, das Shirt nicht öffentlich zu tragen. Bezüglich des geschlechtlich uneindeutigen Pullovers scheinen dagegen keine Vorbehalte zu bestehen. Damit wird hier der transgeschlechtliche Körper zwar als solcher sichtbar, aber nur dann, wenn er fast unsichtbar bleibt und damit durch Diskursakteur*innen auch übersehen werden kann. Zugleich kann die Veränderung nicht völlig aufgelöst werden, denn diese Zitate müssen mit den Textabschnitten, die die Stimme beschreiben zusammen gedacht werden. Die Normalisierung über Vermännlichung ist damit nur innerhalb enger und widersprüchlicher Grenzen wirksam.

Meines Erachtens stützen die ambivalenten Prozesse der Normalisierung die Veränderung transgeschlechtlicher Körper, da sie das Spektakuläre immer wieder diskursiv aufrufen. Damit bleiben transgeschlechtliche Körper in den Musikzeitschriften des Indie-Rock durch ein zweigeschlechtliches Blickregime strukturiert, bei dem der ‚andere‘ Körper vor allem als Attraktion für andere sichtbar wird. Nur durch diese verändernden Prozesse gelingt es, das ‚Normale‘ (eindeutig vergeschlechtlichte, maßgeblich männliche Körper) unbestimmt zu lassen und damit zu unsichtbaren, aber universellen Norm zu erheben (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008:90f). Dadurch werden transgeschlechtliche Körper zugleich als ‚unnormale‘ marginalisiert. Die „regulative Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008:102) als Spektakel beendet die bislang geltende ‚verschweigende‘ Exklusion, bei der der Diskurs vor allem über Praktiken des Ausschlusses organisiert wird, räumt aber diesen Subjektpositionen „nur dort, und nur auf diese Weise“ (ebd.) eine Möglichkeit der Repräsentation ein (vgl. Hark 2011:390). Als Ergebnis wird hier trotz maximaler Sichtbarkeit nur ein begrenzter diskursiver Möglichkeitsraum erzeugt (vgl. Schaffer 2008:102; Saalfeld 2020:318ff). Das überschwängliche Lob der transgeschlechtlichen Stimme als ‚anders‘ und die Marginalisierung transgeschlechtlicher Körper als ‚anders‘ befinden sich dabei nur vordergründig im Widerspruch und sind besser als disziplinierende Doppelfiguren zu verstehen, die „act to support each other and prop each other up [...]“ (Shields Dobson 2014:254).

Dieses widersprüchliche Verhältnis von Aufruf und Zurückweisung des Spektakulären lässt sich auch für weibliche Körper rekonstruieren. So werden etwa die Körper der Band *Warpaint* wie folgt beschrieben:

„In ‚The Fool‘, the all-girl-four-piece can lay claim to one of the most exciting debuts of the past 10 years. A poisoned chalice of sultry, echo-laden jams with

both feet planted firmly in the now, it's a record that whispers enticingly of secret alchemies, psychic ripples and midnight lakes of molten silver.

So when NME gingerly treads the boards of the venue to come face-to-face with the band, you'll forgive us for expecting a bit more action in the silk robes and incense department, and a whole lot less of the giant blue slacks and geek specs that bassist Jenny Lee Lindberg greets us with at soundcheck." (*New Musical Express* 6.11.2010:19)

In dem längeren Feature wird eine Beziehung zwischen dem Sound und dem Aussehen der Bandmitglieder hergestellt. Weil die „aufregende“ Musik aus einem „vergifteten Kelch aus schwülen, echolastigen Jams“ bestehe und nach „geheimen Alchemien, übersinnlichen Kräften und mitternächtlichen Seen aus geschmolzenem Silber“ klinge, würde man Musikerinnen erwarten, die „seidene Roben“ tragen und nach „Weihrauch“ riechen. Diese Erwartungshaltung erfüllt die Band jedoch nicht, was an der Bassistin *Jenny Lee Lindberg* illustriert wird: Sie trägt „riesige“ blaue Hosen und eine „Geek-Brille“. Beide Beschreibungen rufen den Eindruck des Übergroßen hervor, die den Körper als unsexy und die dazugehörige Person als uneitel konstruieren. Dabei bleibt jedoch unklar, wie die Verknüpfung erfolgt, denn der Sound wird ja gerade nicht als ‚sexy‘, sondern – sehr umständlich und blumig – als sinnlich und verlockend, aber auch als geheimnisvoll und gefährlich beschrieben. Es sind nun verschiedene Deutungen möglich: Über die Beschreibungen der Musik werden Bilder einer attraktiven ‚femme fatale‘ mit ihrer verführerischen, machtvollen, aber auch (für den Mann) gefährlichen Sexualität aufgerufen (vgl. Simkin 2014:5f). Dies wird auch darin deutlich, dass der Autor den Raum des Interviews „vorsichtig betritt“. Diesem Verständnis folgend wäre das unauffällige, reizlose Äußere der Musikerin eine absichtliche Täuschung. Eine andere Deutungsmöglichkeit versteht die Beschreibungen als Erwartungsenttäuschung, die aber auch eine bestimmte Spannung über die Verbindung von Widersprüchen herstellt (‚sinnliche‘ Musik wird durch ‚unsinnliche‘ Körper gemacht). Die Differenzierung zwischen beiden Deutungen erscheint mir jedoch nachrangig. Bedeutsamer ist meines Erachtens, dass die Erwartungshaltung mittels des „you'll forgive us“ problematisiert wird. Damit wird deutlich gemacht, dass derartige Beschreibungen des Äußeren von Musikerinnen eigentlich nicht (mehr) sagbar sind. Im Gegensatz zu dicken bzw. transgeschlechtlichen Körpern, dessen Diskussion im Diskurs selbstverständlich erfolgt, muss die Diskussion ‚normaler‘ weiblicher Körper legitimiert werden. Nur die Beschreibungen der Musik erlauben es, das Äußere der Musikerinnen überhaupt diskutieren zu können. Jedoch wird hierdurch implizit die

Verantwortung für diese Narrative nicht dem Autor, sondern den Musikerinnen selbst zugeschrieben, da sie für die Musik Verantwortung tragen.

Auch im folgenden Zitat wird die Diskussion des Äußeren der Musikerinnen über die Musik begründet:

„In the nicest possible way – in that no-one should give a toss – they’re hardly a fashionable bunch. The four of them look as though they were dragged away from sniggering at Beavis And Butt-Head in the early ‘90s, all bushy-browed and slouchy. That would be pretty much irrelevant if it weren’t for the fact that that’s where their sound stems from too.“ (*New Musical Express* 23.10.2010:38)

Die Musikerinnen werden als Frauen beschrieben, die „nicht gerade modisch“ seien. Um dies zu belegen, werden sie über die in den 1990er Jahren ausgestrahlte Comicserie „Beavis and Butt-Head“ gerahmt. Ähnlich wie diese seien sie nachlässig gekleidet und verweigern sich bestimmten Schönheitspraxen. Hier wird auf die weiblich codierte Praxis des Augenbrauzupfens Bezug genommen, der aber für die beiden männlichen Hauptprotagonisten der Comic-Serie keine Rolle spielt. Die Nicht-Erfüllung dieses Schönheitsideals wird aber nicht negativ bewertet. Stattdessen wird mehrfach die ‚eigentliche‘ Bedeutungslosigkeit des Aussehens der Musikerinnen vorgebracht: „no-one should give a toss“ und „[t]hat would be pretty much irrelevant“. Diese sei aber doch wichtig, und zwar, weil der Sound „dort“ entspringe. Dabei bleibt in den folgenden (hier nicht wiedergegebenen) Zeilen diffus, auf was sich dieses ‚Musikalische‘ bezieht, denn es werden verschiedene Soundbilder aufgerufen: Der Sound sei roh und ungeschönt, aber auch intim und direkt. Damit wird meines Erachtens deutlich gemacht, dass es weniger wichtig ist, wie genau sich das Äußere der Künstlerinnen in die Musik übersetzt. Stattdessen wird auch hier die Musik als Begründung herangezogen, das Äußere der Musikerinnen diskutieren zu dürfen. Diese Begründung verschiebt die Verantwortung für solche Diskurse erneut implizit auf die Musikerinnen und spricht die Musikzeitschriften und ihre Autor*innen von der Verantwortung frei.

Während bisherige Forschungen argumentieren, dass die diskursiven Repräsentationen von Musikerinnen häufiger und intensiver als die der Musiker sexualisiert werden (vgl. Davies 2001:303; Hatton/ Trautner 2013:72f; Rhodes 2005:135ff), sind die Diskurse des Indie-Rock darüber strukturiert, die Norm der sexuell attraktiven Musikerin in der Zurückweisung der Erwartung zu re/produzieren. Diese Diskursstrategie macht es schwerer, den Sexismus zu kritisieren, da dieser ja bereits diskursiv zurückgewiesen wurde. Das bedeutet nicht, dass ‚klassische‘ sexistische Narrative, die Musikerinnen durch das Deutungsmuster Attraktivität sichtbar machen, nicht mehr

rekonstruiert werden können. Sie verlieren aber an Bedeutung für den Diskurs (vgl. für die Band *Warpaint* *Rolling Stone* 1/2014:69, vgl. für *Meg White* Kapitel 6.3.1).

Im Gegensatz dazu wird die Schönheit von männlichen Musikern nur sehr selten direkt thematisiert. Wenn diese beispielsweise bei *Jack White* diskutiert wird, dann wird nicht seine ‚Schönheit‘, sondern seine sexuelle Anziehungskraft und Virilität bedeutsam gemacht (vgl. *Musikexpress* 7/2005:50; *New Musical Express* 2.11.2002:44). Es kann argumentiert werden, dass die Zurückweisung der Ästhetisierung des männlichen Körpers über ‚Schönheit‘ der hegemonialen Absicherung von Männlichkeit dient. Da das Feld der musikalischen Populärkulturen den männlichen Körper als „Performativitätsressource“ (Meuser 2003:170) und Sexobjekt sichtbar machen muss, wird der „schöne Mann“ (Trapp 2003:23) zur Grenzfigur, der das Erlaubte vom Nicht-Möglichen abgrenzt. Dafür spricht auch, dass für die Konstruktion und Bewertung männlicher Musiker Schönheitspraxen so gut wie keine Rolle spielen. Eine Ausnahme stellt der Gitarrist der Band *Bloc Party*, *Russel Lissack*, dar. Dessen Schönheitshandeln wird über die Zuschreibung als „püppchenhaft“ (*Musikexpress* 10/2009:30) klar als ‚weiblich‘ gedeutet und hierüber als ‚un-männlich‘ abgewertet.³¹⁹ Damit wird im untersuchten Diskurs nicht nur deutlich, dass primär der weibliche Körper im Zentrum der ästhetisierenden Aufmerksamkeit steht, sondern es zeigt auch, dass die diskursive Flexibilisierung von Männlichkeitsnormen spezifische Grenzen hat.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass veränderte Körper im untersuchten Diskurs des Indie-Rock vor allem über die Diskursstrategie des Spektakels Sichtbarkeit erlangen. Die Prozesse des Spektakels gehen mit einer Entprofessionalisierung der hierdurch konstruierten Musiker*innen einher und stellen daher meines Erachtens eine Form der diskursiven Unterordnung dar. Zugleich lassen sich, wenn auch in geringerem Umfang, Prozesse der Normalisierung rekonstruieren, bei denen veränderte Körper unter spezifischen Bedingungen ein bestimmtes Maß an Sichtbarkeit erlangen können. Jedoch stützen auch diese normalisierenden Prozesse die Veränderung dieser Körper, indem sie das Spektakuläre zurückweisend immer wieder diskursiv aufrufen. Durch diese verändernden Prozesse gelingt es, das ‚Normale‘ (eindeutig vergeschlechtlichte, maßgeblich männliche Körper) unbestimmt zu lassen und damit zur unsichtbaren, aber universellen Norm zu erheben (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008:90f).

³¹⁹ Vgl. auch *Musikexpress* 12/2008:96; *Musikexpress* 10/2009:28; *New Musical Express* 19.2.2005:34; *New Musical Express* 16.4.2005:24.

Das ‚andere‘ Selbst

Abschließend möchte ich noch einen weiteren Punkt erörtern, der die veränderte Subjektpositionen von Sänger*innen marginalisiert: Im Diskurs werden an sie die Aufgabe und Verantwortlichkeit herangetragen, über das ‚Andere‘ Auskunft zu geben. Diese Diskursnarrative werden vor allem in längeren Features konstruiert und beanspruchen umfangreichen (Diskurs-)Raum. Damit ist ‚Erfolg‘ eine Bedingung für diese verändernden Konstruktionsmodi, da nur erfolgreiche Bands in längeren Features diskutiert werden. Dies will ich im Folgenden anhand der Kategorien Geschlecht und Sexualität aufzeigen:

„Du stehst ganz offen zu deiner Sexualität. Wann wurde dir bewusst, dass du lesbisch bist?“

„Schon so mit vier, fünf Jahren. Ich war noch ganz klein und hatte Angst vor meinen Gefühlen, sie waren schwer zu verstehen. Und ich wollte nicht in die Hölle kommen! Meine Mutter hat zwar nie behauptet, das ich dort landen würde - aber sie ist auf ihre eigene Art und Weise ziemlich kompliziert und christlich. Ganz sicher wurde ich mir dann mit 15. Ich hasste die Freunde meiner Freundinnen, fand, die sollten besser mit mir zusammen sein. Und diese Eifersucht war nicht normal.“ (*Musikexpress* 12/2007:26)

„Stuck in this small town, the second child of an engineer father and photographer mother, Antony, even at nine, knew he was different.“ (*New Musical Express* 1.10.2005:35)

Das ‚Andere‘, das in den Zitaten konstruiert wird, ist kein einmaliges oder sich wiederholendes Ereignis, sondern ein stabiles Persönlichkeitsmerkmal, das die Entwicklung der Person bestimmt. Die Diskursnarrative werden hier demnach durch eine vereindeutigende Identitätslogik strukturiert (vgl. Engel 2002:103ff). Dies wird durch das Deutungsmuster ‚Zeit‘ betont, denn die Musiker*innen erfahren ihr Anders-Sein von Kindheit und damit vor der Pubertät an. Die Länge der Zeit symbolisiert somit, wie maßgeblich die Kategorie als Identitätselement in der Person verankert ist. Die Musiker*innen fühlen sich aber nicht nur anders, sondern sie „wissen“ um ihr ‚Anders-Sein‘ und werden sich selbst dessen „bewusst“. Damit wird betont, dass die Subjekte selbstbestimmt ihr ‚Anders-Sein‘ erfahren, es wird nicht von außen, von der normierenden Gesellschaft, an sie herangetragen, sondern kommt aus ihrem Inneren. Auf diese Weise geraten die Bedeutung der Gesellschaft und die der Musikzeitschriften bei der Entstehung und Zuschreibung verändernder Diskurse aus dem Blick. Stattdessen wird die Verantwortung für die Veränderung allein den individuellen Musiker*innen zugeschrieben.

Die Konstruktion des ‚Anders-Sein‘ über ‚Race‘ funktioniert ähnlich, weicht aber zugleich auch davon ab:

„Keles Eltern kommen aus Nigeria, Matt gibt als Antwort auf die Frage nach seinen Roots einen komplett unverständlichen Satz von sich, der auf ‚asian‘ endet. Als gebürtige Briten, die zeit ihres Lebens als fremd im eigenen Land erkennbar blieben, entwickelten sie konsequenterweise Antennen für die Unterströmungen der oberflächlich unschuldigen Momente.“ (*Spex* 1-2/2007:48)

Auch hier wird das ‚Anders-Sein‘ über das Deutungsmuster ‚Zeit‘ strukturiert: Die Musiker sind „zeit ihres Lebens“ fremd in ihrem Heimatland geblieben. Allerdings wird das ‚Anders-Sein‘ weniger stark identitätslogisch strukturiert. Zwar ‚wissen‘ auch diese Musiker um ihre Differenz, diese ist aber nicht auf die eigene Person gerichtet, sondern auf die Gesellschaft. Hier wird die Gesellschaft für bestimmte ‚unsichtbare‘ Ausschlussstrukturen („Unterströmungen“) verantwortlich gemacht, die die Musiker*innen aufgrund ihres ‚Anders-Sein‘ besser erkennen können; sie haben dafür „Antennen entwickelt“. Ursächlich für die andere Diskursstruktur könnte die Sichtbarkeit von rassifizierten Unterschieden sein: Die Differenz ist hier nicht tief ‚versteckt‘, sondern an der ‚Oberfläche‘ sichtbar. Dies ändert die Bedingungen für die Konstitution des diskursiven Subjekts: Da das ‚Anders-Sein‘ für alle, auch für eine*n selbst, erkennbar ist, muss sie nicht ‚offenbart‘ werden.

Die Bedingung des ‚Auskunftgebens‘ wird vor allem dann deutlich, wenn sich Subjekte dieser Forderung verweigern, wie dies etwa *Kele Okereke* tut:

„Sie hatten 2010 Ihr Coming-out...‘
‚Darüber rede ich nicht.‘
‚Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass ich Sie sicher nicht als Erster darauf anspreche. Aber Ihre Rolle als schwarzer schwuler Sänger einer weißen Rockband...‘
‚Wir können jetzt sowieso Schluss machen, wenn Sie keine vernünftigen Fragen mehr haben. Ich muss mich auch noch warmsingen.“ (*Spex* 9-10/2012:49)

„In einem Interview mit dem Schwulenmagazin „Butt“ sprach Kele am Anfang des Jahres erstmals über seine Sexualität und sagte offen: ‚I am queer.‘
‚Darüber möchte ich nicht reden‘
‚Nur eine Frage: War das Outing der richtige Schritt?‘
‚Entschuldigung, aber darüber werde ich wirklich nicht sprechen.“ (*Musikexpress* 7/2010:17)

In beiden Artikeln ist auffällig, dass a) Homosexualität ein Thema ist, das von den jeweiligen Interviewer*innen und Redaktionen ‚befragt‘ wird, und dass b) die Ablehnung der Thematisierung erst nach mehrmaligen Verneinen akzeptiert wird. Da im Untersuchungsfeld Indie-Rock das Einbringen von persönlichen Erfahrungen in die Musik als Ideal konstruiert wird (vgl.

Bielefeldt 2006:136; Keightley 2001:134; Middleton 2000:28), könnten diese Fragen als normal verstanden werden. Allerdings ist auffällig, dass heterosexuelle, weiße Musiker*innen nicht mit derartigen Fragen konfrontiert werden. Stattdessen wird Homosexualität im Diskurs als ein ‚besonderes‘ Thema konstruiert, das ‚besondere‘ Fragen legitimiert. Damit bleiben die Normen ‚Heterosexualität‘ (aber auch ‚Weiß-Sein‘) in der thematisierten Akzeptanz des ‚Anderen‘ erhalten, ohne sich selbst als Normen im Diskurs ausweisen zu müssen. Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn Musiker*innen sich weigern, über ihr ‚Anders-Sein‘ Auskunft zu geben. Diese Weigerung wird nicht nur missachtet, sondern personalisiert, indem das Subjekt als ‚schwierig‘ und ‚unprofessionell‘ bewertet wird:

„And to begin with everything goes OK, sort of Kele arrives – albeit nearly an hour late – and manages a few affirmative grunts. But from then on he gets more and more difficult, struggling to answer to most simple questions.“ (*New Musical Express* 30.7.2005:31)

„Musikjournalisten zweifelten an sich nach Interviews mit Kele Okereke, dem Frontman der Band Bloc Party. Denn die Gespräche mit ihm waren in der Regel eine zähe Angelegenheit mit zur Schau getragener Unlust, bekräftigt durch Seufzen, Augenrollen und Antworten, deren Wahrheitsgehalt im Mysteriösen bleibt.“ (*Musikexpress* 10/2012:32)

„Kele galt lange Zeit als schweigsamer, vorsichtiger, launischer, kurz: schwieriger Interviewpartner. (*Spex* 1-2/2007:45)

„Kele Okereke eilt der Ruf voraus, ein besonders unversöhnlicher Gesprächspartner zu sein. Die britische Presse berichtet von legendären Schweigesitzungen [...]. Fragen, die irgendeinen Bezug zur Hautfarbe haben, gilt es tunlichst zu vermeiden. Fragen zur Sexualität sind grundsätzlich heikel [...]. Die ganze Rederei gefährde seinen Auftritt und überhaupt: Diese Fragen, eine Zumutung!“ (*Musikexpress* 11/2010:33)

In den Zitaten wird das Verhalten *Okerekes*, in Interviews „schweigsam“ zu sein oder statt Interviews „Schweigesitzungen“ abzuhalten, als unprofessionell gedeutet. Belegt wird dies z. B. an seiner „zur Schau getragene[n] Unlust“, die sich auch in Mimik und Gestik zeigt oder in seiner großen Unpünktlichkeit. Im ersten Zitat wird hervorgehoben, dass es sich nicht um schwierige Fragen handelt, sondern um „most simple questions“. Dies betont die Unprofessionalität, es bleibt aber unklar, auf welche Fragen genau sich hier bezogen wird. Im letzten Zitat dagegen werden die Themen, die „zu vermeiden“ sind, genauer benannt: Es handelt sich um persönliche Fragen, die den Status des Subjekts *Kele Okereke* als verändert konstruieren, z. B. Fragen über seine „Hautfarbe“ oder Fragen zu seiner „Sexualität“. Über die Rahmung als „heikle“ Fragen, die es „tunlichst“ zu vermeiden

„gilt“, wird der Eindruck hervorgerufen, dass es sich bei diesen Fragen um Tabus handelt. Es wird aber nicht erörtert, inwiefern diese Fragen für die Musik der Band von Bedeutung sind. Damit wird zugleich deutlich gemacht, dass Fragen nach dem ‚Anders-Sein‘ für die Frage, wie die Musik zu bewerten ist, als selbstverständlich angesehen werden. Während *Jack Whites* Lügen in Interviews als spannendes Spiel mit den Medien und glaubhafte Inszenierung gedeutet werden (siehe Abschnitt Songtexte), wird hier kritisiert, dass *Okereke* Antworten gibt „deren Wahrheitsgehalt im Mysteriösen bleib[en]“. Hier zeigt sich, dass für veränderte Subjektpositionen andere Bedingungen des Authentischen angelegt werden. Es bleibt unausgesprochen, aber implizit wird klar gemacht, dass *Okereke* die Öffentlichkeitsarbeit der Band, ein selbstverständlicher Teil des Daseins für Musiker*innen, behindert. Darüber hinaus entsteht der Eindruck, es handle sich bei dem Musiker um eine ‚Diva‘, die Interviews nicht als normalen Teil der Öffentlichkeitsarbeit, sondern als „Zumutung“ sieht. Bezugnehmend auf Sara Ahmed kann die Position *Okerekes* auch als „Spaßverderber*in“ (Ahmed 2018:22) beschrieben werden, der über seine Weigerung, bestimmte Fragen zu beantworten, nicht nur einen reibungslosen Gesprächsverlauf verhindert, sondern auch die Illusion eines toleranten und offenen Indie-Rocks stört (vgl. ebd.:58ff). Dabei wird in den Zitaten durch Adjektive wie „difficult“ und „launisch“ deutlich, dass das nicht der Norm entsprechende Subjekt für die entstehenden Spannungen verantwortlich gemacht wird, indem die Spaßverderber*in als ungeduldige und schnippische Figur konstruiert wird (vgl. ebd.:58, 242). Die Rahmung als ‚Diva‘ verknüpft *Okereke* mit einer entmännlichenden Weiblichkeit und marginalisiert die Subjektposition zusätzlich, ohne dies explizit machen zu müssen (vgl. Laferl 2014:145f).³²⁰ Daneben können die Zitate auch als Kampf um Deutungshoheit verstanden werden, bei der die Musikpresse um den Zugang zu Wissen kämpft, das die Auflage sichert bzw. erhöht.

Nur in einzelnen Zitaten wird versucht, die Haltung *Okerekes* ins Verhältnis zu verändernden Strukturen der Musikpresse zu setzen und damit auch das Feld Indie-Rock selbst kritisch zu beleuchten:

„Kele has always been guarded about personal questions. On his sexuality he feels he’s been hounded by the press and not without good reason. Nobody badgers Alex Turner about who he’s sleeping with or expects Tom Meighan to act as a spokesman for heterosexuals.“ (*New Musical Express* 3.2.2007:23)

³²⁰ Das Deutungsmuster wird für weiße, heterosexuelle Musiker sehr selten bedeutsam gemacht, vgl. als Ausnahme *Rolling Stone* 10/2004:19, in der die Musiker der Band *Interpol* in einer Interviewsituation als „zickig“ und „zwei Diven“ beschrieben werden und *Musikexpress* 7/2007:46, bei der *Jack White* als „launische Diva“ bezeichnet wird.

Hier wird Verständnis für *Kele Okerekes* reservierte Haltung gegenüber der Musikpresse geäußert, persönliche Fragen nicht oder nur ausweichend zu beantworten. Das Verständnis wird mit der ungleichen Behandlung von heterosexuellen und queeren Musiker*innen in den Medien begründet.³²¹ Diese Ungleichbehandlung wird durch das geäußerte Verständnis gleichsam kritisiert. Durch diese Kritik wird Heterosexualität als normative Folie im Diskurs sichtbar und die hierarchische Abgrenzung von Homosexualität erschwert. Zugleich wird die Frage aber nicht zurückgezogen: *Kele Okereke* soll trotz Kritik die Fragen beantworten. Damit zeigt sich, dass solche Kritik eine Form der symbolischen Politik darstellt, die die zugrundeliegende Diskursstruktur unverändert lässt. Dies wird auch am Ende des Artikels deutlich gemacht:

„Two years ago, [...] Kele was unbelievably guarded. He didn't see why he should have to talk about sexuality, race or even politics. Now, he's written an entire album about these very things while blossoming into one of our smartest, most passionate rock stars.“ (*New Musical Express* 3.2.2007:24)

Im Zitat wird ein zeitlicher Rahmen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart gespannt, der über das Deutungsmuster ‚Weiterentwicklung‘ konstruiert wird. In der Vergangenheit sprach Kele nicht über „Sexualität, Race oder gar Politik“. Über diese Aufzählung wird Sexualität und ‚Race‘ von Politik getrennt und so implizit zum Ausdruck gebracht, dass es sich hier um ‚unpolitische‘ Themen handelt. Die Formulierung „didn't see“ verweist die Verantwortung für die Weiterentwicklung an den Musiker, der die ‚Einsicht‘ erst gewinnen musste. Erst als er dieses ‚Selbst‘ in die Musik einbringt („while“), konnte er sich entwickeln, und zwar zu einem der „klügsten, leidenschaftlichsten Rockstars“. Interessant ist hier auch die Wahl des Wortes „our“. Damit wird *Kele Okereke* als dem Indie-Rock zugehörig verstanden, seine Mitgliedschaft jedoch gleichsam an die symbolische ‚Andersartigkeit‘ des ‚Nicht-Weißen‘ und ‚Nicht-Heterosexuellen‘ gebunden.

Wie ich bereits für die transgeschlechtlich-emotionale Gesangsstimme ausgeführt habe, übernimmt Veränderung im untersuchten Diskurs aber zugleich die Funktion einer Originalitätsressource. Dies trifft auch auf Diskursnarrative zu, die nicht die Stimme, sondern das gesamte ‚Selbst‘ zum Thema machen. Die Identitätslogik findet hier ihre spätmoderne Wendung, indem das ‚Andere‘ so zu einer Art ‚Muse‘ wird. Damit werden die Musiker*innen wieder professionalisiert, allerdings nur unter der Bedingung, dass das ‚Andere‘ mit den jeweiligen Subjektpositionen verknüpft bleibt:

³²¹ *Alex Turner* ist der ‚Frontman‘ der Band *Arctic Monkeys*, *Tom Meighan* der der Band *Kasabian*.

„Music, at least, offered a sense of escape and identity for Antony. He'd started playing piano at age seven before briefly attempting the guitar. In California, his mother bought him a keyboard. Two years later, he started singing his songs into a little tape recorder.“ (*Pitchfork* 4.8.2009)

„The alienation Okereke felt inspired him to write about race, a subject he previously shied away from writing or talking about. ‚There’s a song called ‚Where is home?’ which deals with the idea of being a second-generation black person in this country [...].“ (*New Musical Express* 19.8.2006:6)

In dem ersten Zitat wird deutlich gemacht, dass die ‚Differenz‘ zur Norm den Wunsch hervorruft, ein Instrument zu erlernen und Musik zu machen. Im zweiten Zitat ist ‚Entfremdung‘ die „Inspiration“, das ‚Anders-Sein‘ in den Songs zum Thema zu machen. Die Musiker*innen werden über diese Narrative einerseits entprofessionalisiert, denn sie werden maßgeblich als ‚Transgender‘ oder ‚Schwarzer‘ sichtbar gemacht. Zugleich verknüpfen die Diskursnarrative die Differenz an die Subjektposition ‚Musiker*in‘. Dadurch werden die veränderten Künstler*innen in bestimmtem Maße wieder professionalisiert. Ähnlich wie die Diskurse des 19. Jahrhunderts, die das ‚Leiden‘ als Originalitätsressource bedeutsam machen (vgl. Krieger 2007:49f, 102; Schneider 2001:138ff), wird hier das ‚Andere‘ zur Quelle des musikalischen Selbst, die über das ‚Anderssein‘ ein ‚Mehr‘ an Stimme, an originellen Songtexten u. a. bereitstellt und die Person so von anderen Sänger*innen positiv unterscheidet. Mit Antke Engel kann dies als neue „positive, wertschätzende Haltung zu Differenz“ (Engel 2009:49) als „spätmoderne Form der normalisierenden Herrschaft“ (vgl. ebd.) betrachtet werden. In diesem Rahmen wird ‚Anderssein‘ zu einer Ressource, über die (sub-)kulturelles Kapital akkumuliert werden kann. Das Ergebnis, so Engel, sind „flexible Normalisierungen, die ein Kontinuum hierarchisierter sozialer Positionen ausbilden“ (vgl. ebd.:55). Durch diese Prozesse wird ein anderer, beweglicher Normierungsraum konstituiert, der zwar auch hierarchisch strukturiert ist, den Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit legitim akzeptiert wird, aber ausdehnt und vergrößert (vgl. Bihl 2019:221; Link 2020:285). Meines Erachtens sind diese flexiblen Normalisierungen auch in den Diskursen um veränderte Stimme wirksam: Die Sänger*innen können kulturelle Anerkennung gewinnen, weil sie ‚anders‘ als die anderen Musiker*innen sind. Zugleich wird dieses kulturelle Kapital nur unter bestimmten Bedingungen wirksam, es handelt sich also um eine „bedingte Form der Anerkennung“ (Schaffer 2008:60). Durch die Veränderung werden sie diskursiv an einem spezifischen Ort lokalisiert und als ‚anders‘ markiert, während ‚weiße‘, heterosexuelle, geschlechtlich eindeutige und/ oder männliche emotionale Gesangsstimmen als allgemeine Norm konstruiert werden,

die flexibel jeden Ort einnehmen können und im ‚Selbst‘ unmarkiert bleiben (vgl. Minh-Ha 1996:157). Diese Unmarkiertheit hat zur Folge, dass die der Norm entsprechenden Musiker*innen vorrangig über ihre künstlerischen Fähigkeiten konstruiert und bewertet werden. Darüber hinaus hebt die Zuschreibung des Anderen als Originalitätsressource die beschriebenen Prozesse der Veränderung des Selbsts inkl. des Körpers nicht auf, sondern zeigt im Gegenteil die Grenzen flexibler Normalisierungsprozesse auf: Von einer „Grenzüberschreitung als Norm“ (van Dyk 2010:33) kann in dem untersuchten Diskurs nicht die Rede sein. Damit wird hier ein ambivalenter Diskursraum eröffnet: Während die verändernde Stimme eine positive wertschätzende Bewertung erhält, wird das zugehörige Selbst mitsamt dem Körper über die beschriebenen Prozesse abgewertet und untergeordnet. Damit re/produziert meines Erachtens diese Form der Wertschätzung zugleich eine diskursive Abwertung.

Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die Kategorie Emotionalität wird in Verbindung mit verschiedenen (Sub-)Kategorien dazu genutzt, die Gesangsstimme als ‚ehrlich‘ zu bewerten. Hierzu lassen sich bezugnehmend auf Geschlecht ambivalente Konstruktionsmodi identifizieren. Auf der einen Seite lassen sich egalisierende Diskursstrategien rekonstruieren: zum einen das Ausbleiben von kulturell gegensätzlichen Geschlechterkonstruktionen, zum anderen die Anerkennung von männlichen, weiblichen und transgeschlechtlichen Stimmen als gleich befähigt. Diese Integration bislang ausgeschlossener und abgewerteter Subjektpositionen kann mit Antke Engel begrifflich als ‚Enthierarchisierung‘ gefasst werden (vgl. Engel 2002:204f). Auf diese Weise wird die normierende Macht der männlichen Gesangsstimme angefochten. Die so re/produzierten Repräsentationen von Geschlecht stellen ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage und stützen damit den egalisierenden Modus.³²² Die egalisierenden Geschlechterkonstruktionen nehmen jedoch im Vergleich zu Narrativen, die hierarchisierende Geschlechterkonstruktionen stützen, geringeren Diskursraum ein.

Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe von Subkategorien, die die männlich-emotionale Gesangsstimme diskursiv als Norm herstellen, etwa indem sie weibliche und transgeschlechtliche, aber auch bestimmte männliche Gesangsstimmen verändern. Diese Diskursstrategien ordnen die nicht der

³²² An dieser Stelle muss die Differenz zwischen ‚egalisierend‘ und ‚egalisiert‘ betont werden: Eine Geschlechterordnung, die Weiblichkeit und trans* Geschlechtlichkeit als ‚wie Männlichkeit, nur weniger‘ konstruiert, kann eine, wenn auch abgeschwächte, hegemoniale Geschlechterordnung legitimieren.

Norm entsprechenden Stimmen unter und konstruieren die ‚weiße‘, männlich-emotionale Gesangsstimme als privilegierte Norm. Sie stützen daher den hierarchisierenden Modus und ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Die veränderten Subjektpositionen werden nicht vorrangig über eine ‚verschweigende‘ Exklusion konstruiert, bei der der Diskurs vor allem über Praktiken des Ausschlusses organisiert wird. Stattdessen erhalten diese Subjektpositionen über verändernde Diskursstrategien diskursive Sichtbarkeit, allerdings nur, indem das ‚Andere‘ als ein identitätslogisches Element konstruiert wird, das das gesamte ‚Selbst‘ der Musiker*innen bestimmt und damit die musikalischen Fähigkeiten der Musiker*innen in den Hintergrund treten lässt. Auch die Fähigkeit, das ‚Andere‘ als Originalitätsressource zu nutzen und damit in bestimmtem Maße als Musiker*innen sichtbar zu werden, kann die Abwertungsprozesse nicht aufheben, sondern konstruiert ein ‚zugleich‘ von Abwertung und Wertschätzung. Trotzdem: Während das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ relativ eindeutig die männliche Gesangsstimme (und mit Abstrichen die transgeschlechtliche Stimme) und damit ‚Männlichkeit‘ privilegiert, lässt sich dies für das Deutungsmuster ‚Emotionalität‘ nicht sagen. Stattdessen mobilisiert das ambivalente ‚zugleich‘ in der Konstruktion der Geschlechtermodi den hierarchisierenden und egalisierenden Modus zur gleichen Zeit. Die über die Kategorie Emotionalität hergestellte Ambivalenz wiegt meines Erachtens schwerer, weil die emotionale Gesangsstimme im Gegensatz zur ‚Natürlichkeit‘ als künstlerisches Vermögen bewertet wird und damit hier symbolisch-kulturelle Anerkennung in einem größerem Umfang gewonnen werden kann.

6.2 Das Deutungsmuster Unabhängigkeit

Unabhängigkeit stellt eine Schlüsselkategorie zur diskursiven Re/Produktion von Authentizität dar. Das Deutungsmuster Unabhängigkeit organisiert neben der Grenze zu anderen (sub-)kulturellen Feldern auch das innere Feld des Indie-Rocks (vgl. Keightley 2001:122, 137). Dies soll bei den folgenden Erläuterungen im Mittelpunkt stehen. Bevor ich meine Erläuterungen beginne, soll noch einmal betont werden, dass die Deutungsmuster im Diskurs des Feldes Indie-Rock auch analytisch kaum voneinander zu trennen sind. Insbesondere Unabhängigkeit und Kontrolle verhalten sich wie zwei Seiten einer Medaille: So thematisiert der Diskurs um unabhängige Musik immer zugleich die Frage, wer das musikalische Schaffen und den Sound der Band kontrolliert, und Narrative der Kontrolle beinhalten immer auch Werturteile, ob die Musiker*innen und ihre Musik ausreichend unabhängig sind. Unabhängigkeit ermöglicht somit Kontrolle über das musikalische Schaffen und Kontrolle über die Musik schafft Unabhängigkeit. Die Argumentation im Diskurs funktioniert also wie ein Zirkelschluss.

Wie bereits erläutert (vgl. Kapitel 4.3), wird unter Unabhängigkeit im Feld Indie-Rock verstanden, dass die Künstler*innen autonom innerhalb des Feldes Indie-Rock Musik erschaffen. Damit einhergehend dürfen sie nur auf bestimmte Personen außerhalb der Band zur Unterstützung zurückgreifen. Das Deutungsmuster Unabhängigkeit nimmt also paradoxerweise vor allem die Beziehungen zu bandexternen Akteur*innen innerhalb des Feldes Indie-Rock in den Blick. Während auf der Praxisebene diese Netzwerke vor allem aus „old friends and colleagues, friends of friends and other local musicians“ (Sargent 2009:470) bestehen, werden auf diskursiver Ebene andere Akteur*innen bedeutsam gemacht. Ich werde im Folgenden die beiden wichtigsten Kategorien erörtern, die über das ‚Innere‘ der Band hinausweisen und dabei auf verschiedene Art und Weise die Unabhängigkeit der Band beglaubigen oder infrage stellen: 1) Fans und private Netzwerke und 2) der männliche Produzent.

6.2.1 Fans und private Netzwerke

Im untersuchten Diskurs spielen Fans nur eine untergeordnete Rolle; sie können daher als am ‚Diskursrand‘ positioniert verstanden werden. Ich werde ihre Konstruktionsmodi im Folgenden trotzdem analysieren, da Fans für die geschlechtsspezifizierende Konstruktion von Authentizität keine unerhebliche Rolle spielen.

Fans können als heterogene Gruppe von Menschen verstanden werden, die „ha[ve] developed a special type of relation with the object of their admiration (e.g. music artist(s), genre), which is characterized by a focused, highly involved interest and strong emotional reactions [...]“ (Larsen 2017:404; vgl. auch Roose/ Schäfer/ Schmidt-Lux 2010:11f). Fans investieren Zeit, Geld und andere Ressourcen. Dadurch entsteht eine starke emotionale Beziehung zwischen Fans und ihren Fanobjekten (vgl. Larsen 2017:404; Roose/ Schäfer/ Schmidt-Lux 2010:11f). Fans stellen über „a certain kind of activity“ (Williams 2001:225) eine Beziehung zueinander her; sie sind allerdings keine homogene soziale Gruppe.

Ich werde im Folgenden erläutern, dass im Diskurs des Indie-Rock a) die Konstruktion von männlichen und weiblichen Fans geschlechtsspezifisierend erfolgt und dass b) dieses Verhältnis hierarchisch strukturiert ist. Während männlichen Fans durch die Kategorie ‚professionelle Prominenz‘ Authentizität zugeschrieben wird, werden weibliche Fans über eine Reihe von Diskursstrategien marginalisiert und untergeordnet: Ihr musikalisches Interesse wird als ‚inauthentisch‘, ihre weiblichen Körper als ‚schwach‘ konstruiert. Darüber hinaus werde ich zeigen, dass für ‚Frauenbands‘ wie *Warpaint* private männliche Netzwerke bedeutsam gemacht werden, die so die Musikerinnen als nicht ausreichend unabhängig konstruieren. Über die Zuschreibungen wird die Kategorie ‚Männlichkeit‘ privilegiert, während die Kategorie ‚Weiblichkeit‘ marginalisiert bzw. untergeordnet wird.

Im Indie-Rock spielt die Subjektposition ‚professionell-prominenter Fan‘ eine wichtige Rolle, um Bands als ‚authentisch‘ zu konstruieren. Hierbei wird die Opposition zwischen Musiker*in und Fan aufgehoben, so dass in den Diskursen des Indie-Rock auch Musiker*innen als leidenschaftliche Fans sichtbar werden. Diese Subjektposition kann grundsätzlich unabhängig vom Geschlecht der Musiker*innen eingenommen werden. Es ist aber auffällig, dass im untersuchten Diskurs diese Diskursposition sehr viel stärker bei ‚männlichen Fans‘ rekonstruiert werden kann. Dies deutet meines Erachtens darauf hin, dass ‚Weiblichkeit‘ in geringerem Maße als ‚Männlichkeit‘ eine Anerkennungsressource darstellt:

„Even John Peel, a man not known for riding bandwagons, declared: „I’ve not been affected by anything as much as this since punk, perhaps even since I first heard Jimi Hendrix.“ (*New Musical Express* 28.8.2004:29)

„Die Legende besagt, dass auf einem der ersten Konzerte des kanadischen Septetts David Bowie, Eric Clapton und David Byrne beieinander standen und vor Begeisterung den Mund nicht mehr zubekamen. Zumindest von Bowie ist das Zitat überliefert, dass „Funeral“ sein wichtigstes Album für die einsame Insel sei.“ (*Rolling Stone* 5/2008:104)

„They’ve become the new band of choice for the Hollywood set; John Frusciante – the Red Hot Chili Pepper it’s OK to like – used to work on the one-man sound desk at their early shows, while Heath Ledger could rightfully stake a claim to being their first fanboy.“ (*New Musical Express* 19.6.2010:37)

Im ersten Zitat wird die Band *The White Stripes* gelobt. Um dieses Lob zu beglaubigen, wird auf den im Indie-Rock als legendär geltenden Radiomoderator und DJ *John Peel* verwiesen. Diesen habe die Musik der Band sehr stark berührt. Dieses Lob wird durch zwei Punkte verstärkt: 1) *Peel* sei ein Mann, der nicht bekannt dafür ist „auf einer Welle mitzureiten“, d.h. er findet die Band nicht nur gut, weil es alle tun, sondern erlangt sein Urteil unabhängig von anderen. 2) *Peel* vergleicht die Wirkung der Musik zu der von „Punk“, vielleicht auch zu der Musik von „Jimi Hendrix“. Beide Beispiele werden in der Musikgeschichtsschreibung als Wendepunkte verstanden, die etwas grundsätzlich ‚Neues‘ geschaffen haben. Damit wird die Musik der *White Stripes* als ein ebensolcher Wendepunkt bewertet. Da *Peel* über viel Erfahrungswissen verfügt, wird den Leser*innen vermittelt, dass dieses Urteil fundiert sei und keine Übertreibung darstelle.

Im zweiten Zitat werden gleich drei männliche Künstler aufgezählt, um der Band *The Arcade Fire* und ihrem Album „Funeral“ Anerkennung zuzusprechen. Die erfolgreichen Berufsmusiker werden als Fans sichtbar gemacht (sie besuchen ein Konzert), dessen Musik eine enorme emotionale Wirkung auf sie hat (sie standen mit offenen Mund da). Zwar wird die Erzählung als „Legende“ gerahmt, d.h. der Wahrheitsgehalt ist mindestens fraglich, allerdings wird von einem Künstler, *David Bowie*, ein ‚wahres‘ Zitat überliefert, das die Anerkennung belegt. Indem er das Album als eines der wenigen Dinge erwählt, die er auf eine einsame Insel mitnehmen würde, wird der Wert des Albums herausgestellt.

Auch im letzten Zitat wird der Band *Warpaint* darüber Anerkennung zugesprochen, dass sie berühmte männliche Fans hat. Hier lässt sich ein Narrativ rekonstruieren, das sehr selten im Diskurs beschrieben wird: Der berühmte Fan kann nicht nur abstrakte symbolische Anerkennung zuschreiben, sondern unterstützt die Band in konkreter Weise. Hier hilft der ‚Fan‘ *Frusciante* der Band, indem er bei den ersten Konzerten allein für die Produktionstechnik Verantwortung übernimmt. Allerdings ist das Zitat insgesamt in seinem Lob ambivalent, weil das Wort „Hollywood“ (die Musik ist „erste Wahl am Filmset“, erster Fan war der Schauspieler *Heath Ledger*) zwar Assoziationen mit Glamour, aber zugleich auch mit Oberflächlichkeit und kommerziellen Interessen hervorruft.

Im Gegensatz zum ‚männlichen berühmten Fan‘ spielt das weibliche Pendant nur eine sehr untergeordnete Rolle:

„[...] Florence Welch is watching with such intense scrutiny that she may as well have had a notepad and pen in her hands, and an eyeglass stuck to her fringe [...].

And who’s that dancing widely in the corner of our eye? Aha, Ms. Welch, on her feet, going absolutely mental... just like everyone else in the building.“ (*New Musical Express* 17.7.2010:14)

„[...] two nights ago they were invited to Oasis’ Brit Awards afterparty. „Noel Gallagher said I had one of the best voices in rock,“ beams Ditto. „To me that’s great. I had a huge Oasis poster on my wall when I was in junior high. This was in Arkansas, where no one has heard of Oasis.““ (*New Musical Express* 3.3.2007:20)

Im ersten Zitat wird die Musikerin *Florence Welch* (*Florence and the Machine*) beschrieben. Sie besucht ein Konzert der Band *The Arcade Fire*. Auch hier wird die Kategorie ‚berühmter Fan‘ genutzt, um diskursive Anerkennung herzustellen. Allerdings wird der ‚berühmte weibliche Fan‘ partiell anders konstruiert als der ‚berühmte männliche Fan‘.³²³ Auf der einen Seite wird durch den Fan bezeugt, dass es sich um ein sehr gutes Konzert gehandelt hat. Zugleich wird sowohl durch ihr Fan-Sein, als auch dadurch, dass sie „wie alle anderen“ tanzt, deutlich gemacht, dass die Musikerin trotz ihres Erfolges nicht abgehoben ist. Sie wird damit ‚ehrlich‘ bewertet. Auf der anderen Seite wird eine Szene im Konzert beschrieben, bei der *Welch* das Konzert „intensiv“ verfolgt, so als ob sie „Notizblock und Stift“ in der Hand habe und sich „Notizen“ mache. Dass so eröffnete Bild deutet *Welch* als Beobachterin, die gerade nicht Teil des Konzertes ist. Auch hier bezeugt die Musikerin die Qualität des Konzertes: Es ist so gut, dass sie die Struktur des Konzertes genau analysieren muss. Allerdings ruft die ‚Beobachtungsposition‘ verschiedene Assoziationen hervor: Zum einen das Bild einer Musikerin, die die Ideen anderer für ihre eigenen Konzerte nutzen will. Auf diese Weise wird zumindest assoziativ die Musikerin als ‚unehrlich‘ dargestellt; zum anderen das Bild einer Musikerin, die etwas von der Band lernen will. Hier wird der Vorwurf der Unehrlichkeit entkräftet, ihre Qualität als Musikerin wird aber zugleich infrage gestellt (sie ist auf den kreativen Input anderer angewiesen).

Im folgenden Zitat wird die Stimme *Beth Dittos* durch ein Bandmitglied der Band *Oasis*, *Noel Gallangher*, als „eine der besten im Rock“ gelobt. Wir erfahren dies von *Beth Ditto* selbst, was den eigentümlichen Eindruck des

³²³ Ob es sich hier um ein Narrativ handelt, dass den Diskurs des Indie-Rock strukturiert, lässt sich nicht sagen, da die Deutungsfigur sehr selten im Diskurs genutzt wird.

Eigenlobs erweckt.³²⁴ Um diesen Anschein zu zerstreuen, hebt nun *Ditto* ihrerseits das eigene Fan-Sein hervor (sie hatte ein Poster der Band *Oasis* an der Wand ihres Zimmers, das Poster war „riesig“). Auf diese Weise werden hier zwei Anerkennungsprozesse miteinander verknüpft: 1) *Beth Ditto* erhält durch einen männlichen Musiker Anerkennung für ihre Stimme 2) *Ditto* versucht Anerkennung (oder auch: subkulturelles, symbolisches Kapital) zu erlangen, indem sie sich als ‚ehrlicher‘ und ‚unabhängiger‘ Fan konstruiert. Dazu nutzt sie zwei Kategorien: Zeitpunkt und Ort. Die Rahmung „junior high“ zeigt nicht nur an, dass sie schon als sehr junges Mädchen ‚richtige‘ Rockmusik hörte, sondern macht sie auch zu einem Fan der ‚ersten Stunde‘. Daneben ereignet sich dies in „Arkansas“, d.h. den Südstaaten der USA, wo „niemand etwas von Oasis gehört hat“. Damit nutzt *Ditto* die Kategorie des Musikgeschmacks, um sich selbst subkulturelles Kapital und eine legitime Position innerhalb des Feldes zuzuschreiben (vgl. Berli 2014:29, 256). Begründet wird die eigene ‚Besonderheit‘ darin, dass sie unabhängig von ihren Freund*innen und Mitschüler*innen ihren Musikgeschmack geformt habe, und zwar zu einem Zeitpunkt, zu dem auf Jugendliche enormer Anpassungsdruck (Highschool) lastet.

In dem von mir analysierten Diskurs des Indie-Rock ist daneben auffällig, dass die Subjektposition ‚professionell-prominenter männlicher Fan‘ zwar auch bei ‚Frauenbands‘ wie *Warpaint* bedeutungsvoll gemacht wird. Diese stellt jedoch nur sehr begrenzt eine Anerkennungsressource dar: Durch die Betonung auf romantische Beziehungen und das Hervorheben der Rolle von (Ex-)Lebenspartnern werden die Netzwerke entprofessionalisiert und ins Private verschoben. Darüber hinaus wird die Verantwortung für spezifische musikalische Entwicklungen diesen privaten Netzwerken und nicht den Musikerinnen zugeschrieben, was ebenfalls eine Entprofessionalisierung zur Folge hat, wie an den folgenden Zitaten deutlich wird:

„We met in the supermarket,‘ Kokal laughs. There’s a pause. ‚And it was totally organic... But seriously, it was the kind of thing that can happen anywhere [...]‘. The couple went out for two and a half years, Frusciante taking Kokal on tour with Red Hot Chili Peppers and also becoming something of a father figure to Warpaint in their formative stages.“ (*New Musical Express* 19.6.2010:37)

„Emily datete eine Zeit lang John Frusciante, der Warpaint bei den Aufnahmen ihrer ersten EP zur Hand ging. Und Jenny sah man eine Weile an der Seite von Josh Klinghoffer, der wiederum von Frusciante den Job als Gitarrist der Red Hot Chili Peppers übernahm.“ (*Musikexpress* 2/2014:26)

³²⁴ Dass *Ditto* sich über das Lob freut, verringert den Eindruck des Eigenlobs meines Erachtens nicht.

„Es gab und gibt Partner und Ehemänner, die noch wesentlich berühmter sind als Warpaint selbst.“ (*Spex* 1-2/2014:38)

„Als wir dann 2007 die EP aufnahmen, war er [*John Frusciante*] geradezu besessen von unserer Produktion und hat alles gegeben, was in ihm war.' [...] Insbesondere in Europa erwies sich die Peppers-Connection abermals als große Hilfe: ‚Wir waren Thema in sämtlichen Fanforen, und all diese Leute haben die EP bestellt', erinnert sich Emily.“ (*Rolling Stone* 2/2011:50, 53)

In allen Zitaten wird auf verschiedene Art und Weise die Unabhängigkeit der Musikerinnen über ihre Beziehungen zu bestimmten männlichen Musikern infrage gestellt: Der Gitarrist *John Frusciante* habe der Band auf verschiedene Art musikalisch, insbesondere bei der Produktion, geholfen. Seine Hilfe wird als sehr bedeutsam bewertet, indem *Frusciante* als „eine Art Vaterfigur“ beschrieben wird, der wie „besessen“ „alles [...], was in ihm war“ für die Band gegeben hätte. Daneben sei die „Peppers-Connection“ auch eine „große Hilfe“ für den kommerziellen Erfolg gewesen, da die Fans die EP gekauft hätten. Damit werden maßgeblich Männer für die musikalische Entwicklung und den Erfolg von *Warpaint* verantwortlich gezeichnet. In Folge dessen werden die Musikerinnen als nicht ausreichend unabhängig bewertet, denn sie sind in großem Umfang auf die Hilfe anderer angewiesen, um (erfolgreiche) Musik machen zu können. Zugleich wird Originalität hier männlich codiert: „female musicians [are] [...] more often portrayed and legitimated through connections to others rather than through artistic autonomy“ (Schmutz/ Faupel 2010:691, 705). Diese Zuschreibung wird im letzten Zitat durch die Musikerinnen selbst bezeugt und so als sehr glaubwürdig legitimiert. Darüber hinaus genügen die Musikerinnen nicht den Feldnormen der ‚ehrlichen Arbeit‘, da ihnen unterstellt wird, dass nicht ihre Musik, sondern ihr Geschlecht für ihren Erfolg verantwortlich sei. Die Frauen werden so zu „rapacious vampires“ (Johnson-Grau 2002:215), die ihre Weiblichkeit (sexuell) nutzen, um ihre Karriere zu befördern und somit ungerechtfertigte Wettbewerbsvorteile zu erlangen (vgl. Davies 2001:308; Johnson-Grau 2002:214f, Whiteley 2010:61ff). *Kokals* Behauptung, das Zusammentreffen von *Frusciante* und ihr hätte sich „totally organic“, d.h. zufällig und ohne strategische Hintergedanken ergeben, kann daher als Versuch gesehen werden, sich selbst als ‚ehrlich‘ zu konstruieren. Zugleich werden diese Netzwerke über Narrative des ‚Privaten‘ derart konstruiert, dass die Musik aus dem Blickfeld gerät. Die Bandmitglieder werden gerade nicht als professionelle Berufsmusikerinnen, sondern vor allem als Privatpersonen sichtbar, die ihre ‚professionellen‘ Netzwerke durch private und damit unprofessionelle Beziehungen knüpfen. Auch diese Form der Entprofessionalisierung stellt die Authentizität der Musikerinnen infrage. Da

sich entsprechende Konstruktionen männlicher Musiker im Diskurs nicht rekonstruieren lassen, können die erläuterten Narrative meines Erachtens als Diskursstrategie verstanden werden, die Musikerinnen diskursiv unterordnet und auf diese Weise auch in der Konstruktion erfolgreicher Musikerinnen ‚hegemoniale Männlichkeit‘ re/produziert.

Das minimale Gewicht der Deutungsfigur ‚berühmter weiblicher Fan‘ bedeutet aber nicht, dass die Kategorie ‚weiblicher Fan‘ insgesamt diskursiv keine Rolle spielt. Sie ist für den Diskurs des Indie-Rock bedeutsam, fungiert aber nicht als Anerkennungsressource, sondern wird in herabsetzender und geringschätziger Art konstruiert.

Eine Möglichkeit, weibliche Fans abzuwerten, ist es, sie als körperlich schwach zu konstruieren:

„Von Anfang an sind alle Arme in der Luft. Schon nach dem Opener „Halo“ bringen die Sanitäter ein paar Mädels aus der ersten Reihe weg.“ (*Musikexpress* 10/2009:30)

„Ein Dutzend kleine Megs, 15, 16 Jahre alt, schütteln die schwarzen Mähnen, recken die Fäustchen. Und laufen Gefahr, gegen das Gitter vor der Bühne gequetscht zu werden, als zu „The Hardest Button To Button“ und „Seven Nation Army“ die Hölle hinter ihnen losbricht. Ein paar werden über die Balustrade nach vorne gereicht und von Security-Leuten weggetragen.“ (*Rolling Stone* 7/2003:28)

In beiden Konzertberichten³²⁵ wird das Verhalten weiblicher Fans beschrieben, die „auf ihren Körper [festgeschrieben]“ (Fritzsche 2011:37) werden. Im Zentrum der Zitate stehen die körperliche Überforderung und Hilflosigkeit der weiblichen Fans: Sie „laufen Gefahr, gegen die Gitter vor der Bühne gequetscht zu werden“, und „werden über die Balustrade nach vorne gereicht und von den Security-Leuten weggetragen“. Im ersten Zitat wird zudem durch die Formulierung „schon nach dem Opener Halo“ verdeutlicht, dass die „paar Mädels“ bereits beim ersten Song kein körperliches Durchhaltevermögen zeigen, was die körperliche Schwäche der Fans dramatisiert. Im zweiten Zitat werden durch die verwendete Verniedlichungsform („Fäustchen“ statt Faust) die körperlichen Praxen der Frauen und ihr Fan-Sein insgesamt als inauthentisch verspottet. Gleichzeitig können sich die weiblichen Fans nicht aktiv aus der Situation befreien, sondern werden passiv von anderen Konzertteilnehmern „nach vorne gereicht“ und „weggetragen“. Die körperliche Schwäche kann somit auch als mangelnde Unabhängigkeit verstanden werden, denn die weiblichen Fans sind auf Hilfe anderer angewiesen. Meines Erachtens wird hier implizit ein Wettbewerbsraum

³²⁵ Das erste Zitat beschreibt eine Konzertszene der Band *Bloc Party*, das zweite Zitat ist Teil eines Konzertberichtes der Band *The White Stripes*.

zwischen männlichen und weiblichen Fans und damit zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit eröffnet. Im Gegensatz zu den Narrativen, durch die die emotionale Gesangsstimme konstruiert wird (vgl. Kapitel 6.1.2), ist Weiblichkeit hier gerade nicht Teil des Wettbewerbsfeldes, sondern wird aus ihm exkludiert: Rockkonzerte werden hier als körperlich herausfordernde, zum Teil gefährliche kollektive Praxis beschrieben, der die weiblichen Fans und ihre weibliche Körperlichkeit nicht standhalten. Bedeutsam ist auch die symbolisch-räumliche Positionierung der weiblichen Fans „in der ersten Reihe“, vor dem Absperrgitter. Dieser Ort kann symbolisch als ‚weibliche Anspruchshaltung‘ gedeutet werden. Hierbei würden die Frauen eine Führungsrolle beanspruchen (in der ersten Reihe stehen, ganz vorne mit dabei sein wollen), diese aber nicht erfüllen können und somit an ihrem eigenen Anspruch scheitern. Effekt dieser Selbstüberschätzung (sie stellen sich ja selbst in die erste Reihe) ist, dass die weiblichen Fans das Konzert nicht miterleben können („wegbringen“, „weggetragen“) und hierdurch von einer bedeutsamen kollektiven Erfahrung im Indie-Rock ausgeschlossen sind. Das zweite Zitat ruft durch die Formulierung „die Hölle hinter ihnen losbricht“ zudem den Eindruck auf, die weiblichen Fans seien nicht Teil des Konzertes, andere (die richtigen) Fans sind dafür verantwortlich, dass sie „gegen das Gitter [...] gequetscht“ werden. Dadurch wird die Passivität der Frauen betont. Diese Herabwürdigung der weiblichen Fans wird durch die entindividualisierende Beschreibung des Äußeren noch betont. Sie erhalten nur als Gruppe Sichtbarkeit. Darüber hinaus mangelt es ihnen an Unabhängigkeit, da sie ihr Aussehen an der Musiker *Meg White* ausrichten. Die weiblichen Fans werden damit als gleichförmig und austauschbar konstruiert. Auf diese Weise bleiben Rockkonzerte, gerade in den ersten Reihen, auf diskursiver Ebene Orte männlicher, homosozialer Vergemeinschaftung. Durch das beschriebene ‚Scheitern‘ der weiblichen Fans, hier ‚mitzuhalten‘, wird der (Diskurs-)Raum als männlicher Raum re/produziert.³²⁶ Dass es solche Narrative für männliche Fans nicht gibt,³²⁷ zeigt, dass derartige Deutungsmuster im Indie-Rock weiterhin bedeutsam für die Abwertung von Weiblichkeit sind.

Eine weitere wichtige Diskursstrategie zu Abwertung weiblicher Fans ist es, deren musikalisches Interesse als nicht ‚ehrlich‘ zu bewerten:

„Im Foyer wartet, mit ihrer sie coachenden Mutter, die schüchtern wirkende 14jährige Lucy, Autogrammblock in der Hand. Plötzlich sieht man über die

³²⁶ Da in beiden Zitaten von „ein paar“ Fans gesprochen wird, ist es zumindest theoretisch denkbar, dass nicht alle Mädchen „weggetragen“ werden und somit Einzelne den Wettbewerb „in der ersten Reihe“ bestehen können.

³²⁷ Es gibt in dem gesamten Materialkorpus kein einziges Zitat, in dem männliche Fans derart beschrieben werden.

Galerie im ersten Stock Meg White in Begleitung von Steve, dem [...] Security-Chef der Stripes, auf die Fahrstuhlsäule zukommen. Angestachelt von Müttern huscht Lucy zu den Fahrstühlen im Erdgeschoß und erwischt tatsächlich die Kabine [...] in die dann im ersten Stock Steve und Meg zusteigen.“ (*Musikexpress* 7/2005:50)

„Minutes after stepping off the plane, *NME* is collared by three teenage girls, convinced we're Jack White and demanding an autograph. And that's despite the fact Jack White stands a good six inches taller than us, is clearly not Scottish, and we shaved of the pencil moustache yesterday. It's only when they ask us where Meg is and we point them in the direction of our intrepid (and decidedly masculine) *NME* snapper Andy Willsher that the penny drops.“ (*New Musical Express* 28.5.2005:27)

In beiden Ausschnitten werden weibliche Fans der Band *The White Stripes* beschrieben. Im ersten Zitat wird das Fan-Sein durch zwei Punkte infrage gestellt: 1) Lucy benötigt ihre „coachende Mutter“, die sie „anstacheln“ muss, um die Band um ein Autogramm zu bitten. Über diese Formulierungen wird deutlich gemacht, dass der Wunsch nicht von ‚innen‘, also von ihr selbst kommt, sondern es eines externen Drucks (hier der Mutter) bedarf. Der weibliche Fan habe somit kein genuines Interesse an dem Autogramm. 2) Es wird von einem „Autogrammblock“ gesprochen. Während ‚ehrliche‘ Fans der Band mit CDs oder Vinyl-Platten der Band entgentreten, nutzt der ‚unehrliche‘ Fan Lucy einen Block, also etwas, das keinerlei Bezug zur Musik der Band aufweist. Damit wird behauptet, dass sie die Autogramme nicht aus den richtigen, d.h. musikalischen Gründen sammle. Auf diese Weise wird sowohl die Intention des Handelns als auch die Handlung selbst als inauthentisch bewertet.

Im zweiten Zitat wird das musikalische Interesse von weiblichen Fans auf besonders nachdrückliche Art und Weise infrage gestellt. Die beschriebenen „three teenage girls“ sind nicht in der Lage, die Musiker*innen von den mit ihnen reisenden Journalist*innen zu unterscheiden. Obwohl sich der Journalist und *Jack White* nicht sehr ähnlich sehen, die Differenz also ‚offensichtlich‘ sei, verwechseln die Fans beide Personen. Die weiblichen Fans verfügen damit noch nicht einmal über rudimentäres Wissen über die Band. Erst als die Journalisten den Fotografen Andy Willsher als *Meg White* ‚ausgeben‘, erkennen die Mädchen ihren Irrtum. Hier wird implizit zum Ausdruck gebracht, dass die Journalisten versucht haben, den Irrtum zu korrigieren, die Mädchen sich jedoch ‚nicht beirren ließen‘, also trotz Richtigstellung ihr falsches Wissen als ‚wahr‘ behaupten. Über dieses Narrativ wird das Fan-Sein der Frauen als inauthentisch bewertet. Sie disqualifizieren sich als Fans aber auch, weil sie sich der ‚Band‘ mit einer unangemessenen Anspruchshaltung nähern: Sie fragen nicht nach einem Autogramm, sondern

„verlangen“ dieses. Die Fragwürdigkeit dieser Anspruchshaltung wird durch die Verwechslung nicht nur herausgestellt, sondern fehlendes Wissen und ungebührliches Verhalten entsprechen sich hier einander und konstruieren den weiblichen Fan als inauthentisch. Ebenso wie im ersten Zitat wird zudem die Kategorie ‚Alter‘ genutzt, um die weiblichen Fans abzuwerten. Ihr junges Alter konstruiert sie und ihr Interesse als ‚unreif‘ (vgl. Coates 2003:68ff). Auch die Entindividualisierung, die jungen Fans werden fast ausschließlich als Gruppe konstruiert, trägt zu deren Abwertung bei.³²⁸

Eine wichtige Möglichkeit, das musikalische Interesse der weiblichen Fans infrage zu stellen und sie so als inauthentisch zu kritisieren, ist es, statt eines musikalischen Interesses ein romantisch-sexuelles Begehren der Fans an den Bandmusikern zu behaupten und diskursiv in den Mittelpunkt zu stellen:

„The queue is awash with newly-trimmed Bloc Heads and girls desperate for a peek of Russel.“ (*New Musical Express* 19.3.2005:41)

„Drummer Matt Tong is outraged to hear bassist Gordon Moakes suggesting that a Bloc Party crowd consists predominantly of „younger girls“. „You can't say that!“ splutters Matt. Oops, we just did. Forget the fact that their debut album's recorded and they're set to be one of the biggest British bands of next year: the real sign of how much Bloc Party's fortunes have changed is their unlikely status as pin-ups.“ (*New Musical Express* 23.10.2004:34)

Im ersten Zitat werden diskursiv die Fanpraxen von männlichen und weiblichen Fans gegenübergestellt. Beide Gruppen stehen in einer „Schlange“, um Zutritt zu einem Klub zu bekommen, in dem Gitarrist und Schlagzeuger der Band *Bloc Party* nach einem Konzert als DJs auflegen. Obwohl hier beide Fangruppen das Gleiche tun (sie stehen in der Schlange) und auf das gleiche Objekt (*Russel Lissack*) bezogen sind, werden sie abhängig vom Geschlecht unterschiedlich konstruiert: Bei männlichen Fans wird dargestellt, ‚wie‘ ihr Fan-Sein sichtbar wird: Die männlichen Fans machen sich ihr Fan-Sein zu eigen und zeigen dies über einen bestimmten Haarschnitt am eigenen Körper.³²⁹ Bei den weiblichen Fans wird das ‚wozu‘ des Handelns in den Fokus gestellt. Dabei wird behauptet, dass die Frauen versuchen, „verzweifelt einen Blick auf Russel zu erhaschen“. Es bleibt unklar, wie die Autorin zu ihren Bewertungen gelangt. Während die Frisuren der männlichen

³²⁸ Als Ausnahme im Diskurs vgl. z. B. *Musikexpress* 7/2005:50, in der der weibliche Fan von *Meg White*, Maria, ebenfalls als Schlagzeugerin und damit als ‚ehrlicher Fan‘ konstruiert wird.

³²⁹ Es kann argumentiert werden, dass hier, analog zu den Zitaten zu Beginn des Kapitels, männliche Fans kritisiert werden, indem ihr Verhalten (die gleiche Frisur zu haben) als oberflächlich und damit inauthentisch gerahmt wird. Meines Erachtens ist dies jedoch nicht der Fall: 1) Die Aufmerksamkeit im Zitat ist maßgeblich auf weibliche Fans gerichtet; 2) die Ausdrucksweise ist im Gegensatz zu den vorherigen Zitaten nicht gehässig, sondern neutral.

Fans ins Auge fallen, kann die Intention der weiblichen Fans vom Betrachten einer Besucherschlange nicht erkannt werden. Sie kann aber ‚gewusst‘ werden, wenn angenommen wird, dass (junge) Frauen *prinzipiell* kein Interesse an der Musik hätten, sondern aus romantisch-sexuellem Begehren an den männlichen Musikern interessiert seien. Dieses implizite Wissen zeigt, dass weibliche Fans im Diskurs des Indie-Rock grundsätzlich als inauthentische Fans sichtbar werden: „Their relationship to rock music is artificial and contrived, therefore worthless“ (Coates 2003:84; vgl. auch Fonarow 2006:205ff; Larsen 2017:399ff). Dies wird auch aus der Beziehung von „verzweifelt“ und „erhaschen“ deutlich: Das Begehren, das den Fans zugeschrieben wird, bleibt unerfüllt und damit symbolisch gesehen ‚leer‘. Das Äußerste, was ihnen möglich ist, ist es, einen flüchtigen, d.h. oberflächlichen Blick auf den Gitarristen zu werfen.

Im zweiten Zitat diskutiert die Band Bloc Party vor einem Auftritt und im Beisein der Journalistin ihre Fans. Es wird durch die zum Ausdruck gebrachte Empörung („Drummer *Matt Tong* is outraged“ und „splutters“) deutlich, dass es ein Problem darstellt, eine Band mit vielen jungen weiblichen Fans zu sein. Hier wird deutlich, dass es für Bands zu einem Authentizitäts-Problem werden kann, nicht die ‚richtigen‘ Menschen als Fans zu haben, da Musikjournalist*innen u. a. zwischen der Qualität der Musik und Fans eine Beziehung konstruieren: „The indie-rock cliché of ‚I used to like that band‘ - i.e., until people like you liked them [...]“ (Carl Wilson, zitiert nach Meier 2008:247). Dabei werden im weiteren Verlauf die Gründe für diese Bewertung dargelegt: Anstatt als ‚ehrlich arbeitend‘ bekannt zu werden (über die Produktion und Veröffentlichung des Debütalbums), führe die Vielzahl an weiblichen Fans dazu, dass die Bandmitglieder als „Pin-ups“, also wegen ihres Aussehens, sichtbar werden. Zwar machen sowohl der ironische Tonfall („Oops, we just did“) als auch die Formulierung „unlikely status“ deutlich, dass die Aussagen nur ‚halbernst‘ gemeint seien, die Problembeschreibung kann meines Erachtens trotzdem als ‚ehrlich‘ aufgefasst werden: Viele „jüngere Mädchen“ als Fans zu haben, ist für Indie-Rock-Bands ein Problem. Die Formulierung „pin up“ signalisiert, dass weibliche Fans die männlichen Künstler vor allem wegen ihres Aussehens bzw. wegen ihres Körpers gut finden und gerade nicht aufgrund ihrer musikalischen Leistungen. Für die entsprechende Band bedeutet dies, dass sie als ‚Boyband‘ sichtbar wird. Diese Art von Bandformationen stehen für eine als künstlich, oberflächlich und musikalisch minderwertig verstandene Popkultur und ruft heftige Abwehrreaktionen im Indie-Rock hervor (vgl. Hansen 2022:41f). Wie auch im ersten Zitat wird dieses Wissen nicht an bestimmten Praxen von weiblichen Fans festgemacht, es wird ‚gewusst‘, ohne dass

es weiterer Erläuterungen bedarf, und stellt damit „routinisiertes, durch Erfahrung verfestigtes Handlungswissen“ (Truschkat 2008:27) dar.³³⁰ Auch hier wird unterstützend die Kategorie ‚Alter‘ genutzt: Die Verknüpfung der Subjektposition ‚weibliche Fans‘ mit dem „Teenage-Alter“ konstruiert deren Begeisterung als kindlich und ‚noch nicht in ausreichendem Maße‘ entwickelt: „As any connoisseur of rock culture knows, the teenage girl is the most contemptible fan of all [...]“ (Warwick 2009:352). Im Ergebnis kann festgehalten werden, dass Weiblichkeit hier in zweifacher Weise abgewertet wird: Über die beschriebenen Narrative werden weibliche Fans aus dem Feld des Authentischen exkludiert; sie stellen keine ‚authentischen‘ Musikfans dar. Zugleich stellen weibliche Fans aufgrund ihres Geschlechts eine Gefahr für die Authentizität der Band dar: Sie verringern den Wert einer Band im Feld, indem sie negative Assoziation eröffnen, die die musikalischen Fähigkeiten der Musiker in Abrede stellen.

Die Diskursausschnitte zeigen meines Erachtens, dass das Feld Indie-Rock auf diese abwertenden Konstruktionen weiblicher Fans angewiesen ist. Sie sollten nicht als reale Erfahrungen verstanden werden, sondern als diskursive Konstruktionen, „which act to position people, rather than [being a] real social position“ (Williams 2001:225). Da das ‚Authentische‘ notwendigerweise das ‚Inauthentische‘ benötigt und sich erst in der Abgrenzung zu diesem herstellen kann, fungiert hier die Gruppe ‚junge weibliche Fans‘ als Abgrenzungsfolie und „deflected criticism or even acknowledgment of the same basic impulses toward hero worship of the fans of so-called ‚authentic‘ rock“ (Coates 2003:77).

Die Diskursfigur der ‚weiblichen Fans‘ wird jedoch meines Erachtens noch aus einem anderen Grund bedeutsam gemacht, der dann sichtbar wird, wenn man die Aufmerksamkeit auf die Kategorie legt, die allen Zitaten gleichsam unausgesprochen zugrunde liegt: das heterosexuelle Begehren. Über die Subjektposition ‚begehrender weiblicher Fan‘ wird in der Abwertung heterosexuelles Begehren als Norm, d.h. Heteronormativität, konstruiert. Wie bereits erläutert, kann das Feld Indie-Rock als ein maßgeblich homosozial-männlicher Raum charakterisiert werden (vgl. Bannister 2006b:98ff; Cohen 1997; Leonard 2007:51ff). Über die Subjektposition ‚begehrender weiblicher Fan‘ kann sichergestellt werden, dass aus einem homosozialen (Diskurs-)Raum (soziales Begehren von Männern zueinander) kein homosexueller Raum (erotisches Begehren von Männern zueinander)

³³⁰ Die Erfahrung bezieht sich hierbei nicht auf die realen Praxen weiblicher Fans, sondern auf die beständig wiederholte Erzählung, dass diese sich so verhalten würden.

wird.³³¹ ‚Weibliche Fans‘ helfen „to expunge the spectre of homosexuality that haunts the homosociality of rock music performance and male fandom“ (Coates 2003:84). Dafür spricht, dass in dem gesamten von mir untersuchten Diskurs, selbst wenn queere Musiker wie z. B. *Kele Okereke* diskutiert werden, unthematisiert bleibt, dass männliche Fans erotisches Begehren auf die männlichen Musiker richten können. Darüber hinaus wird im Diskurs äußerst selten thematisiert, dass männliche Fans Musikerinnen begehren, obwohl die Zuschreibung als ‚attraktiv‘ einen nennenswerten Raum bei der Konstruktion der Subjektposition ‚Musikerin‘ einnimmt.³³²

Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Kategorie ‚Fans‘ im Diskurs des Indie-Rock geschlechtsspezifisch konstruiert wird. Auf der einen Seite werden weibliche Fans und deren Weiblichkeit als inauthentisch konstruiert. Besonders bedeutungsvoll ist hier die Konstruktion des weiblichen Körpers als ‚schwach‘ und die Infragestellung des musikalischen Interesses als ‚ehrlich‘. Weibliche Fans stellen damit eine Gefahr für die Authentizität der Bands dar. Im Gegensatz dazu wird männlichen Fans und deren Männlichkeit durch die Kategorie ‚professionell-prominenter Fan‘ symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben. Darüber hinaus werden für ‚Frauenbands‘ wie *Warpaint* private männliche Netzwerke bedeutsam gemacht und damit ihre professionelle Unabhängigkeit infrage gestellt. Damit wird über das Deutungsmuster Unabhängigkeit Weiblichkeit marginalisiert und untergeordnet, Männlichkeit dagegen privilegiert und damit ‚hegemoniale Männlichkeit‘ re/produziert. Allerdings muss festgehalten werden, dass die von Helen Davies vorgebrachte Argumentation, dass die Musikzeitschriften weibliche Fans und Musikerinnen in ähnlicher Weise konstruieren (vgl. Davies 2001:311), nicht mehr bestätigt werden kann. Die sexistischen Kategorien, mit denen weibliche Fans in dem von mir untersuchten Diskurs abgewertet werden, werden für die Konstruktion von Musikerinnen nur noch in geringerem Maße mobilisiert, wie auch im folgenden Kapitel 6.3 erörtert werden wird. Dies deutet darauf hin, dass offen

³³¹ Explizit homophobe Diskurse spielen im Indie-Rock des frühen 21. Jahrhundert so gut wie keine Rolle. Als Ausnahme kann etwa die Ablehnung von Emo-Rock und seiner Fans diskutiert werden, die auch im Feld Indie-Rock durch Homophobie strukturiert ist (vgl. Büsser 2009).

³³² Vgl. als Ausnahme *Musikexpress* 7/2005:48. Zugleich sind auch diese heteronormativen Narrative nicht ohne Ambivalenzen. Der begehrende weibliche Fan bringt das symbolische Blickregime durcheinander: Durch sie wird der männliche Musiker zu einem Sexobjekt gemacht und erscheint so als konsumierbares Objekt. Diese Fans stellen so den Dualismus zwischen Produzent*innen und Konsument*innen sowie zwischen aktiv und passiv infrage (vgl. Coates 2003:84; Fonarow 2006:209ff).

sexistische Narrative nur noch am Diskursrand (weibliche Fans), aber nicht mehr im diskursiven Zentrum (Musikerinnen) ‚sagbar‘ sind.

6.2.2 Der Produzent

Wie ich bereits in Kapitel 4.2 erläutert habe, wird ‚Unabhängigkeit‘ im Feld Indie-Rock als eine Form der Eigenverantwortlichkeit verstanden, bei der möglichst alle kreativen Tätigkeiten durch die Band selbst getätigt werden (Do-it-Yourself/ D.I.Y.) (vgl. Eisewicht/ Grenz 2010:65f; Grajeda 2002:236; von Appen 2013:42f). Unabhängigkeit ermöglicht die Kontrolle der Band über die musikalische Entwicklung, indem nicht-musikalische Interessen, aber auch die Erwartungen der Fans oder von band-externen Akteur*innen der Musikpresse und der Musikindustrie (Plattenfirma, Manager, etc.) keinen oder kaum Einfluss auf die Musik erhalten.

Wichtige Diskursakteur*innen in diesem Rahmen sind ‚Produzent*innen‘. Sie sind dafür verantwortlich, wie die Musik in einem Studio aufgenommen werden soll, zugleich organisieren sie auch den Ablauf dieser Aufnahmesitzungen (vgl. Mayhew 2004:149; Savage 2011:25). Produzent*innen haben die interessante Position des ‚dazwischen‘ inne: Sie sind nicht Teil der Band, sie sind keine Musiker*innen, aber sie sind auch nicht allein der Musikindustrie zugehörig. Während in anderen musikalischen Feldern wie Pop oder Hip Hop der Produzent eine wichtige Rolle als „an auteur figure, an artist“ (Shuker 2008:54) spielt, sieht das Feld Indie-Rock für Produzent*innen nur einen begrenzten Wirkungskreis vor, was mit der Deutungsfigur des „Midwife“ (Blake 2009:43) beschrieben wird (vgl. Blake 2009:43ff; Frith 1983:102ff; Hawkins 2004:16ff; Savage 2011:25ff). Nur dann, wenn die Musiker*innen die Wahl und den Einfluss des Produzenten bestimmen können, werden sie als unabhängige Musiker*innen bewertet. Dies kann über die maßgebliche Bedeutung der Normen Unabhängigkeit und Kontrolle begründet werden, bei denen die Band nicht nur für die Musik der einzelnen Instrumente (inkl. Gesang) und der Texte verantwortlich ist, sondern auch für den übergreifenden Sound der Band, der in Aufnahmen und in Konzerten sichtbar wird (vgl. Mayhew 2004:152).

Im Untersuchungsmaterial fällt als erstes auf, dass in dem von mir untersuchten Diskurs alle genannten hauptberuflichen Produzenten männlich sind. Dies führt zum einen zu einer Vermännlichung der Praxis des Produzierens (vgl. Mayhew 2004; Smith 2009:125ff; Wolfe 2019:56ff). Zum anderen werden Produktionstechnologien so zu einem Mittel der homosozialen Kommunikation, zu dem Frauen keinen Zugang erlangen können bzw. wollen: „In contrast, girls have historically been taught to avoid electrical

and mechanical technologies unless they can be employed for such ‚feminine‘ purposes as housework, beautification, and managing relationships“ (Kearney 2017:135; vgl. auch Mellström 2004:368). Es wird zwar diskutiert, inwiefern die Produktion von Musik für Frauen (und uneindeutig vergeschlechtlichte Personen) durch günstige und einfache Aufnahmetechniken zugänglicher wird; diese Diskussionen schlagen sich aber in dem von mir untersuchten Diskurs (noch) nicht nieder (vgl. Leonard 2007:52ff; Smith 2009:125ff).

In meinem Untersuchungsmaterial lassen sich verschiedene Grade des Einflusses durch den Produzenten unterscheiden: kein Einfluss, geringer Einfluss, mittlerer Einfluss und großer Einfluss. Die ersten drei Grade werden in der Regel positiv bewertet, der letzte grundsätzlich negativ. Ich werde zeigen, dass der Grad ‚kein Einfluss‘ fast ausschließlich dazu genutzt wird, Männer- oder männerdominierte Bands wie *Interpol*, *The White Stripes* und *The Arcade Fire* zu konstruieren. Zwar lassen sich hinsichtlich ‚geringem‘ oder ‚mittlerem Einfluss‘ keine geschlechtsspezifisierenden Bewertungsunterschiede ausmachen, allerdings wird sichtbar werden, dass dies für den ‚großen Einfluss‘ nicht zutrifft. Hierüber werden vor allem gemischtgeschlechtliche Bands mit ‚Frontfrauen‘ wie *Gossip* oder reine Frauenbands wie *Warpaint* konstruiert. Dabei wird der Einfluss des Produzenten auf den Prozess des Musikschafterns so weit betont, dass die Unabhängigkeit der Musikerinnen in Zweifel gezogen wird. Die Deutungsfigur des Produzenten führt dazu, diese Bands als ‚abhängig‘ und auf Fähigkeiten anderer ‚angewiesen‘ abzuwerten. Daneben lassen sich diese Narrative auch für die aus Männern bestehende Band *Bloc Party* aufzeigen. Diese Fälle stellen jedoch meines Erachtens die Marginalisierung und Unterordnung von Weiblichkeit nicht infrage.

Bands, die nur aus Männern bestehen (z. B. *Interpol*), oder Bands, die durch Männer dominiert sind, werden über das Deutungsmuster ‚die Musik selbst produzieren‘ hergestellt.³³³ Dies bedeutet nicht, dass es keine Produzenten gibt, sondern dass ihnen keine oder nur eine unbedeutende Rolle zugewiesen wird und hier die Musiker als maßgeblich verantwortlich begriffen werden:

„This Morning, Jack and his sound engineer Matthew Kettle went to a recording studio in Berkeley to mix a new B-side [...]“ (*New Musical Express* 27.9.2003:27)

³³³ Über dieses Deutungsmuster werden Musikerinnen im Untersuchungsmaterial nur sehr selten konstruiert (vgl. als Ausnahme *New Musical Express* 22.3.2008:4).

„Zehn Monate arbeiteten Sam Fogarino, Daniel Kessler, Carlos Dengler und Banks an den Texturen und Feinheiten ihres vierten Albums, ehe sie in New York binnen 14 Tagen in einem Rutsch alles aufnahmen. Produziert haben die Musiker selbst, denn wie Interpol klingen müssen, das wissen am besten ... nun ja: Interpol. ‚Wir brauchen keinen Produzenten, weil sich unser Sound automatisch ergibt, wenn wir vier zusammen Musik machen‘, erklärt Banks. ‚Wir haben eine ganz genaue Vorstellung davon, wie diese Band klingen muss.‘ (*Rolling Stone* 9/2010:22)

In dem ersten Zitat aus einem längeren Feature wird *Jack White* nicht nur als Komponist und Gitarrist, sondern auch als Produzent der Band *The White Stripes* bezeichnet. Die hier vorgenommene Tätigkeit wird als „mix“ beschrieben, bei der bereits aufgenommene Tonspuren des Gesangs und der Instrumente zueinander abgestimmt werden. Durch das Possessivpronomen „his“ wird deutlich gemacht, dass ihm der Soundingenieur hierarchisch untergeordnet ist und *Jack White* hier die führende Rolle übernimmt.

Auch im zweiten Zitat wird festgehalten, dass die Band *Interpol* das Album selbst produziert hätte. Die Unabhängigkeit der Musiker wird dadurch betont, dass jedes Bandmitglied einzeln mit Namen aufgezählt wird. Es wird den Musikern nicht nur zugeschrieben, die Songs (inkl. der Lyrics) komponiert, sondern auch die „Texturen und Feinheiten“ ausgearbeitet zu haben, was die Originalität der Musiker herausstellt. Dabei unterstützt die beschriebene Zeitlichkeit diesen Eindruck der Unabhängigkeit. Während die Arbeit am Album „zehn Monate“ in Anspruch nahm, konnten die Aufnahmen in einem wesentlich kürzeren Zeitraum („14 Tagen“) realisiert werden. Dies geschah „in einem Rutsch“, also ohne plötzlich auftretende Probleme oder Konflikte. Hier wird der Eindruck erweckt, die eigentliche Arbeit am Album sei schon vor den Aufnahmen im Studio abgeschlossen gewesen. Daher kann der Produzent keinen (oder nur geringen) Einfluss auf das Endprodukt genommen haben. Die Musiker selbst legitimieren diesen Modus der Produktion mit der Art und Weise, wie sie als Band zusammenarbeiten. Die Musiker selbst hätten eine „ganz genaue Vorstellung“ darüber, wie die Band zu klingen hätte. Dadurch ergäbe sich der Sound der Band „automatisch“, d.h. ohne bewusstes Zutun und quasi intuitiv. Über diese Beschreibungen wird deutlich gemacht, dass die Originalität in einem starken Maße bei der Band liegt. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem diffus bleibt, welche Aufgaben genau durch den Produzent übernommen werden. Jedoch wird *Alan Moulder* im Text als „Produzent“ und Besitzer eines Aufnahmestudios benannt und seine Arbeit als „abgerungen“ (*Rolling Stone* 9/2010:22) bezeichnet, was die Tätigkeit des Produzierens als ehrliche und intensive Arbeit rahmt. Diese wird aber nicht auf die Band selbst, sondern auf das „Pult“ bezogen und bleibt damit der Band äußerlich, deren Originalität nicht

berührt wird. Grund für die Nennung könnte sein, dass es sich bei *Moulder* um einen im Feld Indie-Rock bekannten und anerkannten Produzenten handelt, der qua ‚Name‘ die Qualität der Musik bezeugen kann.

Auch im folgenden Zitat wird die Praxis des Produzierens einem männlichen Bandmitglied zugeschrieben und auf diese Weise vermännlicht:

„Win is an incredible talented producer, he’s always thinking there’s somewhere further you can take the song. He’s bold – it’s great to work with, he’s on the desk, and I don’t let many artists get involved like that.“ (*New Musical Express* 2.11.2013:53)

In dem Zitat aus einem längeren Feature wird *Win Butler* als „talentierter Produzent“ bezeichnet. Das Adverb „unglaublich“ betont das Lob. Seine Haltung gegenüber der Musik, die als ehrgeizig und mutig beschrieben wird, unterscheidet ihn von den übrigen Bandmitgliedern und stellt ihn als ‚besonders‘ heraus. Die positive Bewertung *Butlers* wird durch zwei weitere Punkte betont: Zum einen wird diese Aussage durch *Tom Elmhirst* getätigt, der als Soundingenieur für das Abmischen der verschiedenen Tonspuren des Albums „Reflektor“ verantwortlich ist. Er ist als Fachmann eine professionelle Autorität. Von ihm können die Leser*innen annehmen, dass er die Qualität der Leistung von *Win Butler* angemessen einschätzt. Zum anderen wird die Leistung *Win Butlers* durch diesen Fachmann als so hoch eingeschätzt, dass er „mit am Pult steht“, also den Vorgang nicht nur beobachten, sondern sich aktiv an ihm beteiligen darf. Dies unterscheidet ihn von den Mitgliedern der Band sowie anderen Musiker*innen, die diese Tätigkeit nicht ausüben dürfen.

Wie bereits genannt, können hinsichtlich ‚geringem‘ oder ‚mittlerem Einfluss‘ keine geschlechtsspezifisierenden Bewertungsunterschiede ausgemacht werden. In den Narrativen werden die verschiedenen Möglichkeiten sichtbar, in denen der Einfluss des Produzenten als ‚gerechtfertigt‘ bedeutsam gemacht wird:

„Yet their new mainstream success did little to stem their DIY aesthetic – production duties were handled by Jack himself at London’s studio-of-the-moment ToeRag, but not without help from studio owner and engineer Liam Watson.“ (*New Musical Express* 21.11.2009:39)

„Interpol, die ihre beiden Alben selber produziert hatten und nun ‚bereit waren für eine Stimme von außen.“ (*Spex* 7-8/2007:51)

„You want to make a record that’s good. And you want to be happy with it. And it takes so much energy to be happy with yourself. That’s why our little experiments using a producer never really worked. It takes so much to make this group of people happy, that once we get there, if someone else is like, ‚Let’s try

this,' you're like fuck, we've gotten to this point already, and here's yet another person with an opinion.'" (*Pitchfork* 14.5.2007)

In allen Zitaten wird ersichtlich, dass der ‚Produzent‘ diskursiv derart konstruiert wird, dass er als äußeres Nicht-Bandmitglied erscheint, der die Struktur der Band als kohärente Einheit nicht gefährdet. Im ersten Zitat, einer Albumrezension, wird zunächst auf das Deutungsmuster ‚die Musik selbst produzieren‘ zurückgegriffen. Diese Praxis wird besonders belobigt, weil der Erfolg der Band die Möglichkeit gäbe, die Arbeitsschritte an andere zu delegieren. Indem das hier nicht geschieht, wird die Band als ‚ehrlich arbeitend‘ bewertet. Daneben wird das Deutungsmuster ‚mithelfen‘ bedeutsam gemacht, das den Einfluss, den *Liam Watson* auf das Endprodukt nimmt, als sehr begrenzt darstellt. Betont wird diese Begrenzung, indem er als Studiobesitzer und Ingenieur, allerdings nicht als Produzent benannt wird. Im zweiten Zitat, Teil eines längeren Features, wird herausgestellt, dass die Band ihre ersten beiden Alben selbst produziert hätte. Sie werden damit nicht nur als Musiker, sondern auch als professionelle Produzenten sichtbar, die sich ‚auf Augenhöhe‘ mit dem Produzenten über die Aufnahmemodalitäten austauschen können und so ihre Musik vor unangemessenem Einfluss anderer schützen können. Hierbei wird eine zeitliche Dimension aufgemacht: Die Band sei für eine Stimme von außen „bereit“. Diese Einschätzung wird betont, indem sie als Zitat herausgehoben wird.³³⁴ Auf diese Weise wird der Eindruck erweckt, dass die Bandmitglieder es als ihre Aufgabe sehen, das Produzieren der Musik selbst zu übernehmen. Erst wenn diese Fähigkeiten eingeübt sind und keine Mühe verursachen, können diese Tätigkeiten nach außen verlagert werden. Im dritten Zitat problematisiert *Win Butler*, Gitarrist, Sänger und Co-Songschreiber der Band *The Arcade Fire*, den Einsatz eines Produzenten. Dieser hätte „nie wirklich funktioniert“, wobei der Einfluss des Produzenten durch die Formulierung „little experiments“ als minimal dargestellt wird. Begründet wird die Kritik mit den Voraussetzungen, die es benötigt, um ein „gutes Album“ zu machen. Hierbei müssen verschiedene Anforderungen miteinander in Übereinstimmung gebracht werden: Zum einen müsse man als Musiker mit sich selbst zufrieden sein, zum anderen müsse die Band als Gruppe von Musiker*innen glücklich sein. Dies wird als komplexe Anforderung verstanden, die viel Energie und Anstrengungen erfordere. Der Produzent wird nun nicht als professioneller und qualifizierter Spezialist konstruiert, sondern als „yet another person with an opinion“. Er wird auf diese Weise nicht nur als

³³⁴ An dieser Stelle wird das Zitat keinem Bandmitglied zugeordnet, es ist anzunehmen, dass *Paul Banks* die Aussagen tätigt.

unnötig bewertet, sondern als Bürde und Last und damit als jemand, der den Prozess des Musikmachens behindert.

Unter bestimmten Bedingungen werden Bands auch als ‚unabhängig‘ beurteilt, wenn sie die Tätigkeiten des Produzierens an andere abgeben:

„If anyone felt the pressure, it was the gang of producers, mixers and engineers who worked on ‚Reflektor‘ [...]. LCD Soundsystem’s James Murphy gets top billing, but in reality the work was divided between him, Markus, Craig Silvey [...] and Tom Elmhirst [...]. Arcade Fire had the last say on everything, maintaining what Markus calls ‚unsettling circumstances‘. ‚I’m sure the minute I shut the door they’re like, ‚This was good [...], this we can [...] forget about immediately, this one we might consider‘ [...]. The bottom line is that with Arcade Fire, although you might be called a producer, they’re the executive producers.‘ [...] It fits Arcade Fire renewed approach for ‚Reflektor‘ – delegating tasks rather than trying to do everything themselves [...] and seeing what they can learn from others.“ (New Musical Express 2.11.2013:52f)

Im Zitat wird folgendes Narrativ konstruiert: Die Band habe bestimmte kreative Aufgaben an eine Gruppe an Akteuren abgegeben, die mit der Produktion des Albums betraut wurden. Trotzdem wird die Zusammenarbeit derart wiedergegeben, dass die Kontrolle auf Seiten der Band verbleibt. Dazu wird zunächst festgehalten, dass nicht auf der Gruppe der Musiker*innen, sondern auf der externen Gruppe Druck gelastet hätte. Dieser Druck wird nicht weiter spezifiziert, allerdings wird im Folgenden ein Wettbewerbsfeld zwischen den um die Gunst der Band kämpfenden Produzenten, Mixern und Soundingenieuren eröffnet. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass es sich hier um Leistungsdruck handelt. Dieser Eindruck wird als besonders glaubwürdig dargestellt, indem er durch *Tom Elmhirst*, einem ‚Mitglied‘ des Produktionsteams, in einem Zitat bezeugt wird. Auf diese Weise werden die Produzenten u. a. als von der Anerkennung der Band abhängig konstruiert. Daneben wird die Unabhängigkeit der Band durch die Charakterisierung als „executive producers“, die bei allem „das letzte Wort haben“, herausgestellt. Diesen großen Einfluss von *The Arcade Fire* bezeichnet *Elmhirst* als „unsettling“, was sowohl beunruhigend aber auch verunsichernd bedeuten kann. Diese emotionale Reaktion kann als Zeichen für den als ungewöhnlich wahrgenommenen Kontrollverlust auf Seiten des Produktionsteams gedeutet werden. Im Gegensatz dazu wird die Band als ‚in Kontrolle‘ bewertet, die durch diese Prozesse in der Lage versetzt wird, „zu sehen, was sie von anderen lernen können“. Auf diese Weise wird die Band trotz der Abgabe von kreativen Tätigkeiten an bandexterne Akteure als unabhängig konstruiert.

Auch ‚Frauenbands‘ und Bands, die durch Frauen dominiert sind, werden im untersuchten Diskurs als ‚unabhängig‘ konstruiert und beurteilt, allerdings in deutlich geringem Umfang:

„After mostly self-producing their debut, [the band] brought in super-producer Flood, [...]. Having such an authoritative presence join the group was difficult, says Jenny: ‚I was excited to see what we would do on our own [...], because I didn’t want to follow someone else’s vision. [...] if there was something that we didn’t agree with [...], he would back down.“ (New Musical Express 2.11.2013:16)

„Ach ja, Rick Rubin hat das Album übrigens produziert. Ohne, dass man das wirklich merkt.“ (Rolling Stone 7/2009:88)

In dem ersten Zitat, einem Studiobericht wird die Rolle des Produzenten *Flood* für die Produktion des zweiten Albums der Band *Warpaint* diskutiert. Die Beschreibung des Produzenten verweist deutlich auf einen Status des ‚Dazwischen‘. Zum einen wird er außerhalb der Band verortet („someone else“ vs. „on our own“), zum anderen spricht der Artikel davon, dass der Produzent sich der Gruppe angeschlossen habe („join the group“). Die Band wird mittels zweier Aussagen als ‚unabhängig‘ bewertet: Einerseits wird behauptet, die Musikerinnen hätten ihr Debüt-Album „größtenteils selbst produziert“. Damit werden den Musikerinnen nicht nur musikalische, sondern auch technische Kompetenzen zugeschrieben, die es der Band ermöglichen, den Produzenten aus den ‚richtigen‘, d.h. professionell-musikalischen und nicht strategischen oder zufälligen Gründen zu bestimmen. Andererseits wird die Band als Einheit konstruiert, die ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Produzenten durchsetzen kann und so ihre Musik vor unangemessenem Einfluss anderer schützt. Diese Leistung wird durch die Bewertung des Produzenten *Flood* als „Super-Producer“ noch betont. Es wird nicht nur zum Ausdruck gebracht, dass er im Feld Indie-Rock hohe Anerkennung genießt, sondern auch, dass er über eine „authoritative presence“ verfüge, die es – so die implizite Aussage – erschwere, seine Einflussnahme zurückzuweisen. Die hier nur angedeuteten Konflikte konnte die Band für sich entscheiden, da sich der Produzent in Konfliktfällen mit der Band zurückgenommen habe. Im Ergebnis konnten die Musikerinnen ihre Version und nicht die von „jemand anderem“ durchsetzen.

Im zweiten Zitat, einer Albumrezension, bringen die Worte „Ach ja“ zum Ausdruck, dass die Nennung des Produzenten keine bedeutsame Information darstellt, sondern fast vergessen und nur zum Schluss des Artikels eingeschoben wird. Es handelt sich hier um einen ironischen Kommentar, denn *Rick Rubin* gilt als ein einflussreicher und erfolgreicher Produzent (vgl.

o.A. 2023k). *Rubin* produziert jedoch genreübergreifend und gilt nicht dem Indie-Genre zugehörig. Die Wahl des Produzenten ruft daher den (in diesem Artikel unausgesprochenen) Vorwurf des ‚Ausverkaufs‘ und Anpassung an den ‚Mainstream‘ hervor, einen Punkt auf den ich später zurückkommen werde. Über die Kategorie des Sounds wird deutlich gemacht, dass der Einfluss des Produzenten der Musik nicht ‚anzuhören‘ sei. Die Band kann demnach ihre Unabhängigkeit bewahren und bleibt damit sich selbst treu.

In dem von mir untersuchten Diskurs wird jedoch nicht nur die geringe Einflussnahme des Produzenten als ‚authentisch‘ bewertet, sondern auch ein größerer Einfluss kann gelobt werden, solange die Unabhängigkeit der Band gewahrt bleibt. Dies wird im Folgenden anhand der Diskussion um *James Murphy* verdeutlicht, der das dritte Album der Band *The Arcade Fire* („Reflektor“) produzierte:

„Viel eher ist es so, dass James Murphy den bestehenden Kreativkörper an einzelnen Stellen anbohrt und anschließend gemeinsam mit der Band neu ausspachtelt. Er geht an die Texturen [...]: Das DFA-typische Geklöppel, das „Reflektor“ prägt, wird in der Folge nur als lose Idee weiterverarbeitet, das Relevante passiert außenherum [...].“ (*Musikexpress* 11/2013:79)

„A masterstroke hung on the pairing between a new, looser, dancier Arcade Fire [...], and rock scholar and beat maestro James Murphy, the production midwife to their new incarnation.“ (*New Musical Express* 7.12.2013:35)

In den Zitaten wird der Einfluss des Produzenten auf das Album als signifikant eingeschätzt, die Unabhängigkeit der Band bleibt jedoch gewahrt, da die Originalität in ausreichendem Maße als bei ihr liegend bewertet wird. Im ersten Zitat, einer Albumrezension, werden die Anforderungen, die an Bands des Feldes gestellt werden, deutlich. Veränderungen müssen im Diskurs des Indie-Rock die Balance halten zwischen ‚gerade richtig‘ (notwendige Weiterentwicklung) und ‚zu viel‘ (nicht wiedererkennbar). Daher stellt ein Produzent wie *James Murphy* ein Warnsignal dar. Dessen Band *LCD Sound-system* (und dessen Plattenlabel *DFA Records*) wird musikstilistisch als ‚Dance-Punk‘ verstanden. Dies wird zwar nicht als widersprüchlich gegenüber den Werten und Normen des Indie-Rock begriffen, die große Bedeutung von elektronischen Elementen ruft aber trotzdem die Gefahr hervor, dass die Band ihren ‚Rock-Kern‘ verliere, wenn der Produzent zu viel Einfluss auf den Sound der Band nimmt. Das Zitat beginnt nun mit einer Entwarnung: Die Veränderungen halten die beschriebene Balance. Um dies zu belegen, wird die Musik als „Kreativkörper“ visualisiert: Dieser sei nur gering („an einzelnen Stellen“, „lose Ideen“) verändert worden, die außerdem nur oberflächlicher Natur seien („anbohren“, „Texturen“) und damit

nicht zum Kern vordringen. *The Arcade Fire* bleibt sich daher treu. Außerdem würde die Band „gemeinsam“ mit dem Produzenten an der Musik arbeiten. Durch diese Charakterisierung wird deutlich gemacht, dass die Band ausreichend Einfluss auf den Produktionsprozess nimmt und die neuen Stilelemente in Übereinstimmung mit der Band und nicht fremdbestimmt in die Musik integriert werden.

Im zweiten Zitat wird das Zusammenwirken von Band und Produzent als „Zusammenarbeit“ verstanden, die ein als ‚besonders gut‘ bewertetes Album („Meisterleistung“) ermöglicht. In diesem Rahmen wird der Produzent als „midwife“ bezeichnet. Das Album wird so implizit zu einem ‚Kind‘, bei dessen ‚Geburt‘ der Produzent mithilft. Auf diese Weise wird der Produzent hier als professioneller Helfer konstruiert, der für die Entstehung des Albums wünschenswert, vielleicht sogar notwendig ist. Gleichzeitig bleibt das Kind und der Geburtsprozess die Arbeit der ‚Eltern‘, d.h. der Band *The Arcade Fire*. Unterstützt wird der Eindruck der kreativen Musiker*innen, indem die „new, looser, dancier“ Elemente der Musik gerade nicht dem Einfluss des Produzenten zugeschrieben werden, sondern als etwas, das die Band in die Zusammenarbeit mitbringt. Zugleich wird *Murphy* als „rock scholar“ bezeichnet und somit seiner ‚Electronica‘-Wurzeln entkleidet.

Die Zitate machen deutlich, dass die Diskursfigur ‚Produzent‘ dann bedeutsam gemacht wird, wenn die Band sich musikalisch verändert. Hier muss die Band diskursiv die Unabhängigkeit des Wandels belegen. Insbesondere dann, wenn Produzenten gewählt werden, die dem ‚Mainstream‘ und damit nicht dem Feld Indie-Rock zugerechnet werden, muss die Wahl umfassend begründet werden, um deutlich zu machen, dass sich die Qualität der Musik durch die Wahl des Produzenten nicht verringert:

„Nicht mehr Paul Epworth, als Produzent von Maximo Park [...] gleichsam Hausproduzent der neuen Gitarrenband-Welle [...], sondern Gareth „Jacknife“ Lee, zuletzt tätig für U2 [...] und Snow Patrol [...], sollte am Mischpult sitzen. ‚Ich gebe zu, unsere Augenbrauen gingen auch erstmal nach oben, als sein Name ins Spiel gebracht wurde‘, sagt Matt und grinst. ‚Aber dann haben wir gesehen, was er früher alles gemacht hat. Er hat ja für sehr viel Musik im Dancebereich eine wichtige Rolle gespielt. Und genau diese Fähigkeiten waren es, die wir wollten.“ (*Musikexpress* 2/2007:34f)

„Aufgenommen wurde [...] im Haus des Starproduzenten Rick Rubin [...]. Eine Kollaboration, die nicht das Ergebnis von teuren Plattenfirmenmanager-Bemühungen war, sondern dadurch zustande kam, dass Rick Rubin während eines Konzertbesuchs eine besondere emotionale Bindung zum Sound von Gossip entwickelte.“ (*Musikexpress* 7/2009:36)

In den zwei Zitaten ist auffällig, dass die Zusammenarbeit der Bands mit feldfremden Produzent*innen als Bedrohung der musikalischen

Unabhängigkeit der Band verstanden wird. Dafür können zwei mögliche Gründe angeführt werden: 1) Das subkulturelle Kapital des Feldes baut seine symbolisch-kulturelle Autorität darauf auf, dass es nur für Wenige zugänglich ist. Durch die Wahl dieser Produzent*innen besteht die Möglichkeit, dass feldexterne Akteur*innen Zugang zum Feld erhalten und sich subkulturelles Kapital aneignen können. Dies wird als illegitim gedeutet (vgl. Böschen 2016:77f; Hibbett 2005:64). 2) Da Produzent*innen „als Vermittler zwischen der geldgebenden Tonträgerfirma und den ausführenden Künstlern“ (Hemming 2016:66) agieren, wird hierüber auch diskutiert, ob die Plattenfirma einen ‚zu großen‘ Einfluss auf die Band nehmen kann.

Um den Eindruck mangelnder Unabhängigkeit zu widerlegen, wird in beiden Zitaten auf Deutungsmuster der Wahl und der Freiwilligkeit zurückgegriffen: Im ersten Zitat wird der Produzent, *Garet „Jacknife“ Lee*, durch die Nennung der Bands *U2* und *Snow Patrol* augenfällig als feldfremd konstruiert. Der Schlagzeuger der Band *Bloc Party*, *Matt Tong*, formuliert daher auch Verständnis für die Verwunderung, die die Wahl des Produzenten hervorruft („Ich gebe zu, unsere Augenbrauen gingen auch erstmal nach oben“). Gleichzeitig kann das „Grinsen“ des Schlagzeugers auch als vergnügtes Spiel mit den Erwartungen von Musikpresse und Fans gelesen werden. Die Band argumentiert, dass sie diesen Produzenten wählten, weil sie das benötigen, „was er früher alles gemacht hat“, nämlich „Fähigkeiten“ aus dem „Dancebereich“. Damit wird betont, dass sie gerade nicht an seinen Kenntnissen interessiert sind, die er im ‚Mainstream‘ gewonnen habe. Der Produzent wurde durch andere „ins Spiel gebracht“, was als Anspielung auf die Plattenfirma verstanden werden kann, die hierüber versucht Einfluss auf den Sound und die musikalische Weiterentwicklung der Band zu nehmen (vgl. Keightley 2001:134). Die Wahl des Produzenten wird jedoch durch die Band selbst als aktive Wahl beschrieben, wodurch sie versucht, ihre Unabhängigkeit diskursiv abzusichern.

Auch im zweiten Zitat wird der Produzent über die von ihm produzierten Bands (*Johnny Cash*, *Beastie Boys*, *Slayer*, *Red Hot Chili Peppers*) als nicht dem Feld Indie-Rock zugehörig konstruiert. Im Zitat erfahren die Leser*innen nichts über den Produktionsprozess oder in welchem Maße sich der Einfluss des Produzenten in der Musik zeigt. Stattdessen wird betont, dass die Zusammenarbeit nicht strategisch durch bandexterne Akteur*innen wie „teure Plattenfirmenmanager“ zustande kam, um z. B. die Bekanntheit des Produzenten zum Promoten des Albums zu nutzen, sondern weil der Produzent „während eines Konzertbesuchs eine besondere emotionale Bindung“ zu der Musik der Band aufgebaut habe. Hier wird die Figur des Produzenten zu einer Art ‚Super-Fan‘, dessen Fan-Sein sich in die

Produktion des Albums übersetzt. Das entprofessionalisiert die Zusammenarbeit, verstärkt aber zugleich den D.I.Y.-Ethos der Band, bei dem auf informelle und private Netzwerke zurückgegriffen wird, um Musik zu produzieren, und bei dem unabhängig von kommerziellen Gewinninteressen gehandelt wird (vgl. Reitsamer 2013:38f).

Damit lässt sich festhalten: Musiker*innen kann auch dann symbolisch-kulturelle Anerkennung als ‚unabhängig‘ zugeschrieben werden, wenn der Einfluss des Produzenten als ‚größer‘ bewertet wird. Jedoch lassen sich diese Narrative bei gemischtgeschlechtlichen Bands mit ‚Frontfrauen‘ wie *Gossip* oder reine Frauenbands wie *Warpaint* nur selten rekonstruieren. Sehr viel häufiger wird bei ‚Frauenbands‘ und Bands, die durch Frauen dominiert sind, im Lob ein ambivalentes Bild der Unabhängigkeit der Musikerinnen konstruiert, wie an den folgenden Zitaten deutlich wird:

„Die erste gute Nachricht in Zusammenhang mit Warpaint: Dieses Debüt klingt weder nach Los Angeles noch nach den schrecklichen Red Hot Chili Peppers, noch nach den Menschen, die damit zu tun hatten: Produzent Tom Biller (Liars, Karen O) und Mixer Andrew „Two Lone Swordsman“ Weatherall (!).“ (*Musikexpress* 11/2010:87)

„Umso ungewöhnlicher ist es, dass Gossip und Xenomania zusammenkamen. Oder eben gar nicht ungewöhnlich: Die Kooperation hört sich nach der Idee einer Plattenfirma an, die darauf bedacht ist, die „Heavy Cross“-Erfolgsgeschichte fortzusetzen. Aber nein, ‚das hat alles überhaupt nichts mit der Industrie zu tun‘, sagt Beth Ditto. Der Kontakt kam über Richard Mortimer zustande [...], ein Typ aus der Underground-Szene, der Gratis-Partys gibt für Leute, die es sich nicht leisten können, in diese hypercoolen Clubs zu gehen.‘ [...] ‚Mir fiel erst gar nicht auf, dass wir längst angefangen hatten, miteinander Songs zu schreiben. Brian spielte einfach ein paar Beats und fragte mich, ob ich eine Melodie drüber singen könnte. Ich sagte: ‚Das will ich hoffen! [...] Mir war zu diesem Zeitpunkt eigentlich auch immer noch nicht klar, wer dieser Mann tatsächlich ist.‘“ (*Musikexpress* 2/2012:59f)

Im ersten Zitat, einer Albumrezension, wird zunächst festgehalten, wonach das Album nicht klingen würde: weder nach dem Produzenten noch nach dem Mixer³³⁵, ebenso nicht nach den negativ beurteilten *Red Hot Chili Peppers* sowie nach der Stadt, in der die Band beheimatet ist. Die hierdurch bewiesene Unabhängigkeit der Musikerinnen wird positiv als „gute Nachricht“ bewertet. Jedoch verwundert in diesem Zusammenhang die ausführliche Nennung der Personen, die überflüssig erscheint, wenn sie doch keinen oder nur geringen Einfluss auf das musikalische Werk nehmen. Meines

³³⁵ Die Bedeutung des Ausrufezeichens wird im weiteren Verlauf des Textes nicht erklärt. Möglicherweise soll hierüber deutlich gemacht werden, dass die Wahl des Mixers Verwunderung hervorruft. *Weatherall* ist vor allem für die Produktion von elektronischer Musik bekannt.

Erachtens ist dies eine Diskursstrategie, die Weiblichkeit auch in der Konstruktion als ‚unabhängig‘ marginalisiert: Es wird für möglich erachtet, dass die benannten Männer bleibenden Einfluss auf den Sound der Band nehmen könnten. Damit wird ein Bild von Frauen aufgerufen, die leicht beeinflussbar sind. Dabei ist es meines Erachtens unerheblich, dass im Zitat die Beeinflussung zurückgewiesen wird. Vielmehr halte ich es für bedeutsam, dass das Bild der Einflussnahme überhaupt aufgerufen wird. Dies wird insbesondere in dem Verweis auf die Band *Red Hot Chili Peppers* deutlich, die aufgezählt werden, obwohl sie gerade nicht mit der Produktion des Albums „zu tun hatten“. Hier wird meines Erachtens auf die Bedeutung privater Netzwerke angespielt, die die Musikerinnen für ihr musikalisches Fortkommen nutzen (vgl. Kapitel 6.2.1). Die Unabhängigkeit der Band wird hier nicht nur als potentiell gefährdet dargestellt, sondern diese Gefahr wird implizit mit ihrer Weiblichkeit verknüpft.

Auch das zweite Zitat ruft ein ambivalentes Bild von ‚Unabhängigkeit‘ auf. Zunächst wird das Bild einer strategischen, durch bandexterne Akteur*innen wie die Plattenfirma initiierten Zusammenarbeit aufgerufen. Dieser Eindruck wird durch *Beth Ditto* bestritten. Dazu nutzt sie verschiedene Argumente: Der Kontakt zwischen Band und Produzent kam durch einen „Typ aus der Underground-Szene“ zustande, der Partys für weniger finanzkräftige Menschen gibt, d.h. durch eine Person, dessen Handeln nicht (ausschließlich) durch kommerzielle Interessen geleitet ist. Daneben wird die Zusammenarbeit als ‚spontanes Geschehen‘ konstruiert, dass sich ‚natürlich‘ und damit ohne Zwang und Hintergedanken ergeben habe, denn es ist ihr nicht aufgefallen, dass sie „längst“ zusammengearbeitet hätten. Darüber hinaus wird die Unabhängigkeit durch die Unwissenheit *Dittos* betont, der während der Zusammenarbeit „nicht klar [war], wer dieser Mann tatsächlich ist“ und der daher kein strategisches Handeln unterstellt werden könne. Allerdings wird die Unabhängigkeit der Musikerin *Beth Ditto* durch ein bestimmtes Narrativ wieder eingeschränkt: Sie spricht davon, dass der Produzent und sie „gemeinsam an neuen Gossip-Songs“ (*Musikexpress* 2/2012:60) arbeiten. Wie bereits erläutert, hat der Produzent im Indie-Rock in der Regel nur begrenzten Einfluss auf die Musik. Hier ist er jedoch gleichberechtigtes Mitglied der Band („gemeinsam“), das nicht nur den Sound der Band beeinflusst, sondern die Songs (mit)komponiert. Obwohl diese Haltung in dem Artikel nicht kritisiert wird, wird doch das Bild einer Musikerin hervorgerufen, die auf Hilfe durch Andere angewiesen ist.³³⁶

³³⁶ Der Artikel ruft darüber hinaus Zweifel an der Qualität des Produzenten auf, indem argumentiert wird, dass Indie-Bands wie *Franz Ferdinand* und *New Order* ihre Songs, die von *Xenomani*a produziert wurden, nicht veröffentlichten (vgl. *Musikexpress* 2/2012:60).

Es ist auffällig, dass im Untersuchungsmaterial die Diskursfigur des ‚zu groß Einfluss nehmenden‘ Produzenten vor allem bei ‚Frauenbands‘ und Bands, die durch Frauen dominiert sind, rekonstruiert werden kann. Dabei wird der Einfluss des Produzenten auf den Prozess des Musikschafterns so weit betont, dass die Unabhängigkeit und Originalität und damit die Authentizität der Musikerinnen in Zweifel gezogen wird. Da ‚Männerbands‘ oder Bands, die durch Männer dominiert werden, im Diskurs sehr selten über derartige Diskursstrategien konstruiert werden, interpretiere ich diese Narrative als geschlechtsspezifisierend. Wie ich im Folgenden zeigen werde, wird der ‚übergroße‘ Einfluss des Produzenten maßgeblich über zwei Subkategorien vermittelt: 1) künstlerische Originalität und 2) Technik.

Wie bereits erläutert, darf der Einfluss des Produzenten ein bestimmtes Maß nicht überschreiten, da sonst die Struktur der Band als „self-contained creative entities“ (Regev 2013:70) angezweifelt wird. Bei ‚Frauenbands‘ oder gemischtgeschlechtlichen Bands mit ‚Frontfrauen‘ wird der originelle Einfluss des Produzenten auf die Musik jedoch stark betont:

„Der vielseitig erprobte Musikbetreuer Flood kam als Ratgeber und Soundtütfler dazu, immer wieder sah sich der Starproduzent veranlasst, die Band zur Lockerheit zu mahnen. Alle Songideen, die ihn zum Nachdenken brachten, ließ er verwerfen.“ (*Spex* 1-2/2014:38)

„Indeed, even the routine act of showing a producer a lyric sheet before recording a song was enough to have her [Beth Ditto] wracked with fear. [...] but on the new album, Rick [Rubin] insisted I had to give him one if we were going to make a real record.’

‚He brought me over to his house to sit down and go over the album lyric by lyric. I thought that I would have completely rewrite every lyric, every melody, start everything from the scratch [...].“ (*New Musical Express* 29.8.2009:38)

Das erste Zitat, Teil eines längeren Features, betont den signifikanten Einfluss des Produzenten, hier auf die Musik der Band *Warpaint*. Dies wird darüber deutlich gemacht, dass er die Macht besitzt, bestimmte Songs nach von ihm aufgestellten Kriterien abzulehnen, er also in der Lage ist, bedeutende Entscheidungen für die Band und deren musikalische Entwicklung zu treffen. Das Verb „verwerfen lassen“ ruft hierbei hierarchische Bilder hervor, in denen die Entscheidung über eine Songidee nicht gemeinsam mit der Band, sondern allein vom Produzenten getroffen wird. Darüber hinaus wird dargelegt, dass die Band mit „Songideen“ in das Studio gegangen sei. Die Arbeit am Album ist demnach noch in der Entwicklung befindlich. Hierdurch wird das Bild verstärkt, dass der Produzent einen beträchtlichen Anteil an der musikalischen Entwicklung des Albums genommen hat. Unterstützt wird der Eindruck durch die Charakterisierung des Produzenten als

„Musikbetreuer“ und „Ratgeber“, der zur „Lockerheit mahnen“ muss. Hier wird das Bild von Musikerinnen konstruiert, die angespannt und unsicher sind und vom Produzenten umsorgt werden müssen. Damit wird nicht nur ein hierarchisches Verhältnis zwischen Band und Produzent hergestellt (die Musikerinnen sind auf Betreuung *angewiesen*), sondern auch eine Beziehung, die mehr beinhaltet als die Tätigkeiten eines „Soundtüftlers“ (die Musikerinnen sind auf *persönliche Betreuung* angewiesen).

Der Einfluss des Produzenten wird auch im letzten Ausschnitt aus einem Interview betont. *Beth Ditto* gibt in einem hier nicht wiedergegebenen Satz an, dass sie ihre Fähigkeiten, Songtexte zu schreiben, als ‚schlecht‘ einschätzt (vgl. *New Musical Express* 29.8.2009:38). Der Vorgang, dem Produzenten die Texte zu zeigen, rufe bei ihr große Angst („wrecked with fear“) hervor. Hierdurch aber auch durch die Charakterisierung des Vorgangs als „routinemäßig“ wird die Angst als unprofessionell bewertet, die die Musikerin als nicht ausreichend (selbst-)kontrolliert konstruiert. Der Produzent *Rick Rubin* sei dann die Songs für das neue Album „lyric by lyric“ durchgegangen. Hier wird ein hierarchisches Bild eröffnet, in dem der Produzent die Rolle des wissenden, kontrollierenden Lehrers einnimmt und die Musikerin die Rolle der zu kontrollierenden ‚Schülerin‘, die noch ‚viel‘ zu lernen habe. Gleichzeitig erscheint das Ausmaß der Beurteilung durch die Formulierung „Zeile für Zeile“ vollumfänglich. Der Einfluss des Produzenten widerspricht nicht nur dem Ethos des Feldes Indie-Rock, sondern er verwundert darüber hinaus: Warum sollte ein Produzent das Songwriting besser bewerten können, als eine Berufsmusikerin, die diese Tätigkeit bereits jahrelang ausübt? Auch wenn die Leser*innen später erfahren, dass „90 per cent“ (*New Musical Express* 29.8.2009:38) der Songtexte nicht geändert werden müssen und damit die Qualität der Songs bezeugt wird: Die Musikerin wird derart hergestellt, dass sie nicht über das notwendige Selbstbewusstsein für den Beruf verfügt. Statt unabhängig von externen Autoritätspersonen ihre eigene Musik einschätzen zu können, ist sie auf den Produzenten angewiesen. Hier bleibt Unabhängigkeit ‚männlich‘ codiert, da für die künstlerische Originalität der Künstlerinnen auch oder vor allem der Produzent verantwortlich gemacht wird.

Während die Forschung für die 1980er und 1990er Jahre argumentiert, dass die Musikerinnen als Opfer konstruiert werden, die der Manipulation durch den männlichen Produzenten anheimfallen (vgl. Davies 2001:305; Mayhew 2004:152ff), lässt sich die Deutungsfigur des ‚manipulierten Opfers‘ in meinem empirischen Material nicht rekonstruieren. Stattdessen wird der ‚übergroße‘ Einfluss des Produzenten als eigenverantwortliche Wahl der Musikerinnen begriffen. Als unabhängig beurteilt werden die Musikerinnen durch

diese eigene Wahl jedoch nicht. Stattdessen werden hier Musiker*innen sichtbar, die sich freiwillig unterordnen. Dabei müssen diese Konstruktionsmodi von Musikerinnen nicht nur ins Verhältnis zu den männlichen Produzenten etc. gesetzt werden, sondern stehen auch in Beziehung zu den männlichen Musikern, die als kompetente Produzenten konstruiert werden. Diese Konstruktionsmodi ermöglichen die Re/Produktion ‚hegemonialer Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene.

Neben der Kategorie ‚Originalität‘ strukturiert die Kategorie ‚Technik‘ den Diskurs des Indie-Rock derart, dass die Unabhängigkeit der Musikerinnen angezweifelt wird und ‚hegemoniale Männlichkeit‘ re/produziert wird. Wie ich bereits erläutert habe, ist die Verknüpfung von Musik und Technologie/Technik im Feld Indie-Rock ‚männlich‘ codiert: „Rock is associated with technology, which itself is strongly categorised as ‚masculine‘. Femininity involves a socially manufactured physical, mechanical and technical helplessness, whilst ‚masculinity‘ involves a display of technical competence“ (Bayton 1997:42). Diese Verknüpfung wird im untersuchten Diskurs in unterschiedlichem Maße mobilisiert:

„Frusciante hat „Exquisite Corpse“ gemischt und der Band so qua Prominenz zu einem gewissen Anfangsschub verholfen. Wichtiger war damals aber ein anderer Mann: Der Produzent der EP, Jack Bercovici, hat ein Studio in dem die aufnahmetechnisch unerfahrenen Musikerinnen sich zwei Monate lang austoben durften. Dadurch entwickelten sich Warpaint endgültig zu der Band, die sie heute sind. „Durch diese Erfahrung wussten wir bei den Aufnahmen von „The Fool“ schon sehr genau, was wir wollten“, sagt Kokal.“ (*Rolling Stone* 2/2011:53)

„[...] the engineer [...] was like, ‚What’s your process?‘ [...] ‚Refrain? Pre-chorus? What the hell? Oh, you mean the wee-widdly-winkie bits?‘
The wee-widdly-winkie bits? ‚Nathan [...] and I have our own musical language,‘
Beth laughs. ‚They [studio staff] were like, ‚This chord goes with this and that‘...
‚we didn’t know what they were talking about.‘“ (*New Musical Express* 24.1.2009:9)

Im ersten Zitat wird ein ambivalentes Bild in Bezug auf die Unabhängigkeit der Musikerinnen konstruiert. Auf der einen Seite werden sie auf mehrfache Weise als Musikerinnen charakterisiert, die auf die Hilfe von Männern (*John Frusciante* und *Jack Bercovici*) angewiesen sind. *Frusciante* habe die erste EP der Band „gemischt“. Dabei wird zwischen der Prominenz von *Frusciante* und dem Erfolg der EP ein Beziehung geknüpft: Seine Prominenz hätte der Band zu einem „gewissen Anfangsschub verholfen“. Dieser wird als bedeutsam bewertet, was durch die anschließende Charakterisierung von *Jack Bercovici* als „noch wichtiger“ deutlich wird. *Bercovici* wiederum habe sein Studio den „aufnahmetechnisch unerfahrenen Musikerinnen“ zur Verfügung gestellt. Dabei ruft das Verb „austoben“ das Bild von ungestümen Kindern

hervor, die das Studio als ‚Spielplatz‘ nutzen. Zur gleichen Zeit wird über diese Beschreibung die aktive Rolle der Band betont, bei der die Musikerinnen offen für Neues seien und sich technische Fähigkeiten aktiv und selbstständig aneignen. Erst diese Erfahrungen ermöglichten es den Musikerinnen, „zu wissen“, was sie für das Album „The Fool“ „wollten“. Trotz dieses Narrativs der ‚Weiterentwicklung‘ wird durch die Bewertung der Männer als „wichtig“ und „noch wichtiger“ der Eindruck hervorgerufen, dass die Musikerinnen ihren Erfolg nicht selbst verantworten, sondern in erheblichem Maße Männern verdanken.

Das zweite Zitat gibt Auskunft über den Produktionsprozess des vierten Gossip Albums „Music for Men“ und kritisiert das fehlende technische Wissen der Band. Im Feld Indie-Rock wird davon ausgegangen, dass ein bestimmtes technisches Wissen vorausgesetzt wird, um unabhängig musizieren zu können: „[...] an understanding of the basic technologies, routines and practices of studio recording has gradually become an essential part of every musician’s store of knowledge and skill [...]“ (Théberge 2001:12). Indem in dem Artikel zudem betont wird, dass die Band bereits drei Alben veröffentlicht hat und seit fast 10 Jahren existiert (vgl. *New Musical Express* 24.1.2009:9), wird deutlich gemacht, dass das Unwissen nicht nur eine Form von Unprofessionalität darstellt (die Band kam nicht „vorbereitet“ ins Studio), sondern auch die Weiterentwicklung der Musiker*innen behindert. Darüber hinaus wird ersichtlich, dass Band und Musikproduzent sowie sein Team eine unterschiedliche Sprache sprechen. Das Überwinden der Sprachbarrieren gelingt zwar, kostet aber Zeit und Mühe. Dabei erweckt die von der Band genutzte Sprache den Eindruck einer kindischen, d.h. unangemessenen, weil unprofessionellen Zugangsweise. Zugleich sind die genannten Bezeichnungen „Refrain? Pre-chorus?“ keine produktionsspezifischen Fachtermini, sondern grundlegende Begriffe des Songwriting. Da die Band dieses Wissen nicht besitzt, kann sie nicht unabhängig vom Produzenten agieren, sondern muss sich im maßgeblichen Sinne auf sein Wissen und seine Bewertung verlassen und ist damit von ihm abhängig.

Auch in der Bewertung von ‚Männerbands‘ wird die Diskursfigur des ‚Produzenten‘ genutzt, um Kritik zu üben. Diese verkompliziert auf der einen Seite die Einschätzung der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung. Andererseits lassen sich in der Thematisierung dieser Ambivalenz signifikante Unterschiede in der Bewertung von ‚Frauenbands‘ im Vergleich zu ‚Männerbands‘ rekonstruieren:

„Was das Album auf die lange Distanz tatsächlich so ermüdend macht, ist der bombastische und furchtbar protzige Sound. Dass Produzent Jacknife Lee bereits mit U2 und Snow Patrol gearbeitet hat, hört man nur allzu deutlich. [...]

bei „Uniform“ wundert man sich, warum nicht Bono singt und weshalb The Edge plötzlich so anders Gitarre spielt. „On“ ist dann nur noch große Geste, alles hallt, dröhnt – ist feierlich und dabei entsetzlich hohl.“ (*Rolling Stone* 2/2007:105)

„Rather than exploring depth, detail, and texture, the band puts their willingness to experiment in the hands of Lee, a rock producer, and like his charges of the past (Snow Patrol, R.E.M., U2), Bloc Party is encouraged to delve into electronic music in only the most arena-ready terms possible.“ (*Pitchfork* 26.8.2008)

In beiden Zitaten wird das dritte Album der Band („Intimacy“) rezensiert. Kritisiert wird der Sound, der sich zum einen durch ein ‚zu viel‘ an rockfremden Musikelementen auszeichnet und zum anderen mit dem Einfluss des Produzenten *Jacknife Lee* verknüpft wird. Im ersten Zitat wird der Sound als „bombastisch“ und „furchtbar protzig“, als „feierlich“ und „entsetzlich hohl“ kritisiert. Auf diese Weise wird zum Ausdruck gebracht, dass die Band die fehlende Qualität des Materials durch einen übergroßen Einsatz von Soundelementen verdecken will. Wie bereits in Kapitel 4.4.1 erläutert, zeichnet sich das Feld Indie-Rock durch ein ambivalentes Verhältnis zur Technologie aus. Daher wird auch Männlichkeit und Technik spannungsreich verknüpft (vgl. Bennett 2001:54f; Gay 1998:82; Moon 2015:137). Das ‚zu viel‘ an Produktionstechniken wird somit als ‚unnatürliche Verfälschung‘ und ‚Kommerzialisierung‘ der Musik interpretiert, bei der „too many knobs“ (Gay 1998:82) die Möglichkeiten behindern, über die Musik ‚authentisch‘ zu kommunizieren. Technologie wird so zu einem Hindernis, authentische Musik zu erschaffen. Diese Art der Soundproduktion wird nun mit der Figur des Produzenten verknüpft, dessen Einfluss man „man nur allzu deutlich hört“. Dessen Produktionsstil orientiere sich an großen Bands des ‚Mainstream‘ („U2 und Snow Patrol“). Damit wird zum einen kritisiert, dass sich die Band hier einen feldfremden Soundstil aneignet, zum anderen kann der Verweis aber auch als Kritik an den Bestrebungen der Band gelesen werden, über die Wahl des Produzenten kommerziellen Erfolg im ‚Mainstream‘ anzustreben.

Ein ähnliches Narrativ zeigt sich auch im zweiten Zitat: Die Band nutze feldfremde Elemente („electronic music“), um so Musik zu schaffen, die für „große Arenen“ geeignet sei, anstatt „Tiefe, Detail und Struktur“ der Musik zu erkunden. Dabei kann hier die Kritik in zweifacher Weise verstanden werden: Zum einen als Kritik an der Wahl des „Rock“-Produzenten, der damit nicht als dem Feld Indie-Rock zugehörig verstanden wird. Dafür werden als Beispiel Rock-Bands angeführt, die nicht (mehr) als Teil des Feldes Indie-Rock verstanden werden („Snow Patrol, R.E.M., U2“). Zum anderen

wird der Band aber auch unterstellt, „elektronische“ Musikelemente strategisch und damit ‚unehrlich‘ für das Ziel einzusetzen, kommerziellen Erfolg zu erzielen, so dass sie „Arenen“ füllen könne. Der Einfluss des Produzenten wird betont, indem behauptet wird, die Band „begebe sich in die Hände von Lee“. Hier wird den Musikern unterstellt, die musikalische Kontrolle in vollem Umfang an den Produzenten abzugeben und damit keinen Einfluss mehr über die eigene Musik zu haben. Alle diese Elemente rufen das Bild einer Band auf, dessen Musiker keine ‚ehrliche Arbeit‘ verrichten, sondern auf ‚falsche‘ Weise Erfolg haben wollen. In beiden Zitaten wird deutlich, dass der Produzent hier keine Anerkennungsquelle darstellt, sondern durch die Charakterisierung als feldfremd die zugeschriebene Qualität der Musik und zudem die Authentizität der Bandmitglieder gefährdet. Diese Gefahr erhöht sich noch durch die Beschreibung der Soundelemente als „elektronisch“ (auch die Dopplung der Instrumente und die Untermalung der Musik durch Chorgesänge zählt hierzu). Sie zeigen an, dass der Einsatz der Soundelemente als ‚unnatürliche Verfälschung‘ und ‚Kommerzialisierung‘ der Musik interpretiert wird (Bennett 2001:54f; Gay 1998:82; Moon 2015:137).³³⁷

Die Narrative zeigen, dass auch das Verhältnis von Männlichkeit und Technik als spannungsreich konzipiert wird: Der Einsatz von Technologie (inkl. Produktionstechnik) muss zurückhaltend erfolgen. Mit Matthew Bannister kann argumentiert werden, dass ein ‚zu viel‘ an Technik als eine Bedrohung für die Männlichkeitsnormen des Feldes bewertet wird: „[...] rock masculinity was seen as a kind of instinctive power or presence, which technological mediation threatens to dilute or vitiate [...]“ (Bannister 2006b:112). In den beiden Zitaten werden Narrative produziert, die auch zur Kritik von ‚Frauenbands‘ oder gemischtgeschlechtlichen Bands mit ‚Frontfrauen‘ genutzt werden. Allerdings unterscheiden sie sich auch in signifikanter Weise von diesen: Zum einen werden die Musiker nicht als technisch inkompetent konstruiert, so dass die männliche Codierung von Technik im Feld Indie-Rock erhalten bleibt. Zum anderen werden die Musiker nicht als ‚auf Hilfe angewiesen‘ re/produziert. Damit können sich männliche Musiker selbst in der Kritik noch ein Mehr an Selbst-Kontrolle bewahren als weibliche Musikerinnen.

Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im Diskurs des Indie-Rock Musikerinnen nur im geringen Umfang im Produktionsprozess als

³³⁷ Diese Abgrenzung wird zudem auch rassifiziert, indem vor allem ‚Black Music‘ als ‚über den Einsatz von Technik produzierte‘ Musik konstruiert wird (vgl. Bannister 2006a:89).

unabhängig sichtbar werden: „For female performers their artistic status is often put under scrutiny in relation to the role of the producer and the issue of musical control“ (Mayhew 2004:152). Stattdessen sind Diskursstrategien bedeutsam, die die Musikerinnen als abhängig konstruieren und somit als inauthentisch beurteilen. Hierbei werden zwei Subkategorien genutzt: Zum einen wird über die Subkategorie ‚Originalität‘ der kreative Einfluss des Produzenten auf den Prozess des Musikschaﬀens so weit betont, dass die Originalität der Musikerinnen in Zweifel gezogen wird. Zum anderen konstruiert die Subkategorie Technik die Musikerinnen als technisch inkompetent. In beiden Narrativen werden die Musikerinnen derart konstruiert, dass sie abhängig von der Hilfe Dritter sind. Über diese Diskursstrategien wird trotz der diskursiven ‚Anwesenheit‘ der Musikerinnen ein männlich-homosozialer Raum hergestellt, den die „Rockin‘ Geeks“ (*New Musical Express* 24.7.2004:29) weiterhin maßgeblich unter sich, im männlich-homosozialen Raum ausmachen.³³⁸ Damit wird über das Deutungsmuster Unabhängigkeit in Verknüpfung mit der Kategorie ‚Produzent‘ Geschlecht maßgeblich im hierarchisierenden Modus re/produziert. Diese analysierten Konstruktionsmodi stützen damit ‚hegemoniale Männlichkeit‘.

Insgesamt zeigt dieses Kapitel, dass ‚Unabhängigkeit‘ ein wichtiges Deutungsmuster zur diskursiven Re/Produktion von Authentizität darstellt, bei dem vor allem Beziehungen zu bandexternen Akteur*innen diskutiert werden. Ich habe anhand der Kategorien ‚Fans‘ und ‚männliche Produzenten‘ erläutert, dass über das Deutungsmuster Unabhängigkeit Männlichkeit privilegiert wird, während Weiblichkeit marginalisiert bzw. untergeordnet wird. Im Ergebnis haben die Diskurse um das Deutungsmuster Unabhängigkeit zwei Effekte: Das Feld Indie-Rock bleibt trotz des Erfolgs von weiblichen Künstlerinnen ein männlich-homosozialer Anerkennungsraum, in dem vor allem männliche Musiker (und männlich dominierte Bands) das symbolisch-kulturelle Kapital ‚Authentizität‘ zugeschrieben wird. Zugleich werden Frauen nicht nur als inauthentische, weil unzureichend unabhängige, Musikerinnen konstruiert, sondern im Falle weiblicher Fans als ‚etwas‘, das die Authentizität der Bands gefährdet. Damit re/produziert das Deutungsmuster Unabhängigkeit ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene.

³³⁸ Auch Paula Wolfe, die weibliche Singer/Songwriter analysiert, macht die Produktion von Musik als diskursive ‚Grenze‘ der ‚Gleichberechtigung‘ aus: „Yet the representation cannot stretch as far as portraying her also as a music producer [...]“ (Wolfe 2016:100).

6.3 Das Deutungsmuster Kontrolle

Neben Ehrlichkeit und Unabhängigkeit spielt das Deutungsmuster Kontrolle eine herausragende Rolle bei der Konstruktion von vergeschlechtlichten Authentizitäts-Diskursen im Indie-Rock. Während das Deutungsmuster Unabhängigkeit vor allem Kategorien bedeutsam macht, die das Verhältnis der Band mit externen Akteur*innen beschreiben, werden über das Deutungsmuster Kontrolle maßgeblich Themen diskutiert, die das Innenverhältnis der Band betreffen.

Verschiedene Autor*innen argumentieren, dass im Indie-Rock das Deutungsmuster der Kontrolle eine weniger große Rolle spielt als die Deutungsmuster Unabhängigkeit und Ehrlichkeit (vgl. Grossberg 2004:326ff; Keightley 2001:140). Hierfür verweisen sie auf die mit Indie verbundenen musikalischen Praxen, die gerade nicht darauf abzielen, über kulturelle Felder des ‚Mainstream‘ Einfluss und Kontrolle zu gewinnen, sondern lediglich Unabhängigkeit vom ‚Mainstream‘ erstreben. Indie-Rock „apparently exists outside of its relation to the dominant culture; it does not want the world. It seeks to escape, to define a space which neither impinges upon nor is impinged upon by the hegemony [...]“ (Grossberg 2004:326). Ich werde jedoch zeigen, dass bei der Konstruktion von Authentizität über geschlechtsspezifisierende Narrative dem Deutungsmuster der Kontrolle eine maßgebliche Bedeutung zukommt.

Über das Deutungsmuster der Kontrolle werden sehr unterschiedliche Themen verhandelt, z. B. die Kontrolle der Musiktechnik oder die Kontrolle über das Selbst (etwa wenn Musiker*innen ihre Ängste überwinden müssen, trotz Schmerzen Konzerte spielen oder wenn Krankheiten und Drogenmissbrauch die musikalischen Fähigkeiten der Musiker*innen einschränken). Ich werde mich im Folgenden auf zwei Themen konzentrieren: Anhand des Schlagzeugs diskutiere ich, in welcher Art und Weise das Deutungsmuster Kontrolle für das Spiel von Instrumenten bedeutsam gemacht wird. Im Anschluss diskutiere ich ein Thema, das neben dem Gesang wesentlich für den analysierten Diskurs des Indie-Rock ist: die Frage, wer die Kontrolle über die musikalische Entwicklung innerhalb der Band übernimmt.

6.3.1 Das Schlagzeug

Die Kontrolle von Instrumenten spielt eine wichtige Rolle in den Diskursen des Indie-Rock. Wie ich bereits erläutert habe, werden nur diejenigen Musiker*innen als authentisch anerkannt, die das eigene Instrument technisch beherrschen, indem sie die Musik hierzu selbst erschaffen und auf

Konzerten ohne fremde Hilfe spielen (vgl. Brown 2012:524; Keightley 2001:134f; Mayhew 2004:152). Dabei werden Talent, Originalität und spieltechnische Fähigkeiten der Musiker*innen bewertet. Damit stellt ‚Kontrolle‘ eine Notwendigkeit des ‚authentischen‘ Instrumentenspiels dar. Allerdings spielt das Deutungsmuster Virtuosität im Feld Indie-Rock eine untergeordnete Rolle, so dass musikalische Originalität und Spieltechnik spannungsreich mit Dilettantismus verknüpft werden (vgl. Bannister 2006b:117; Brandstetter 2017:107).³³⁹

Instrumente sind nicht geschlechtsneutral, sondern mit geschlechtsspezifischen Assoziationen verbunden. Es gibt historisch tradierte Vorstellungen von besonders ‚männlichen‘ bis zu besonders ‚weiblichen‘ Instrumenten. Die Instrumente des Feldes Rock werden maßgeblich mit Männlichkeit verknüpft, allein der Gesang und der Bass sind nicht eindeutig codiert (vgl. Kap. 4.4.1). Ich möchte im Folgenden meine Aufmerksamkeit auf ein Instrument richten, das in der Forschungsliteratur und in den Musikzeitschriften des Indie-Rock im Vergleich zur Gitarre oder zum Gesang relativ wenig Aufmerksamkeit erhält: das Schlagzeug. Das Schlagzeug gehört zusammen mit dem Bass zu der Rhythmusgruppe der Instrumente und ist eine Kombination verschiedener Schlaginstrumente wie Becken und Trommeln in unterschiedlichen Größen, Tonhöhen und Klängen (vgl. Biamonte 2019:192; Kearney 2017:137; Waksman 2020:78ff).

Drummer sind für das musikalische Zusammenspiel und den Sound der Band von großer Bedeutung, insbesondere bei Konzerten: „The drummer often ‚counts‘ the musicians into songs and cues the band to the tunes‘ breaks and conclusions. Even if the drummer is not the acknowledged ‚leader‘ of the group, he or she is often the ‚field general‘ on stage“ (Curran 1996:40). Obwohl alle Musikstile des Rock ein bestimmtes Rhythmusmuster teilen: „bass drum beats on the ‚one‘ and ‚three‘ and snare drum beats on the ‚two‘ and ‚four‘“ (ebd.:42), nimmt die Ausgestaltung je nach Musikstil sehr unterschiedliche Formen an (vgl. Biamonte 2019:192ff; Curran 1996:40ff). Dies lässt sich auch anhand meines empirischen Materials belegen: Die Schlagzeugin der dem Prog-Rock zugerechneten Band *Warpaint* und der Schlagzeuger der Band *Bloc Party* erschaffen komplexe Rhythmusmuster, die Schlagzeugin der Garage-Rock Band *The White Stripes* spielt im Vergleich ‚einfache‘ Rhythmen. Trotz der Unterschiedlichkeit werden sowohl komplexe als auch einfache Spieltechniken als ‚authentisch‘ bewertet.

³³⁹ Die Gründe hierfür habe ich in Kapitel 4.2 dargelegt.

Obwohl die von mir untersuchten Musikzeitschriften wie auch die Forschungsliteratur zum (Indie-)Rock dem Instrument nur wenig Aufmerksamkeit schenken, ist es meines Erachtens aus zwei Gründen für eine Analyse besonders interessant: 1) Das Instrument ist stark ‚männlich‘ codiert. Die männliche Codierung des Schlagzeugs wird in der Forschungsliteratur zweifach begründet (vgl. auch Kapitel 4.2): Zum einen spielen im Rock vor allem Männer dieses Instrument; in den ‚Best-of-Listen der besten Drummer werden vor allem männliche Schlagzeuger genannt (vgl. z. B. o.A. o.J.; Smith 2014:XI, 228; Weingarten u. a. 2016).³⁴⁰ Zum anderen ist aber auch das Instrument selbst ‚männlich‘ codiert.³⁴¹ Gründe hierfür sind: die Lautstärke des Schlagzeugs, die Assoziation mit körperlicher Kraft, die es benötigt, das Instrument zu spielen, und der Raum, den das Instrument einnimmt (vgl. Abeles 2009:129; Kearney 2017:138; Smith 2014:25).³⁴² Diese männliche Codierung führt dazu, dass vergleichsweise nur sehr wenige Frauen im Indie-Rock Schlagzeug spielen. Diese Musikerinnen wurden in der Vergangenheit häufig belächelt und verspottet. Daneben wird ihre Weiblichkeit infrage gestellt, wenn sie das Instrument spielen (vgl. Bayton 1998:39; Smith 2014:25; Waksman 2001:5f). Gleichzeitig gibt es 2) in meinem Untersuchungsmaterial drei³⁴³ Bands mit Schlagzeugerinnen, so dass hier aufschlussreiche Deutungen für die Analyse der diskursiven Geschlechterordnung gewonnen werden können. Allerdings erhält wie bereits gesagt, das Schlagzeug im Diskurs des Indie-Rock nur wenig Aufmerksamkeit. Daher lassen sich im Vergleich zu anderen Kategorien nur wenige Codes rekonstruieren. Zu den Schlagzeugerinnen der Bands *Warpaint* (*Stella Mozgawa*) und *Gossip* (*Hannah Blilie*) gibt es sehr wenige

³⁴⁰ In dem Artikel „100 Greatest Drummers of All Time“ des *Rolling Stone* werden genau fünf Frauen aufgeführt (*Cindy Blackman* (97), *Meg White* (94), *Janet Weiss* (90), *Moe Tucker* (77), *Sheila E.* (58)). Diese können sich nur auf den hinteren Plätzen behaupten, die ersten 50 Plätze sind ausschließlich durch männliche Drummer besetzt (vgl. Weingarten 2016). In dem Special-Interest-Magazine *Drum!* wird unter dem Titel „60 Best Rock Drummers of All Time“ keine einzige Frau platziert (vgl. o.A. o.J.).

³⁴¹ Diese beiden Ebenen analytisch zu trennen, ist insbesondere dann sinnvoll, wenn die Dimensionen nicht mit dem gleichen Geschlecht verknüpft werden. Die Violine wird im 19. Jahrhundert einerseits als ‚männliches‘ Instrument betrachtet, da die Mehrheit der Solisten, aber auch die der Orchestermusiker Männer waren. Zugleich wurde die Violine aber auch mit ‚Weiblichkeit‘ verknüpft, indem seine Form mit einem Frauenkörper verglichen wurde, mit dem Männer ‚spielen‘ können. Die Violine war damit je nach Standpunkt beides: ‚männlich‘ und ‚weiblich‘.

³⁴² Darüber hinaus nennt Mavis Bayton noch weitere Gründe, die Frauen davon abhalten, Schlagzeug zu spielen: die relativ hohen Anschaffungskosten und dass es nur umständlich zu transportieren sei (vgl. Bayton 1998:27ff). Hinzu kommt, dass auch Shops für Musikinstrumente ein ‚männlicher‘ Raum sind, in dem Frauen sexistischen Verhaltensweisen ausgesetzt sind (vgl. ebd.:29f, Bayton 1997:41f).

³⁴³ In einigen Songs spielt *Régine Chassagne* von *The Arcade Fire* Schlagzeug. Dies ist jedoch selten der Fall. Sie wird im Diskurs vor allem als „Sängerin“ und „Co-Bandleader“ konstruiert. Daher wird sie nicht in die Analyse miteinbezogen.

Codes, daher ist *Meg White* (Schlagzeugin der Band *The White Stripes*) im Materialkorpus überrepräsentiert.

In dem von mir untersuchten Diskurs kann die Vermännlichung des Schlagzeugspiels im Feld des Indie-Rock zunächst an zwei Punkten aufgezeigt werden: 1) Schlagzeuginnen gelten als Ausnahme und 2) vor allem männliche Schlagzeuger werden zum Vergleich herangezogen.

Die männlich Codierung des Instruments führt dazu, dass eine weibliche Schlagzeugin als ‚überraschend‘ wahrgenommen wird, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

„Drummers: they’re traditionally buffoons, right? So if a drummer is cool he really IS cool. Think Dave Grohl, think Charlie Watts in The Rolling Stones [...]. Or... well, that’s about it, actually. But what if the drummer happens to be a girl?“ (*New Musical Express* 2.11.2002:40)

Das Zitat ist Teil eines Artikels, der die „coolsten Personen“ eines Jahres diskutiert.³⁴⁴ Über das Narrativ werden zwei Dinge als ‚besonders‘ konstruiert: zum einen „coole“ Schlagzeuger, zum anderen Schlagzeuginnen. Zunächst wird behauptet, dass Schlagzeuger eigentlich Witzfiguren („buffons“) wären und die Anzahl „cooler“ Schlagzeuger daher äußerst begrenzt ist: Es werden nur zwei Namen (*Dave Grohl*, *Charlie Watts*) genannt und über die Formulierung „Or... well, that’s about it, actually.“ wird deutlich gemacht, dass die Aufzählung nicht fortgesetzt werden kann. Nun wird die Frage gestellt: „Aber was, wenn der Schlagzeuger zufällig ein Mädchen ist?“. Damit wird demonstriert, dass eine Frau das gewohnte Bewertungsschema durcheinander bringt. Dies wird jedoch nur nachvollziehbar, wenn Schlagzeuginnen eine Ausnahme darstellen und kaum oder gar nicht zur Bewertung herangezogen werden. Damit wird eine Schlagzeugin aufgrund ihres Geschlechts als „besonders“ sichtbar gemacht und die Tätigkeit selbst als ‚männlich‘ normiert.

Die Vermännlichung des Instruments wird auch darin deutlich, dass im untersuchten Diskurs sehr viel häufiger männliche Schlagzeuger zum Vergleich herangezogen werden. Diese Bezugnahme erfolgt nicht nur geschlechtsentsprechend³⁴⁵, auch Schlagzeuginnen werden häufiger mit männlichen Schlagzeugern in Beziehung gesetzt.³⁴⁶ In dem von mir untersuchten Diskursmaterial wird nur eine Musikerin zum Vergleich genutzt:

³⁴⁴ Dabei werden einmal im Jahr im November aus 50 Personen die 10 besten ausgewählt und in der Zeitschrift vorgestellt. *Meg White* nimmt hier den Platz 6 ein, zum Vergleich: Ihr Bandkollege *Jack White* ist Platz 1.

³⁴⁵ So wird der Schlagzeuger der Band *Bloc Party*, *Matt Tong*, z. B. mit *Stewart Copeland* (*The Police*) (vgl. *Musikexpress* 7/2007:103; *Pitchfork* 14.2.2005) oder mit *Dave Grohl* (*Nirvana*) (vgl. *New Musical Express* 26.11.2005:29) verglichen.

³⁴⁶ *Meg White* wird häufig mit *John Bohnham* (*Led Zeppelin*) verglichen (vgl. *New Musical Express* 31.1.2004:30; *Pitchfork* 18.6.2007; *Pitchfork* 26.3.2010).

Hierbei wird das Schlagzeugspiel von *Meg White* mit dem von *Maureen „Moe“ Tucker*, Schlagzeugin der Band *The Velvet Underground* verglichen.³⁴⁷ Dass Schlagzeugspielerinnen sehr selten zum Vergleich herangezogen werden, deutet darauf hin, dass die Musikerinnen als nicht traditionswürdig gelten. Damit wird eine ‚weibliche‘ Genealogie des Rock verunmöglicht und ein männlich-homosozialer Kanon von musikalischen Traditionen reproduziert (vgl. Dhaenens 2023:161ff; Johnson-Grau 2002:210ff; Robinson 2020:154ff; Strong 2011:398ff).

Die Vergleiche dienen dazu, ein bestimmtes Element im Spiel zu beleuchten, sie haben aber im Wissen ihrer Leser*innen ihre Grenze. Da die Musikzeitschriften (zu Recht) annehmen, dass den Leser*innen nur wenige Schlagzeuger*innen namentlich bekannt sind, werden immer wieder die gleichen Namen aufgeführt. Dies führt dazu, dass das Spiel verschiedener Musiker*innen durchaus widersprüchlich charakterisiert wird. So wird *Meg White* Spiel wie gesagt mit *Maureen „Moe“ Tucker*, aber auch mit *John Bonham* verglichen: zwei Schlagzeuger*innen, deren Spiel nur wenig musikalische Gemeinsamkeiten aufweist.

Aber werden die Schlagzeuger*innen, die in den Musikzeitschriften diskutiert werden, geschlechtsspezifisch bewertet? Ich werde im Folgenden zeigen, dass in meinem Untersuchungsmaterial Schlagzeuger und Schlagzeuginnen sowohl in ähnlicher als auch in unterschiedlicher Art und Weise beurteilt werden. Zum einen werden die Musiker*innen über die Kategorien ‚Kraft‘ und ‚Spieltechnik‘ bewertet. Zum anderen werden allein die Musikerinnen über ästhetisierende und sexualisierende Narrative sichtbar gemacht und damit als Frauen für ihre Weiblichkeit gemessen. Dies führt im Ergebnis zu einer Entprofessionalisierung der Schlagzeuginnen. Daneben wird ihre Spieltechnik häufiger als die der Männer über das rhetorische Mittel der Ironie beurteilt, was eine Bewertung erschwert, die Schlagzeuginnen aber tendenziell eher abwertet.

Kraft

Die Kategorie Kraft wird meines Erachtens im Diskurs des Indie-Rock weniger als eine erlernte Spieltechnik aufgefasst und damit kaum als künstlerische Leistung verstanden. Stattdessen symbolisiert sie eine natürliche Begabung, die die Musiker*innen befähigt, ihren Körper im Spiel einzusetzen (vgl. Hemming 2004:50ff). Die Kategorie ist dabei besonders interessant, weil im Rahmen des hegemonialen Geschlechterwissens davon ausgegangen wird, dass Frauen ‚von Natur aus‘ weniger Kraft besitzen als Männer

³⁴⁷ Vgl. *New Musical Express* 12.2.2011:26; *Rolling Stone* 4/2003:80.

und damit weniger kraftvoll Schlagzeug spielen können. Dieses Narrativ lässt sich aber in dem von mir untersuchten Diskurs nicht rekonstruieren, wie die folgenden Zitate verdeutlichen:

„Matt Tongs Schlagzeug schafft es immer noch, im einen Moment ungebremst muskulös, im nächsten höchst filigran zu klingen [...]“ (*Musikexpress* 2/2007:34)

„Matt trommelt mit gewohnter Härte und Präzision.“ (*Musikexpress* 10/2009:29)

„Neben ihm prügelt eine entrückt lächelnde junge Frau auf ein paar bunt ange malte Dash-Trommeln ein.“ (*Musikexpress* 7/2007:44)

„Meg White's kit is bashed with such force you'd imagine her as some kind of incredible hulk, though in photos, she appears the prototypical indie girl— waifish, with pigtails and a nasty smirk. Yet she whips all of her 98 pounds into a tornadic fury like E. Honda's hundred-hand slap.“ (*Pitchfork* 23.8.2001)

„Who: The tom-thwacking powerhouse and sisterly half of The White Stripes.
What: Part-time taxidermist and the first lady of primal drumming [...]“ (*New Musical Express* 28.11.2009:30)

In den ersten zwei Zitaten wird das Schlagzeugspiel von *Matt Tong*, Schlagzeu ger der Band *Bloc Party*, charakterisiert. In den Zitaten wird mehrfach Bezug auf ‚Kraft‘ genommen: Er spielt „muskulös“ und mit „Härte“. Dabei wird über die Wörter „ungebremst“ sowie „immer noch“ und „gewohnt“ zum Ausdruck gebracht, dass a) seine Kraft nicht nur als groß, sondern als enorm, quasi ‚grenzenlos‘ eingeschätzt wird und b) diese sein Schlagzeug spiel auch dauerhaft prägt. In beiden Zitaten wird der Krafteinsatz durch eine weitere Eigenschaft ergänzt, um Anerkennung zuzuschreiben. Dies deutet darauf hin, dass Kraft zwar bedeutsam für ein ‚authentisches‘ Schlagzeugspiel ist, als natürliche Begabung allein aber nicht ausreicht, um Anerkennung zu gewinnen. Im ersten Zitat wird erklärt, dass *Tong* auch „filigran“, d.h. zurückgenommen und wenig Kraft einsetzend, spielen kann, wobei diese Fähigkeit durch das Adverb „höchst“ betont wird. Diese beiden Varianten werden als Pole von Möglichkeiten konstruiert. Sein Schlagzeug spiel zeichnet sich demnach dadurch aus, dass er sehr Unterschiedliches miteinander verbinden kann. Diese Verbindung gelingt mühelos, denn er ist in der Lage, von einem Moment auf den anderen die Spielart zu wechseln. Im zweiten Zitat wird mit dem Wort „Präzision“ bereits auf die Kategorie ‚Spieltechnik‘ verwiesen. Diese Exaktheit stellt durch den gleichzeitigen Krafteinsatz eine große Herausforderung dar. Indem er beides miteinander verbindet, wird *Matt Tong* im Diskurs große Anerkennung zugeschrieben.

In den folgenden drei Zitaten wird das Schlagzeugspiel von *Meg White*, Schlagzeugin der Band *The White Stripes*, beschrieben. In allen drei Ausschnitten wird auf ihre Spielkraft Bezug genommen, diese wird als besonders groß bewertet: im ersten Zitat durch das Verb „prügeln“, im zweiten Zitat durch das Verb „bashing“, im dritten Zitat durch das Wort „thwacking“. Im zweiten Zitat wird das wuchtige Schlagen *Whites* mit der Comicfigur *Hulk* und dem Videospielcharakter *E. Honda* verglichen. Dessen Kräfte sind übernatürlich; *E. Honda* kann z. B. seine Hand schneller bewegen als das Auge schauen kann (vgl. o.A. 2023I). Über den Vergleich wird also die Kraft und Geschwindigkeit, mit der *Meg White* Schlagzeug spielt, betont. Auch im letzten Zitat wird die Kraft durch die Beschreibung als „powerhouse“ betont. Analog zu den obigen Ausschnitten steht die Kategorie ‚Kraft‘ nicht allein für sich, sondern wird in zwei Zitaten durch andere Beschreibungen ergänzt. Diese unterscheiden sich allerdings in spezifischer Form von den Zitaten, die die Spieltechnik *Matt Tongs* illustrieren: In beiden Zitaten wird das Äußere von *Meg White* genutzt, um ihr Schlagzeugspiel näher zu beschreiben. Diese Beschreibungen können meines Erachtens nicht als Ästhetisierung und Sexualisierung verstanden werden, wie ich sie später anhand anderer Beispiele erläutern werden. Ungeachtet dessen wird hier das Schlagzeugspiel durch Frauen in anderer Art und Weise konstruiert als das von Männern. Im ersten Zitat wird das „prügelnde“ Schlagzeugspiel dadurch kontrastiert, dass *Meg White* als „entrückt lächelnd“ dargestellt wird. Damit wird deutlich gemacht, dass die Schlagzeugin ganz in der Musik versunken ist, nur für sich spielt und keine Anerkennung von außen (z. B. durch Applaus) benötigt. Dadurch wird ihre musikalische Arbeit als ‚ehrlich‘ bewertet. Gleichzeitig kann dies aber auch eine Form der Kontrolle symbolisieren, denn sie lächelt, obwohl sie ihren Körper in Anspannung aller Kräfte „prügelnd“ zum Einsatz bringt. Auch im zweiten Zitat wird das kraftvolle Spiel *Whites* mit ihrem Körper kontrastiert. Auf den Fotos erscheint sie als „typisches Indie-Mädchen“ mit schlanker Statur. Trotzdem ist sie in der Lage, ihren Körper so einzusetzen, als ob sie mit übernatürlicher Kraft ausgestattet ist. Sie ist damit in der Lage, die ihr ‚von der Natur‘ gesetzten (Körper-)Grenzen zu überwinden.³⁴⁸ Effekt ist, dass das beschriebene Können als außergewöhnlich gedeutet wird, was die Musikerin von anderen Schlagzeuger*innen positiv unterscheidet. Es zeigt sich, dass im Gegensatz

³⁴⁸ Die Verben können auch derart interpretiert werden, dass sich *Meg Whites* Spielweise durch begrenzte Spieltechnik auszeichnet. „Prügeln“ kann etwa auf ein ‚unkultiviertes‘ Schlagzeugspiel ohne ‚Schliff‘ verweisen, „primal“ auf eine Spieltechnik, die ungekünstelt und ursprünglich, aber auch einfach und unkreativ ist. Meines Erachtens würde eine derartige Kritik jedoch zu kurz greifen, da sie den Musikstil der Band, Garage-Rock, nicht ausreichend berücksichtigt. Ich komme auf diesen Punkt später zurück.

zum weiblichen Fan (vgl. Kapitel 6.2.1) die Subjektposition ‚Musikerin‘ nicht mehr über ‚körperliche Schwäche‘ abgewertet wird. Zugleich wird hier aber auch etwas explizit gemacht, was andernfalls implizit bleibt: Das kraftvolle Spiel führt nicht dazu, dass Frauenkörper muskulös werden. Muskeln bleiben „associated with male bodies and therefore with masculinity“ (Rosdahl 2017:187). Damit geht die Zuschreibung von Kraft nicht mit einer Vermännlichung der Musikerinnen einher.

Eine weitere Möglichkeit, die Kraft der Schlagzeuger*innen zu illustrieren, ist die Zuschreibung von ‚Schweiß‘. Diese Verknüpfung, die vor allem in Konzertberichten bedeutsam gemacht wird, muss immer auch als Zuschreibung von Ehrlichkeit verstanden werden, denn ‚Schweiß‘ symbolisiert die ehrliche Anstrengung, die anhand des Spiels der Musiker*innen sichtbar wird. Zugleich lenkt ‚Schweiß‘ die Aufmerksamkeit auf die Körper der Musiker*innen und versinnbildlicht eine Form des erlaubten Kontrollverlusts (vgl. Heister 2004:23).

Einerseits lässt sich rekonstruieren, dass über die Kategorie ‚Schweiß‘ Schlagzeugerinnen und Schlagzeuger diskursiv auf die gleiche Weise konstruiert werden:

„Und all die Kunststückchen von Matt Tong, der vorhin träumend wie ein verliebter Teenager über die nahe Ehrenfelder Einkaufsstraße schlenderte und nun mit nacktem Oberkörper über seinem Drumset Liter verschwitz.“ (*Musikexpress* 6/2005:116)

„Meg und Jack schwitzen dazu in Stereo, während die Crowd Surfer im Minutentakt nach vorne gereicht werden.“ (*Musikexpress* 7/2003:88)

„It’s a record of vaporous intensity, with a sound honed during hours of intense instrument bashing in their garage, where they would play so loud that the police would burst in on them, and find four girls hammering so damn hard they’d sweated their clothes off.“ (*New Musical Express* 9.10.2010:24)

Im ersten Zitat wird *Matt Tong* beschrieben. Sein Schlagzeugspiel wird gelobt, indem dieses als „Kunststückchen“ charakterisiert wird. Zwar wird die zugeschriebene Geschicklichkeit durch die Verkleinerungsform „chen“ abgeschwächt, durch das Wort „all“ wird aber zugleich deutlich gemacht, dass es sich um eine Vielzahl von „Kunststückchen“ handelt. Damit wird seinem musikalischen Können eine große Anerkennung zugeschrieben. Daneben fällt auf, dass auch hier ein Gegensatzverhältnis konstruiert wird: Während *Tong* „vorhin“ noch „träumend“ vor sich hin „schlenderte“, sitzt er nun „mit nacktem Oberkörper“ schwitzend am Schlagzeug.³⁴⁹ Hierdurch

³⁴⁹ Ein ähnliches Gegensatzverhältnis lässt sich auch schon im Zitat der „entrückt lächelnden“ *Meg White* rekonstruieren: Sie kann sowohl ‚hier‘ auf der Bühne auf das Schlagzeug

wird eine Männlichkeit konstruiert, die wandelbar und überraschend ist: Auf der einen Seite steht eine Männlichkeit, deren Körperlichkeit zurückgenommen ist. Auf der anderen Seite befindet sich eine Männlichkeit, dessen diesseitige Körperlichkeit zentral gemacht wird, wobei dieser Aspekt sowohl durch die Hyperbel „Liter“ als auch durch den nackten Oberkörper von *Tong* betont wird. Die Konstruktion dieses Gegensatzes ermöglicht es, die Anstrengung, die der Schlagzeuger in sein Spiel investiert, als ‚besonders‘ sichtbar zu machen.

Das zweite Zitat beschreibt eine Konzertszene der Band *The White Stripes*. Hier symbolisiert der Schweiß die ehrliche Anstrengung, die die Schlagzeugerin und der Gitarrist investieren, um den Fans ein authentisches Konzerterlebnis zu bieten. Zusätzlich wird durch die Formulierung „in Stereo“ deutlich gemacht, dass beide in gleichen Teilen angestrengt sind, dass also beide gleichermaßen ihren Anteil für das Konzert leisten.³⁵⁰ Die Anstrengungen des Publikums werden in der Praxis des Crowd-Surfing sichtbar, wobei hier alle, sowohl die Personen, die ‚surfen‘, als auch das Publikum, das diese ‚trägt‘, zu dem Konzerterlebnis beitragen.

Zentral für das dritte Zitat ist die Schilderung einer Probe der Band *The Warpaint*. Zunächst wird festgehalten, dass der „intense“ Sound des ersten Albums („The Fool“) das Ergebnis stundenlangen Übens in der Garage sei. Dieses Üben wird als „intense instrument bashing“ bezeichnet, d.h. die Musikerinnen spielen ihre Instrumente mit großer Kraft. Diese Intensität wird über zwei weitere Beschreibungen präzisiert: Zum einen führt das kraftvolle Spiel dazu, dass die Instrumente laut seien, und zwar so laut, dass die Polizei erscheint. Dabei wird durch das Verb „burst“ der Eindruck hervorgerufen, dass die Polizei vorher ergebnislos versucht habe, sich bemerkbar zu machen. Da dies aufgrund der enormen Lautstärke nicht gelang, musste sie in die Probe „hineinplatzen“. Zum anderen spielen die Musikerinnen so kraftvoll, dass „sie sich die Kleider vom Leib schwitzten“. Diese Beschreibung ist nicht wörtlich zu verstehen, verdeutlicht aber, dass hier ein enger kausaler Zusammenhang zwischen der Art des Spiels und dem Schweiß der Musikerinnen hergestellt wird. Die daraus entstehende Halb-Nacktheit der Musikerinnen wird nicht ästhetisch oder erotisch gerahmt, sondern als Effekt körperlicher Anstrengung und dem daraus folgenden Schwitzen verstanden. Im Ergebnis werden hier wie im vorherigen

‚einprügeln‘, als auch entrückt, d.h. ‚nicht-hier‘ sein. Die Besonderheit von *Meg White* wird sogar noch betont, weil sie beides zugleich kann (und nicht nacheinander wie *Matt Tong*).

³⁵⁰ Dies kann meines Erachtens auch als Konstruktion einer gleichberechtigten Führung gelesen werden (vgl. Kapitel 6.3.2).

Zitat die Musikerinnen über die Kategorie ‚Schweiß‘ als ehrlich arbeitend charakterisiert.³⁵¹

Andererseits werden Schlagzeugerinnen über Kategorien konstruiert, die bei der Konstruktion von männlichen Musikern nicht zum Tragen kommen. Zur Bewertung werden ästhetisierende und sexualisierende Körperrnarrative genutzt. Sie wirken geschlechtsspezifizierend, indem sie weibliche Körper als ‚anders‘ konstruieren und darüber marginalisieren. Dies wird im folgenden Zitat, das schon zu Beginn des Kapitels (S. 324) diskutiert wurde, deutlich:

“But what if the drummer happens to be a girl? With amazing dress sense. And an enigmatic personality. AND a record collection to kill for. AND a complexion that suggests she bathes daily in asses milk! She must be just about the coolest thing in the whole rock’n’roll universe, right? Right!

Meg White is that drummer. Collector of stuffed animals, junk food aficionado (not that you`d know it to look at her) [...], The White Stripes’ cool resides in the adoring looks Meg throws he ‚brother‘ Jack, the way she kinkily allows him to speak for her onstage, and the fact that she manages to spend an entire gig wreathed in an apparently post-coital glow.

Then there’s her technique. Stroking the skins, waving her arms about dreamily, she makes the most amazing din without even breaking sweat. [...] And men and women alike agree that all the upper-body activity has given her the best breasts in rock.” (*New Musical Express* 2.11.2002:40)

Wie bereits erwähnt, ist das Zitat Teil einer Artikel-Reihe, die die „coolsten Personen“ eines Jahres aufführt. Auffällig ist, dass sehr wenige musikalische Gründe aufgeführt werden, die *Meg White* zu einer „coolen“ Person machen. Einzig die zu Beginn aufgeführte Plattensammlung konstruiert sie als authentisch, indem ihr glaubwürdiges Fan-Sein bescheinigt wird. Stattdessen wird ihr Körper in einer Art und Weise sichtbar gemacht, die zu einer Entprofessionalisierung der Musikerin führt. Um dies zu belegen, möchte ich die Kategorie des „Schimmerns“ („glow“) in den Mittelpunkt stellen: Die Schlagzeugerin zeichne sich darüber aus, dass sie den ganzen Auftritt lang „in ein scheinbar postkoitales Schimmern gehüllt“ zu sein scheint. Während in den vorherigen Zitaten die körperliche Anstrengung des Schlagzeugspiels im ‚Schweiß‘ verdeutlicht wird, konstruiert das „sexuelle Schimmern“ die Musikerin auf andere Art und Weise. Über diese ästhetisierende³⁵² und erotisierende Charakterisierung wird *Meg White* nicht als professionelle Musikerin sichtbar gemacht, sondern als schöne und sexuelle Frau, deren Wert am Maßstab physischer Attraktivität bemessen wird (vgl. Alkemeyer 2015:475). Dabei wird der Körper von *White* aber nicht als ‚nicht-schwitzend‘

³⁵¹ Zusätzlich symbolisiert auch der Ort, die „Garage“, die ehrliche Arbeit der Musikerinnen.

³⁵² Ästhetisierung meint hier, dass Praxen und Diskurse in den Kontext des Schönen gestellt und von dieser Warte aus bewertet werden (vgl. Stollmann 1978:12).

dargestellt, sondern als ‚im richtigen Maße‘, d.h. subtil und nur wenig. Die so entstandene Feuchtigkeit zeigt sich als „Schimmer“ auf ihrer Haut. Zwar kann das Ausbleiben des ‚Schwitzens‘ als Coolness und damit als eine Form der emotionalen Selbstkontrolle verstanden werden, der Anerkennung im Feld Indie-Rock zugeschrieben wird.³⁵³ Jedoch wird durch den Zusatz „post-coital“ deutlich, dass hier kein ‚kontrollierter‘ Körper konstruiert wird. Stattdessen wird *Whites* Tätigkeit als Schlagzeugerin erotisch aufgeladen. Da eine erkennbare körperliche Anstrengung den erotisierenden Blick auf den weiblichen Körper stört, wird lobend benannt, dass sie „unglaublichen Lärm“ machen kann, „ohne auch nur ins Schwitzen zu kommen“. Dementsprechend wird ihre Spieltechnik nicht als ‚Schlagen‘ beschrieben, sondern als „streicheln“, bei der sie ihre Arme „träumend hin und her bewegt“. In Zustimmung zu Matthew Bannister kann hier argumentiert werden, dass eine ‚naive‘ Form des Spiels im Indie-Rock ein ‚männliches Vorrecht‘ (Bannister 2006b:139 eÜ) ist und dass „female infantilism tends to become sexualised through the male gaze and thereby riskier for the practitioner“ (ebd.). Außerdem wird ihre Tätigkeit als Schlagzeugspielerin auf ihren Bandkollegen *Jack White* bezogen: Beim Zusammenspiel auf der Konzertbühne wird positiv („cool“) hervorgehoben, dass sie *Jack White* „bewundernde Blicke“ zuwerfe.³⁵⁴ Außerdem wird es als „kinky“ bewertet, dass sie es ihm erlaube, für sie auf der Bühne zu sprechen. Hier wird auf die sehr zurückhaltende Persönlichkeit *Meg Whites* Bezug genommen. Allerdings wird ihr Schweigen in spezifischer Art und Weise interpretiert, nämlich dass „sie ihn auf der Bühne für sich sprechen lässt“. Es bleibt unklar, welche Situation beschrieben wird. Spricht *Jack White* für die Band oder tatsächlich in ihrem Namen? Warum wird dieses Verhalten erotisch als „kinkily“ aufgeladen? Möglich ist, dass hier eine Weiblichkeitsnorm aufgerufen wird, bei der Frauen gleichberechtigt und selbstbewusst sein sollen und nicht Andere (Männer) für sich sprechen lassen. Die so konstruierte freiwillige Unterordnung unter *Jack White* wird dann in einen erotischen Kontext gestellt. Unterstützt wird diese Sexualisierung durch ästhetisierende Zuschreibungen: *Meg White* besäße einen „unglaublichen Sinn für Mode“, sei schlank (sie isst Junk-Food, was man aber nicht sehen würde), habe einen sehr schönen Teint („a complexion that suggests she bathes daily in asses milk“)

³⁵³ Vgl. z. B. *New Musical Express* 5.7.2014:76.

³⁵⁴ An dieser Stelle wird auf die Inszenierung der Band Bezug genommen, sich zu Beginn ihrer Karriere als Geschwister auszugeben, obwohl sie verheiratet waren (vgl. Johnson 2014:124). Die Anführungszeichen machen deutlich, dass sich sowohl Redakteur*innen als auch Leser*innen bewusst sind, dass es sich hier um eine Täuschung handelt. Interessanterweise wird es nicht für thematisierungswürdig befunden, wenn *White* ihrem Ex-Ehemann „adoring looks“ zuwirft.

und durch das Schlagzeugspiel „the best breasts in rock“ bekommen.³⁵⁵ Schönheit wird hier nicht nur zum Kennzeichen der Musikerin, sondern zugleich zum Ziel ihres Handelns: „Frauen sind schön, sie müssen und sie wollen schön sein“ (Schaufler 2002:191). Die Erotisierung und Ästhetisierung des weiblichen Körpers führt zu einer Entprofessionalisierung: *Meg White* wird hier nicht als professionelle Musikerin mit musikalischen Fähigkeiten sichtbar gemacht, sondern als begehrende und begehrensweite Frau (vgl. Davies 2001:302).³⁵⁶ Die in dem Zitat konstruierte Weiblichkeit kann damit trotz ihrer erfolgreichen Professionalität als ‚betonte Weiblichkeit‘ im Sinne Connells verstanden werden. Diese ist auf die Interessen und das Begehren von Männern ausgerichtet und zeichnet sich durch ihr Einverständnis mit der eigenen Unterordnung unter Männlichkeit aus (vgl. Connell 1987:183, 188).

Um die Unterschiedlichkeit zu verdeutlichen, soll im Folgenden das ‚männliche‘ Pendant eines solchen Artikels erläutert werden:

„Half-Chinese - and usually half naked.

In drumming topless, Matt Tong's comfortableness with his own (skinny) body serves as a sly commentary on the boring tits-out machismo of, say, Dave Grohl. [...] And he's the best musician not just in Bloc Party, but in the whole current crop of new bands.“ (*New Musical Express* 26.11.2005:29)

Auch bei diesem Artikel handelt es sich um einen Ausschnitt aus der Reihe der „coolsten Personen“ eines Jahres. Hier wird der Schlagzeuger *Matt Tong* beschrieben, der im Jahr 2005 den Platz 36 belegt.³⁵⁷ Im Artikel werden verschiedene Schlagzeuger anhand ihrer Körper gegenübergestellt und so ein homosozialer Wettbewerbsraum konstruiert: Auf der einen Seite stehen Männlichkeiten, die ihren muskulösen Oberkörper bereitwillig vorführen (z. B. „Dave Grohl“). Über das Adjektiv „tits-out“ werden Assoziationen der übertriebenen Selbstdarstellung hervorgerufen, die, so der Vorwurf, den männlichen Körper in unangemessener Weise in den Mittelpunkt rücken und damit von „der musikalischen Sache“ (Heister 2004:28) wegführen. Diese Männlichkeiten werden für ihr „langweiliges Mackergehabe“ kritisiert und damit negativ bewertet. Gleichsam wird hierdurch aber auch die Sichtbarmachung des Mannes als „körperlich-geschlechtliches Wesen“ (Meuser 2003:170) und des Männerkörpers als Sexobjekt kritisiert. Grund hierfür könnte sein, dass in diesem Zur-Schau-Stellen der männliche Körper

³⁵⁵ Dass diese Aussage nicht nur Männern, sondern auch Frauen zugeschrieben wird, kann als Versuch gedeutet werden, den Vorwurf des Sexismus bereits im Vorfeld zu entkräften.

³⁵⁶ Da diese Narrative relativ selten rekonstruiert werden können, bleibt aber offen, wie ‚typisch‘ diese für den Diskurs des Indie-Rock sind.

³⁵⁷ Diese hintere Platzierung erklärt die relative Kürze des Artikels; *Meg White* platziert sich auf Platz 6.

zu einem potentiellen Objekt eines homoerotischen Begehrens werden kann, der so die Nähe zwischen Homosozialität und Homosexualität deutlich macht (vgl. Bannister 2006b:100; Dyer (2006[1992]):269; Fast 1999:278f). Auf der anderen Seite stehen „skinny“-Männlichkeiten wie *Matt Tong*, die der Norm, einen muskulösen Körper zu haben, nicht genügen. Indem dieser ‚trotzdem‘ „zumeist halbnackt“ Schlagzeug spielt, zeige *Tong*, dass er sich „in seinem Körper wohl fühle“.³⁵⁸ *Matt Tongs* Nacktheit wird damit positiv gedeutet. Indem sie als „comfortableness“ gerahmt wird, wird deutlich gemacht, dass er nur ‚für sich‘ und nicht ‚für andere‘ unbedeutet spielt; seine Körperlichkeit wird so als authentisch beurteilt. Seine Nacktheit fungiere außerdem als „schlaue Kommentar“ gegenüber dieser angeberischen und eitlen Männlichkeit.³⁵⁹

Obwohl hier wie im Artikel zu *Meg White* wenig über das Schlagzeugspiel selbst geschrieben wird, sind die Unterschiede augenfällig. *Matt Tongs* Nacktheit wird nicht ästhetisiert oder sexualisiert, sie führt damit nicht zu einer Entprofessionalisierung. Stattdessen wird *Tong* als Schlagzeugspieler sichtbar gemacht. Dies wird durch die Aussage betont, er sei nicht nur der „beste Musiker“ innerhalb der eigenen Band, sondern der beste im Vergleich zu „sämtlichen aktuellen neuen Bands“. Da er sich im Wettbewerb gegenüber vielen anderen Musikern durchsetzen kann, wird ihm große Anerkennung zugeschrieben. Seine Leistung wird auch durch die Zuschreibung eines nicht der Norm entsprechenden Körpers als ‚besonders‘ sichtbar gemacht.

Um meine bisherigen Ausführungen zusammenzufassen: Die Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Körpern ruft meines Erachtens Diskurse auf, die Körpern je nach Geschlechtszuschreibung unterschiedliche Eigenschaften zuordnen und diese verschieden bewerten. Die unzulängliche Körperlichkeit der Musikerin wird dabei zu etwas, was ihr musikalisches Können begrenzt. Ästhetisierung und Sexualisierung des weiblichen Körpers stellen demnach wichtige Diskursstrategien dar, um weibliche Musikerinnen unterzuordnen. Jedoch wird nicht nur der Frauen- sondern auch der Männerkörper im Diskurs als Geschlechtskörper sichtbar. Damit werden männliche Schlagzeuger trotz ihrer diskursiven Privilegierung nicht mehr als unmarkierte Norm konstruiert.

³⁵⁸ Das Fehlen bzw. Vorhandensein von Muskulatur ist in diesem Fall relativ. *Matt Tong* muss muskulös sein, um ‚gut‘ Schlagzeug spielen zu können, gleichzeitig war *Dave Grohl* nicht schon immer so muskulös wie beim Erscheinen des Artikels. Als Drummer von *Nirvana* hätte sein Oberkörper ebenfalls als „skinny“ charakterisiert werden können.

³⁵⁹ Dabei bleibt unklar, ob *Matt Tong* sich ohne T-Shirt zeigt, um einen Kommentar zu machen oder ob der Zusammenhang durch den oder die Autor*in hergestellt wird.

Spieltechnik

Eine weitere Kategorie, über die das Deutungsmuster Kontrolle für Instrumente bedeutsam gemacht wird, ist die ‚Spieltechnik‘. Ich benutze hier bewusst nicht den Begriff der Virtuosität. Virtuosen „lenk[en] im Rahmen [der] Performance die Aufmerksamkeit absichtlich auf die technischen Aspekte der Verkörperungsbedingungen, die [die] außerordentliche Leistung ermöglichen“ (Wirth 2011:284). Diese Haltung wird im Feld Indie-Rock als „Effekthascherei [...] [und] Selbstdarstellung“ (Brandstetter 2017:116) gedeutet und dementsprechend abgelehnt (vgl. Bannister 2006b:117; Kearney 2017:142).³⁶⁰ Diese ablehnende Haltung liegt zum einen darin begründet, dass es sich um eine musikalische Populärkultur handelt, bei der die Ausbildung an den Instrumenten weniger stark formell strukturiert ist: „Man lernt einerseits, während man bereits in einer Band spielt, so dass die technischen Fortschritte sich zumindest zum Teil in einer kollektiven Dynamik ergeben [...] und andererseits in einem realen oder virtuellen Mitvollziehen des Spiels von persönlichen Helden“ (van Eikels 2017:190). Spielerische Fähigkeiten werden daher in erster Linie kollektiv und nicht individuell erworben (vgl. Clawson 1993:240). Zum anderen lenkt der Virtuose die Aufmerksamkeit auf eine*n einzelne*n Musiker*in und gefährdet so das im Indie-Rock geltende Ideal einer Band unter ‚Gleichen‘, das darauf beruht, dass sich niemand in den Vordergrund stellt (vgl. Bannister 2006b:79; Bennett 2001:54f; Wirth 2011:284).³⁶¹ Die Ablehnung von Virtuosität bedeutet aber nicht, dass die Spieltechnik der Musiker*innen nicht bedeutsam gemacht wird. Hierbei wird Bezug genommen auf die Originalität und Kreativität des Spiels, aber auch auf Schwierigkeitsgrad und Komplexität.³⁶² Die Spieltechnik ist damit im Gegensatz zur ‚Kraft‘ keine Begabung, sondern eine „systematisch erworbene Fähigkeit[en]“ (Hemming 2004:52) und wird so als künstlerische Leistung konstruiert.

Das Schlagzeugspiel von Drummern wird etwa wie folgt beschrieben:

„[...] von düsentribscher Erfindungsgabe beseelte Drums (hallo, Robert Görl!) [...].“ (*Rolling Stone* 2/2005:106)

„[...] I was listening to „Length of Love“, and I noticed that you can't cover that beat. It sounds really easy, but it's really fucking hard because he's doing some

³⁶⁰ Hierzu gibt auch im Feld Indie-Rock Ausnahmen.

³⁶¹ Diese ‚demokratische Führung‘ steht in einem widersprüchlichen Verhältnis zur ebenfalls bedeutsamen Deutungsfigur des ‚Bandleaders‘ (vgl. Kapitel 6.3.2).

³⁶² Hier muss noch einmal darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sowohl den meisten Musikjournalist*innen als auch den meisten Leser*innen an musikwissenschaftlichen Kenntnissen mangelt und die genannten Begriffe sehr uneinheitlich verwendet werden (vgl. Brackett 2002:65f; Frith 1983:13).

crazy shit on the hi-hat, so for an amateur, don't even give it a shot [laughs]. But I noticed that the beat wasn't in my face." (*Pitchfork* 6.8.2007)

„Schlagzeuger Fogarino, ein echter Könnler [...], der, meistens unbemerkt, einen Schwierigkeitsgrad höher spielt, als er müsste." (*Spex* 9/2014:38)

Im ersten Zitat, Teil einer Albumrezension, wird *Matt Tong* (*Bloc Party*), mit dem Schlagzeuger der Band *Deutsch Amerikanische Freundschaft* (DAF) verglichen. Beide Musiker zeichnen sich durch ein sehr einfallsreiches und damit originelles Schlagzeugspiel aus. Um dies zu verdeutlichen, wird auf die Comicfigur *Daniel Düsentrieb* angespielt. Dieser Einfallsreichtum sei nicht ohne Grund, sondern ihm wird eine wichtige Funktion zugeschrieben: es „beseelt“ das Instrument. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass der Musiker mit seinem Spiel die Zuhörer*innen emotional berührt und in ihnen bestimmte Dinge (z. B. die Lust zum Tanzen) hervorruft. Zugleich wird sein Spiel dadurch individualisiert, was *Tong* als einzigartigen Schlagzeugspieler konstruiert, der den Sound der Band in unverwechselbarer Art und Weise prägt.

Das zweite und dritte Zitat diskutiert das Spiel von *Sam Fogarino*, Schlagzeuger der Band *Interpol*. Im zweiten Artikel, einem Interview, wird sein Bandkollege *Paul Banks* zitiert, um das Schlagzeugspiel zu charakterisieren. Dieses sei technisch komplex: Es klinge zwar einfach, sei aber in Wirklichkeit sehr schwer. Diese Schwierigkeit wird durch die Formulierung „some crazy shit“ betont: *Paul Banks* hat also keine Worte, um zu beschreiben, was der Schlagzeuger genau tut, nur den Ort („am Becken“) kann er genauer spezifizieren. Für einen Amateur wie ihn sei es unmöglich, dies nachzuspielen. Jedoch: „the beat wasn't in my face“. Dies kann als Lob gedeutet werden; es beschreibt ein Schlagzeugspiel, das sich im Sound der Band nicht in den Vordergrund drängt und dessen Qualität erst beim mehrmaligen und aufmerksamen Hören entdeckt werden kann. Damit zeigt es, dass sich der Schlagzeuger nicht eitel selbstdarstellend in den Vordergrund drängt. Dieses quasi ‚unsichtbare Können‘ wird auch im letzten Zitat, einem Ausschnitt aus einem längeren Feature, bedeutsam gemacht. Der als „echter Könnler“ beschriebene Schlagzeuger zeichne sich dadurch aus, dass er „einen Schwierigkeitsgrad“ höher spiele, als er „müsste“. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die hohe Qualität des Spiels aus eigenem Antrieb und nicht aufgrund externer Anforderungen erfolgt. Der innere Antrieb werde auch darin sichtbar, dass die Spielqualität „unbemerkt“ bleibt. An dieser Stelle bleibt offen, auf wen sich diese Aussagen beziehen; es kann aber angenommen werden, dass hier vor allem auf Fans und die Musikpresse

Bezug genommen wird.³⁶³ Da diese die hohe Qualität des Schlagzeuers nicht erkennen, können sie ihm für seine Leistung auch keine Anerkennung zollen. Damit wird betont, dass die Motivation *Fogarinos* für dieses ‚Mehr‘ an Leistung allein bei ihm liege und nicht durch äußere Einflüsse erfolgt. Dies weist den Schlagzeuger nicht nur als kontrolliert, sondern auch als unabhängig aus.

Im Diskurs lassen sich Konstruktionen von Schlagzeugerinnen rekonstruieren, die auf eine ähnliche Art und Weise re/produziert werden, wie anhand der folgenden Albumrezensionen verdeutlicht werden soll:

„[...] ‚Warpaint‘ drives them forward as masters of their talent, seriously loaded with ambition and prowess. The gearshift is a result of two massive influences. First: Stella Mozgawa. [...] She is their beating heart, and ‚Warpaint‘ is her first foray into collaborating on the writing process. From the opening beats [...], Mozgawa directs what’s to come with her unparalleled skills behind the drumkit, developing intricate grooves with Lindberg. As a rhythmic duo their chemistry is near supernatural.“ (*New Musical Express* 18.1.2014:20f)

„Also exceptional is „My Doorbell“, a strutting piano soul number that contains the album’s most immediately nagging melodic hook over Meg’s effectively funky cavewoman stomp. Meg also contributes surprisingly subtle hand percussion to the quietly self-loathing folk of „Ugly As I Seem“ [...].“ (*Pitchfork* 5.6.2005)

Das erste Zitat beschreibt zunächst die gesamte Band. Die Musikerinnen würden mit dem neuen Album („Warpaint“) als ehrgeizige und talentierte Band sichtbar werden, die die Kontrolle über ihre Fähigkeiten („Meister ihres Können“) besäßen. Für diese ‚Weiterentwicklung‘ wird maßgeblich die Schlagzeugerin *Stella Mozgawa* verantwortlich gemacht.³⁶⁴ Um ihre zentrale Bedeutung für die Band zu illustrieren, wird zum einen auf eine Körpermetapher zurückgegriffen: Sie sei das „schlagende Herz“ und damit das wichtigste Instrument der Band. Zum anderen wird ihr Besonderheit über ihr musikalisches Können begründet: Ihre Fähigkeiten seien „unvergleichlich“. Damit wird ihr musikalisches Können nicht nur im Vergleich zu anderen Schlagzeuger*innen unterstrichen, sondern sie wird auch als besonders talentiert im Vergleich zu ihren Bandkolleginnen hervorgehoben. Ihr

³⁶³ Wie Kai van Eikels betont, ist Virtuosität darauf angewiesen, dass ein Publikum sie als solche erkennt (vgl. van Eikels 2017:79). Der Autor des obigen Zitats schreibt damit Virtuosität nicht nur dem Schlagzeuger zu, sondern verweist damit auch auf die eigene (virtuose) Auffassungsgabe und Musikalität, denn er erkennt den Schwierigkeitsgrad des Spiels. Er grenzt sich damit von anderen Autor*innen und Leser*innen ab, die, so seine implizite Behauptung, weniger aufmerksam bzw. musikalisch seien.

³⁶⁴ Daneben wird der Einfluss von „a couple of technical experts“ (Produzent *Mark „Flood“ Ellis* und der Mixer *Nigel Godrich*) bedeutsam gemacht. Dies schränkt die den Musikerinnen zugeschriebene Authentizität ein, indem sie als auf Hilfe anderer angewiesen konstruiert werden (vgl. Kapitel 6.2.2).

musikalisches Können versetzt sie in die Lage, das Geschehen in der Band zu „lenken“, d.h. sie hat die Kontrolle über die musikalische Entwicklung innerhalb der Band.³⁶⁵ Indem dargelegt wird, dass sie erst relativ kurz Bandmitglied sei und es sich hier um ihre ersten Versuche handle, Musik zu schreiben, wird die Anerkennung, die *Mozgawa* zugeschrieben wird, noch betont. Darüber hinaus gelänge es ihr, zusammen mit der Bassistin, *Jenny Lee Lindberg*, „vertrackte“, d.h. schwierige und komplizierte Grooves zu entwickeln. Deren Zusammenarbeit sei durch eine „geradezu supernatürliche Chemie“ charakterisiert. Die Metapher benennt etwas, das nur unzureichend mit Worten beschrieben, aber ‚gehört‘ werden kann, in diesem Fall eine besonders gelungene Art des Zusammenspiels von Schlagzeug und Bass.

Im zweiten Zitat wird anhand zweier Songs das Schlagzeugspiel von *Meg White* bewertet. Dabei wird ihre Spieltechnik darüber gelobt, dass ihr die Beherrschung unterschiedlicher Stile zugeschrieben wird: Mit dem „funky cavewoman stomp“ wird auf ihre Fußarbeit Bezug genommen. Durch die Bezeichnung als „Cavewoman“ wird ihr Spiel als ursprünglich im Sinne einer ungekünstelten Qualität bewertet, als sehr kraftvoll und hart. Jedoch sei es auch „funky“, d.h. rhythmisch komplex. Die Zusammenführung dieser unterschiedlichen Spieltechniken führe nicht zu Problemen, sondern funktioniere „wirkungsvoll“. Daneben wird ihre „Handarbeit“ gelobt, bei der sie einen Rhythmus erzeugt, indem sie nur mit ihren Händen auf einem Set von Bongo-Trommeln schlägt. Diese sei subtil, d.h. im Gegensatz zur Fußtechnik sanft und zurückgenommen. Allerdings wird diese Spieltechnik als „überraschend“ charakterisiert, was darauf hindeutet, dass diese Technik ihr Schlagzeugspiel nicht generell kennzeichnet, sondern eine Ausnahme darstellt.

Es lässt sich in einem ersten Zwischenfazit festhalten, dass nicht nur Musikern, sondern auch Musikerinnen die Fähigkeit zugeschrieben wird, spieltechnisch anspruchsvoll Schlagzeug zu spielen. Diese Integration bislang ausgeschlossener und abgewerteter Subjektpositionen kann mit Antke Engel begrifflich als ‚Enthierarchisierung‘ gefasst werden (vgl. Engel 2002:204f). Allerdings sind Konstruktionen dieser Art im untersuchten Diskurs des Indie-Rock vergleichsweise selten. Es ist möglich, dass die Musikerinnen weniger stark über eine Kategorie des musikalischen Könnens re/produziert werden. Damit werden die Schlagzeugerinnen als weniger befähigt als ihre männlichen Kollegen bewertet. Gleichzeitig kann die Differenz auch in der geringeren Anzahl von Schlagzeugerinnen im Feld begründet sein. Trotzdem

³⁶⁵ Auf diesen Punkt gehe ich im folgenden Kapitel 6.3.2 ausführlich ein.

bleibt auch in diesem Fall die strukturelle Privilegierung von Männlichkeit wirksam. Für diese Deutung spricht auch die starke Bedeutung, die die Stilfigur Ironie bei der Bewertung der spielerischen Fähigkeiten von Musikerinnen einnimmt. Dies will ich am Beispiel von *Meg White* erläutern, bei der dieses sprachliche Mittel sehr relevant gemacht wird.³⁶⁶

Spieltechnik und Ironie

Ironie zeichnet sich durch eine „unbestimmte Beziehung zwischen Gesagtem und Gemeintem“ (Plönges 2011:441) aus, die in komplexer Art und Weise genannte und ungesagte Bedeutungen in Beziehung stellt und kombiniert. Über Ironie sei es möglich, vermeintlich Widersprüchliches miteinander zu verbinden, „ohne deren Gegensätzlichkeit und Spezifität aufzuheben“ (Zieringer/ Leonhardt 2020:185). Für die gelungene Rezeption von Ironie ist erforderlich, dass Sprecher*innen und Adressat*innen bestimmtes Wissen zum Thema teilen und Kontextkenntnisse besitzen (vgl. Hoffmann 2017:340; Jakosz 2017:86). Ironie ist damit eine „interpretative practice“ (Grimwood 2021:178).

Über Ironie wird (implizit oder explizit) eine wertend-positionierende Strukturierung des Diskurses vollzogen (vgl. Jakosz 2017:86). Die ironische Rede kann Kritik abschwächen (vgl. Giora 2001), aber auch genutzt werden, um Kritik zu verstärken (vgl. Colston 1997). Bezogen auf das Schlagzeugspiel bedeutet dies, dass je nach Lesart sowohl Lob als auch Kritik ‚wahr‘ sein können. Verkompliziert wird diese Mehrdeutigkeit durch den Musikstil der Band *The White Stripes*: Garage-Rock. Dabei werden Instrumente bewusst einfach, naiv oder ‚dilettantisch‘ gespielt und in einfacher Soundqualität aufgenommen (vgl. Abbey 2006:6). Normierend für das Schlagzeugspiel ist also ein „simplistic, almost childlike drumming style“ (Mack 2015:183).

Im Diskurs des Indie-Rock gibt es eindeutige Ironiemarker, die die Ironie als solche sichtbar machen und damit eine relativ eindeutige Bewertung als Lob oder Kritik ermöglichen, wie die folgenden Zitate verdeutlichen:

„[...] die an den Drums besser ist als je zuvor, weil sie so „schlecht“ spielt wie eh und je.“ (*Musikexpress* 1/2006:116)

„Während in „Bone Broken“ Megs Schlagzeug wieder einmal herrlich keuchend Jacks Gitarre hinterherhinkt, [...]“ (*Rolling Stone* 6/2007:98)

Im ersten Zitat, einem Konzertbericht, werden zwei widersprüchliche erscheinende Aussagen miteinander kausal verbunden: 1) *Meg White* ist

³⁶⁶ Auch das Schlagzeugspiel von *Régine Chassagne* wird ironisch gerahmt (vgl. *New Musical Express* 28.5.2005:41).

besser (als je zuvor), weil 2) *Meg White* schlecht spielt (so wie immer). Dabei wird durch die Anführungszeichen deutlich gemacht, dass sich der Autor von seiner Aussage innerhalb der Anführungsstriche distanziert. Die intendierte Deutung ist damit relativ einfach zu verstehen. *Meg Whites* „schlechtes“ Spiel wird hier nicht als Fehler kritisiert, sondern als absichtsvolle persönliche Spieltechnik verstanden. Damit wird unter Berücksichtigung der Genre-Normen das „glanzvolle Unvermögen“ (van Eikels 2017:191, Fußnote 4) als eine besonders authentische Spielweise verstanden. Trotzdem wird zugleich ein widersprüchliches Bewertungsfeld eröffnet: Weil sie sich spielerisch nicht weiterentwickelt, wird sie immer besser, d.h. sie entwickelt sich weiter, indem sie gleich bleibt. Der Widerspruch wird durch das Lob nicht aufgelöst, sondern bleibt bestehen.

Im zweiten Zitat, einem Ausschnitt einer Albumrezension, wird das Zusammenspiel zwischen Gitarre und Schlagzeug derart bewertet, dass das Schlagzeug der Gitarre „keuchend [...] hinterherhinkt“. Damit würde eigentlich eine Kritik formuliert: Beide hätten unterschiedliche Spielgeschwindigkeiten. Hierbei wird auf *Meg White* Spielweise fokussiert: Sie versuche zwar mit großer Anstrengung („keuchend“) mitzuhalten, dies gelingt ihr jedoch nicht, sie „hinkt“ der Gitarre „hinterher“. In Folge dessen funktioniert das Zusammenspiel der Musiker*innen nicht. Allerdings wird durch das Adjektiv „herrlich“ zum Ausdruck gebracht, dass die Nicht-Passung der Bandmitglieder als ausgezeichnet bewertet wird. Hier wird also keine Kritik an ihrem Schlagzeugspiel geübt, sondern Anerkennung zugesprochen.³⁶⁷

Neben dieser Zuschreibung von Anerkennung wird das sprachliche Mittel der Ironie jedoch auch dazu genutzt, *Meg White* zu kritisieren:³⁶⁸

„Die gute Meg, deren Schlagzeugtechnik rein visuell an den Bewegungsablauf von Rollstuhlsprintern bei der Behindertenolympiade erinnert, kommt schon jetzt ganz schön ins Rotieren.“ (*Musikexpress* 3/2004:104)

In dem Konzertbericht werden die Bewegungen *Meg Whites* „mit Rollstuhlsprintern bei der Behindertenolympiade“ verglichen. Dieser Vergleich kann als Verweis auf *Meg Whites* Spielstil verstanden werden, bei der sie ihren Unterkörper beim Spielen fest macht und nur ihren Oberkörper benutzt. Die Metapher hinterlässt dennoch einen befremdlichen Eindruck, da hier zwei völlig unterschiedliche Tätigkeiten (Rollstuhlsport bzw. Schlagzeug spielen) in einem bemüht ironischen Ton verglichen werden. Zusammen mit der

³⁶⁷ Denkbar wäre hier, dass eine solche Art des bewussten ‚falschen‘ Zusammenspiels enorme technische Anforderungen an die Musiker*innen stellt. Diese Deutung bleibt aber im Artikel unthematziert.

³⁶⁸ Im Diskurs wird auch unironische Kritik an ihrem Schlagzeugspiel geübt (vgl. *Pitchfork* 1.4.2003; *Spex* 4/2003:110). Aufgrund der Konzentration auf die Stilfigur ‚Ironie‘ wird diese Art der Kritik in der Analyse ausgeblendet.

herablassenden Anrede von White als „gute Meg“ lese ich diesen Ausschnitt als Versuch, *Meg White* als Musikerin abzuwerten. Bedeutsam ist hierbei auch, dass *Meg Whites* Fähigkeiten ästhetisch gerahmt werden („rein visuell“). Ihre Kompetenzen werden so vorrangig über ihr Aussehen und nicht über ihr künstlerisches Können bewertet. Darüber hinaus wird über das Verb „rotieren“ ihre Spielfähigkeit infrage gestellt. Dieses Verb kann bedeuten, dass sich die Schlagzeugin ‚ins Zeug legt‘ und mit vollem Körpereinsatz spielt. Ich lese es aber eher als Hinweis darauf, dass sich *Meg White* bemühen muss, um mit ihrem Bandkollegen mithalten zu können. Hier bleibt zunächst offen, ob *Meg White* im Wettbewerb mit ihrem Bandkollegen *Jack White* bestehen kann. Bedeutsamer ist, dass der männliche Künstler Bezugsnorm bleibt. Damit wird eine bestimmte Form von Männlichkeit als normierend konstruiert, an der sich Weiblichkeit orientieren müsse. Meines Erachtens wird die Musikerin an dieser Stelle über den Gebrauch von ironischer Kritik untergeordnet, indem ihre Befähigung als Musikerin lächerlich gemacht wird.

Die Nutzung der Stilfigur ‚Ironie‘ zur relativ eindeutigen Anerkennung oder Kritik lässt sich aber in dem von mir untersuchten Diskurs nur vergleichsweise selten rekonstruieren. Sehr viel bedeutsamer sind ironische Aussagen, bei der eine eindeutige Bewertung unmöglich ist. Bezogen auf das Schlagzeugspiel bedeutet dies, dass in der Aussagenlogik sowohl das Lob als auch die Kritik als ‚wahr‘ konstruiert werden, wie in den folgenden Zitaten sichtbar wird:

„ELEPHANT ist eine großartige Rock-Platte und deshalb eine großartige Pop-Platte. Und Meg White kann immer noch nicht Schlagzeug spielen.“
(*Musikexpress* 1/2004:60)

„The White Stripes are [...] a band defined by their supposed limitations – it’s what made them so unique in the first place. So, while Matt Bellamy busies himself trying to extract a C note from the sound of a jet engine exploding, The White Stripes must make do with three meagre instruments – one of which they haven’t even learned to play properly.“ (*New Musical Express* 16.6.2007:34)

„[...] Meg [...] still steadfastly refuses to learn how to play the drums properly.“
(*New Musical Express* 27.11.2004:37)

Das erste Zitat einer Albumrezension lässt sich in entgegengesetzte Richtungen interpretieren. Möglich wäre, dass es sich um eine positive Bewertung des Schlagzeugspiels handelt. Dann würde die Aussage lauten: Das Album ist großartig, (auch) weil *Meg White* immer noch nicht Schlagzeug spielen kann. Hierbei würde auf die oben erläuterten Normen des Garage-

Rock Bezug genommen. Die Nicht-Beherrschung des Instruments würde als authentisches Spielmittel positiv eingeschätzt, denn *Meg White* bleibe damit sich selbst und dem Musikstil treu. Eine andere Möglichkeit der Interpretation wäre, dass hier eine ernst gemeinte Kritik an den Spielfähigkeiten *Meg Whites* formuliert wird. Die Aussage würde dann lauten: Das Album ist großartig, auch wenn/ obwohl *Meg White* immer noch nicht Schlagzeug spielen kann. Durch das Offenlassen der Kausalbeziehungen zwischen beiden Sätzen – hier steht kein ‚weil‘ oder ‚da‘, sondern ein „und“ – und die Abwesenheit eindeutiger ‚Ironiesignale‘ bleibt die Deutung unentschieden. Beide Aussagen können je nach Kontextwissen und Haltung der Leser*innen ‚wahr‘ sein.

Das zweite Zitat, ebenfalls Teil einer Albumrezension, legt zunächst den Fokus auf die gesamte Band. Im Vergleich zum Sänger und Gitarristen der Band *Muse*, dessen Erfindungsgabe über die Metapher des „explodierenden Düsentriebswerks“ als groß, aber auch als übertrieben beschrieben wird, zeichne sich die Band *The White Stripes* dadurch aus, sich bewusst musikalische Grenzen zu setzen. Beispielhaft wird darauf verwiesen, dass die Band sich mit drei Instrumenten (Gitarre, Schlagzeug, Gesang) begnüge und auf den Einsatz eines Basses verzichtet. Hierbei wird herausgestellt, dass „sie eines noch nicht einmal richtig spielen gelernt haben“, was als Anspielung auf das Schlagzeugspiel verstanden werden kann.³⁶⁹ Meines Erachtens ist nicht entscheidbar, ob hier Kritik geübt oder gelobt wird. Ein Instrument nicht „richtig“ spielen zu können, kann zum einem darauf verweisen, dass die Schlagzeugerin sich unprofessionell verhält und damit nicht den Normen des Feldes entspricht. Diese Sichtweise wird dadurch bekräftigt, dass hier nur ein Instrument sichtbar gemacht wird, was implizit deutlich macht, dass sowohl Gesang als auch Gitarre „properly“ gespielt werden. Zum anderen kann es aber auch als Anspielung auf den Musikstil Garage-Rock verstanden werden, dem die Band treu bleibt, indem sie die Instrumente bewusst ‚nicht gut‘ spielt. Auch das Personalpronomen „they“ deutet in diese Richtung: Die Art und Weise des Schlagzeugspiels wird so als gemeinsame kreative Entscheidung der Band verstanden und fußt nicht auf den begrenzten individuellen Fähigkeiten von *Meg White*. Bezogen auf das Schlagzeugspiel bedeutet dies, dass in der Aussagenlogik sowohl das Lob als auch die Kritik als ‚wahr‘ konstruiert werden und dass es vom Standpunkt der Leser*innen abhängt, welcher Interpretation sie folgen.

³⁶⁹ Dieses wird zwar nicht explizit benannt, es kann aber davon ausgegangen werden, dass die Leser*innen diese Anspielung verstehen, immerhin ist dies eine Rezension zum sechsten Studioalbum.

Auch im dritten Zitat wird im Rahmen einer Cool-List des Jahres 2004 behauptet, die Schlagzeugerin würde ihr Instrument nicht „ordentlich“ beherrschen. Es wird der Eindruck hervorgerufen, es würde ihr an spieltechnischem Können und damit an Kontrolle über das Instrument mangeln. Doch durch die zuvor getätigte Aussage, sie würde sich „weiterhin standhaft weigern, dies zu lernen“, wird auch hier die Charakterisierung als ‚schlechtes‘ Spiel in Zweifel gezogen. Indirekt wird somit behauptet, *Meg White* könne das Schlagzeugspiel lernen, würde dies aber mit Absicht nicht tun. Für die Bewertung ist es demnach bedeutsam, dass das Handeln *Whites* als absichtsvoll gedeutet wird und nicht aufgrund fehlender spieltechnischer Fähigkeiten zustande kommt. Daneben impliziert das Verb „refuse“, dass diese Forderung durch Außenstehende an sie herangetragen wurde und dass sie diesem äußeren Druck nicht nachgibt, d.h. *Meg White* wird hier als Musikerin konstruiert, die sich autonom und unabhängig – Eigenschaften die im Diskurs positiv bewertet werden – zu dieser Form des Spiels entschieden hat.

Es wurde gezeigt, dass ein maßgeblicher Teil der Geschlechterkonstruktionen, die über die rhetorische Figur der ‚Ironie‘ re/produziert werden, auf den ersten Blick sowohl den hierarchisierenden als auch den egalisierenden Modus stützen. Wie lässt sich nun diese Bedeutungsoffenheit bei der Bewertung der spieltechnischen Fähigkeiten verstehen? In der Forschungsliteratur wird die im Diskurs des Indie-Rock konstruierte Kritik an *Meg White* zurückgewiesen und ihr Schlagzeugspiel positiv bewertet (vgl. Johnson 2014:117; Moon 2015:126; Sanden 2013:83). Besonderes Lob erhält die Einfachheit ihres Spiels, deren „rhythmic looseness“ (Sanden 2013:83) sie im Vergleich zu anderen Schlagzeuger*innen als authentisch auszeichnet: „Particularly in a time when the norm in popular music is (and has for some time been) to achieve rhythmic exactness with the aid of digital technologies, Meg’s recorded performances stand out for their lack of digital polish“ (ebd.).³⁷⁰ Meines Erachtens ist eine solche Perspektive jedoch nicht zielführend, weil sie nur unzureichend die ironische Struktur des Diskurses und die daraus entstehenden Effekte berücksichtigt.

Es ist meines Erachtens wenig sinnvoll, danach zu fragen, welche Interpretation tatsächlich ‚wahr‘ ist, denn wie ich aufgezeigt habe, lassen sich je nach Kontextwissen ‚gute‘ Gründe für die eine oder andere Interpretation finden. Produktiver erscheint es mir danach zu fragen, welche diskursiven

³⁷⁰ Darüber hinaus wird ihr Schlagzeugspiel gelobt, weil es *Jack White* ermöglicht, seine musikalischen Ideen umzusetzen. Die so konstruierte ‚unterstützende Rolle‘ hat trotz der zugeschriebenen Anerkennung eine Marginalisierung der Musikerin zu Folge. Ich diskutiere dies im folgenden Kapitel 6.3.2 ausführlich.

Effekte durch diese Bedeutungsoffenheit bei der Bewertung der spieltechnischen Fähigkeiten möglich gemacht werden. Dabei kann zunächst festgehalten werden, dass die widersprüchliche Struktur die Aufmerksamkeit auf diese Form der Bewertungen lenkt. Daneben erscheint es sinnvoll zu fragen, über wen gelacht wird. Dabei ist auffällig, dass über diese Form des Beurteilens vor allem Musikerinnen bewertet werden. Daraus schließe ich, dass Ironie eine geschlechterdifferenzierende Funktion erfüllt, bei der – häufig implizit – das Geschlecht der Musikerinnen für die Bewertung bedeutsam gemacht wird.³⁷¹ Die ironische Rede stellt eine Form der Bewertung dar, bei der auf implizite Weise Kritik geübt wird, indem die musikalischen Fähigkeiten von Musikerinnen in spezifischer Form mit Humor und Mehrdeutigkeit verknüpft werden. Meines Erachtens können nun zwei Gründe angeführt werden, die die Bedeutungsoffenheit in Richtung ‚Kritik‘ schließt: Zum einen bringt ‚Ironie‘ die sexistischen Diskurse immer wieder zur Aufführung und produziert sie auf diese Weise aufs Neue (vgl. Alexi 2019:119). Zum anderen greifen sowohl die Musikpresse als auch die Leser*innen auf ein Wissen mit einer jahrzehntlangen sexistischen „masculinist tradition“ (Leonard 2007:39) zurück. Dieses gemeinsame, wechselseitige Wissen von Musikjournalist*innen (als Diskurssprecher*innen) und Leser*innen macht es wahrscheinlich, dass die ironischen Narrative – trotz ihrer strukturellen Mehrdeutigkeit – einseitig als Kritik an den musikalischen Fähigkeiten der Musikerinnen gelesen werden. Damit kann diese spezifische Art von Humor als Ausdruck hegemonialer Machtverhältnisse verstanden werden, die Musikerinnen marginalisiert (vgl. Alexi 2019:113ff). Diese Form der Bewertung hat den Vorteil, dass die Aussagen nur schwer als sexistisch zurückgewiesen werden können, da sie sich einer eindeutigen Interpretation entziehen und bei Kritik auf die ebenso wahrscheinliche andere Seite der Interpretation verwiesen werden kann: „[...] in postfeminist media culture irony has become a way of ‚having it both ways‘, of expressing sexist, homophobic or otherwise unpalatable sentiments in an ironized form, while claiming this was not actually ‚meant‘“ (Gill 2007:159; vgl. auch; Plönges 2011:442). Dadurch werden sexistische Diskurse in ironischen Aussagen permanent aufgerufen und damit auch immer wieder aktualisiert (vgl. Ahmed 2018:58ff; Alexi 2019; Gill 2007).

Damit widerspreche ich Autor*innen, die argumentieren, dass durch die Diskursstrategie ‚Ironie‘ hegemoniale Diskurse irritiert werden, da hier die

³⁷¹ Dafür spricht auch, dass im Diskurs des Indie-Rock solche Praxen von Männern ironisch gerahmt werden, die weiblich codiert werden, z. B. bestimmte Schönheitspraxen (vgl. z. B. vgl. *Musikexpress* 12/2008:96; *Musikexpress* 10/2009:28, 30; *New Musical Express* 19.2.2005:34; *New Musical Express* 16.4.2005:24). Auch hier deute ich den Einsatz von Ironie als Zeichen dafür, dass offene Kritik an ‚unmännlichen‘ Praxen nicht mehr möglich ist.

Eindeutigkeit von Geschlecht unterlaufen und die Kontingenzen von Geschlecht sichtbar werden (vgl. Leibetseder 2010:32ff). Stattdessen argumentiere ich, dass die Stilfigur der Ironie etwas sagbar macht, was im Diskurs des Indie-Rock durch Prozesse der „rhetorischen Modernisierung“ (Wetterer 2005:76) nur noch begrenzt sagbar ist (Frauen können [X] nicht, weil sie Frauen sind). Meines Erachtens hat die Stilfigur Ironie im Diskurs des Indie-Rock die zentrale Funktion, Männlichkeit im Wettbewerb mit Weiblichkeit als Norm zu konstruieren. Diese diskursive Norm zeichnet sich darüber aus, dass ihr unzweideutig Anerkennung zugeschrieben wird, während die Fähigkeiten von Musikerinnen diskursiv ‚in der Schwebe bleiben‘. Die Stilfigur ‚Ironie‘ ist damit „linked to particular strategies of masculinity“ (Bannister 2006b:159) und zielt nicht nur auf Weiblichkeit, sondern ‚über Bande‘ auch auf Männlichkeit.

Allerdings bin ich auch skeptisch, ob die Stilfigur ‚Ironie‘ die Reproduktion sexistischer Diskurse so spannungsfrei ermöglicht, wie es einige Autor*innen behaupten (vgl. Alexi 2019). Die verstärkte Nutzung von ‚Ironie‘ verweist meines Erachtens darauf, dass dem hierarchisierenden Modus bestimmte ‚Diskurswaffen‘ wie der diskursive Ausschluss nicht mehr zur Verfügung stehen (vgl. Herzog 2013).³⁷² Stattdessen wird versucht, über die Konstruktion von Mehrdeutigkeiten Kritik zu üben. Damit werden aber zugleich immer auch „Kontingenzen, Rauschen und Unschärfe“ (Plönges 2011:444) eingeführt. So wie ‚Ironie‘ in dem von mir untersuchten Diskurs genutzt wird, ermöglicht sie nicht den diskursiven Ausschluss von Musikerinnen und damit ihre diskursive Unterordnung, sondern muss sich mit ihrer Abwertung begnügen, die Musikerinnen zwar marginalisiert, aber im Feld belässt und damit ihre potentielle Gleichwertigkeit nicht infrage stellen kann.³⁷³ Daher ist ‚Ironie‘ eine im Vergleich zu expliziten sexistischen Diskursen schwache Diskursstrategie, um ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zu stabilisieren.

³⁷² Zum Exklusionsverständnis von Benno Herzog vgl. Fußnote 218.

³⁷³ Darüber hinaus ist fraglich, wie erfolgreich die Stilfigur ‚Ironie‘ in der gegenwärtigen spätmodernen Gesellschaft ist. So musste die britische Musikzeitschrift *New Musical Express*, deren Diskurse sehr stark durch Ironie geprägt sind, nach immer weiter sinkenden Auflagezahlen im Frühjahr 2018 ihre Print-Auflage ganz einstellen. Im Gegensatz dazu konnte das Blog *pitchfork*, das auf Ironie fast vollständig verzichtet, seine Stellung bis Anfang 2024 behaupten (vgl. Edwards 2024). Für den Niedergang der klassischen Musikzeitschriften gibt es eine Reihe von Gründen, der mediale Strukturwandel und der Bedeutungsgewinn digitaler Medien spielen eine zentrale Rolle (vgl. u.a. Möllenkamp 2019b; Prior 2012; Tofalvy/ Barna 2020). Trotzdem hat meines Erachtens auch die Nutzung von Ironie als Kommunikationsmittel zum Misserfolg beigetragen, da sie als ‚unehrlich‘ und damit auch als inauthentisch wahrgenommen wird (vgl. Grimwood 2021:177).

Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dem untersuchten Diskurs über das Schlagzeugspiel Männlichkeit privilegiert wird, wenn auch nicht ungebrochen. Ich habe gezeigt, dass Schlagzeuger und Schlagzeugerinnen zugleich in ähnlicher und in unterschiedlicher Art und Weise beurteilt werden. Zum einen werden sowohl Musiker als auch Musikerinnen über die Kategorien ‚Kraft‘ und ‚Spieltechnik‘ bewertet. Während ‚Kraft‘ die natürliche Begabung symbolisiert, die die Musiker*innen befähigt, ihren Körper im Spiel einzusetzen, werden unter der ‚Spieltechnik‘ die erworbenen Fähigkeiten als künstlerische Leistung konstruiert. Über diese ähnlichen Konstruktionsmodi wird die kulturelle Gegensätzlichkeit von Männlichkeit und Weiblichkeit zurückgewiesen und damit ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage gestellt: Diese Narrative re/produzieren die Geschlechterordnung im egalisierenden Modus. Zum anderen werden zur Bewertung der Schlagzeugerinnen weitere Kategorien genutzt, die damit geschlechtsspezifizierend wirken: Sie werden über ästhetisierende und sexualisierende Narrative sichtbar gemacht und damit als Frauen anhand ihrer Weiblichkeit beurteilt. Dies führt im Ergebnis zu einer Entprofessionalisierung der Schlagzeugerinnen. Daneben wird ihre Spieltechnik häufiger als die der Männer über das rhetorische Mittel der Ironie beurteilt. Hier habe ich argumentiert, dass trotz der uneindeutigen Struktur die Stilfigur ‚Ironie‘ die Schlagzeugerinnen abwertet.

6.3.2 Die musikalische Entwicklung innerhalb der Band

Neben der Kategorie der Instrumente wird das Deutungsmuster der Kontrolle dann bedeutsam gemacht, wenn die musikalische (Weiter-) Entwicklung von Bands diskutiert wird. Im Gegensatz zum Deutungsmuster Unabhängigkeit geht es hier um das Innenverhältnis der Band, bei dem bandexterne Akteur*innen nur in geringem Maße eine Rolle spielen (etwa wenn externe Akteur*innen wie Produzent*innen bei einer Kritik an (fehlender) Führung bedeutsam gemacht werden).

Das Deutungsmuster ‚musikalische Kontrolle‘ gibt Antworten auf die Frage, wie Musik innerhalb der Band entwickelt wird. Es ist daher eng mit Fragen der Autor*innenschaft und damit mit dem Deutungsmuster Originalität verbunden (vgl. Gracyk 2020; Gracyk 2022:90f; Negus 2011:609ff; Regev 2013:69f). Wie ich bereits in Kapitel 4.2 erläutert habe, werden im Feld Indie-Rock über das Deutungsmuster Originalität Vorstellungen von musikalischer Kontrolle mit Deutungsmustern der Ehrlichkeit und der Unabhängigkeit verknüpft. Diese Originalitätsvorstellungen mobilisieren

geschlechtsspezifische und geschlechtsspezifisierende Diskurse (vgl. Kapitel 4.2).

Diese Diskurse haben zwei Kristallisationspunkte: 1) die soziale Formation ‚Band‘ und 2) die individuellen Musiker*innen. Korrespondierend dazu werden idealtypisch zwei verschiedene Formen der musikalischen Zusammenarbeit bedeutsam gemacht: die gleichberechtigte Führung aller Bandmitglieder und die Führung durch Einzelne (vgl. Moy 2015:44ff; Negus 2011:609ff). Damit knüpft das Feld Indie-Rock an seit Jahrhunderten bestehenden Diskursen an, die musikalische Originalität und Kreativität im einzelnen Individuum oder in der Kollaboration verschiedener Akteur*innen verorten, wobei die Beziehung mal als spannungsreich, mal als sich harmonisch ergänzend konzipiert wird (vgl. Rosenbrock 2006:87ff). Ich werde zeigen, dass sich die von mir analysierten Bands nicht eindeutig dem einen oder dem anderen Typ zuordnen lassen, sondern bei allen Bands beide Führungsnarrative in unterschiedlicher Form bedeutsam gemacht werden. Allerdings ist auffällig, dass Narrative zu hierarchisch geführten Bands im untersuchten Diskurs stärker, im Verhältnis von etwa 60:40, repräsentiert werden. Ich werde im Folgenden zunächst die Diskursstrategien erörtern, die die Kontrolle über die musikalische Entwicklung als Aufgabe einzelner Bandmitglieder konstruieren. Im Anschluss sollen die Diskursstrategien vorgestellt werden, die die musikalische Kontrolle als gleichberechtigte Aufgabe aller Bandmitglieder verstehen. Dabei werde ich zeigen, dass die verschiedenen Formen musikalischer Kontrolle mit geschlechtsspezifischen Vorstellungen von Führung verknüpft werden.

Die Kontrolle über die musikalische Entwicklung als Aufgabe einzelner Bandmitglieder

Für die hierarchische Führung durch Einzelne wird die Subjektposition des ‚Bandleaders‘ zentral gemacht. Ich werde im Folgenden zeigen, dass im untersuchten Diskurs vor allem zwei Kategorien zur Legitimierung der Führung durch Einzelne genutzt werden: 1) musikalische Leistung und 2) eine besondere Persönlichkeit, wobei Letzteres im Diskurs deutlich weniger Gewicht hat. Über die genannten Kategorien wird in dem untersuchten Diskurs legitimiert, dass einzelne Akteur*innen allein über ein knappes Gut (Kontrolle über die musikalische Entwicklung und damit Macht innerhalb der Band) verfügen und damit die Position des ‚Bandleaders‘ oder der ‚Bandleaderin‘ einnehmen können (vgl. Ricken 2018:47; Vogt 2015:196). Während in der ‚klassischen‘ Rocktradition eine Führung als typisch angesehen wird, die sich als Kampf zweier Egos/ Genies um die kreative Vorherrschaft

innerhalb der Band erzählt (etwa *Mick Jagger* vs. *Keith Richards* oder *Noel Gallagher* vs. *Liam Gallagher*) (vgl. z. B. McNab 2023:17ff), spielt dieses Narrativ in dem von mir untersuchten Diskurs keine Rolle. Stattdessen wird die Führung einer spezifischen Person oder einem Paar zugeschrieben, so dass Bands „are in fact a sort of vehicle for the work of mostly one leading author [...]“ (Regev 2013:70). Aufgabe dieser Führungsperson ist es, ein gemeinsames Ziel zu formulieren und alle Bandmitglieder hierfür zusammenzubringen.

Für alle ‚Führungsmodelle‘ muss festgehalten werden, dass die musikalische Kontrolle durch Einzelne im Untersuchungsmaterial häufig nur benannt wird, etwa wenn von „Win Butler und seine[r] Band“³⁷⁴ oder von *Beth Ditto* „mit ihrer Band“³⁷⁵ gesprochen wird. Dies zeigt anschaulich, dass diese Form der Führung als selbstverständlich akzeptiert wird, nicht weiter begründet werden muss und sich ‚von selbst‘ versteht.

Wie ich im Folgenden zeigen werde, sind in dem untersuchten Diskurs Deutungsmuster der Kontrolle und Führung stark mit Männlichkeit verknüpft. Hinzu kommt, dass insbesondere Diskurse der Führung qua ‚besonderer Persönlichkeit‘ auf eine lange, institutionalisierte Verknüpfung mit Männlichkeit zurückblicken, die ihren Niederschlag auch im Indie-Rock finden (vgl. Joose/ Willey 2020). Allerdings lassen sich auch Narrative rekonstruieren, in dessen Zentrum eine ‚weibliche‘ Führung oder die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar steht. Diese weisen, wenn auch in unterschiedlichem Maße, diskursive Anerkennung der Subjektposition ‚führende Musikerin‘ zu. Aufgrund der relativ homogenen Begründungsstruktur werde ich den folgenden Abschnitt nicht anhand der Kategorien ‚Leistung‘ und ‚Persönlichkeit‘ ordnen. Stattdessen werde ich die verschiedenen Arten von Führung, die durch diese Kategorien diskursiv begründet werden, anhand des hierdurch konstruierten Führungsmodells diskutieren.

Führung A: Die Führung durch einzelne Musiker in ‚Männerbands‘

Eine wichtige Möglichkeit, die Führung durch Einzelne zu legitimieren, ist der Verweis auf die jeweilige ‚musikalische Leistung‘. Dafür werden im Diskurs Albumaufnahmen und Beobachtungen auf der Konzertbühne diskutiert. Unter ‚musikalischer Leistung‘ kann zielgerichtetes Handeln mit einem

³⁷⁴ *Musikexpress* 4/2007:105. Für weitere Beispiele männlicher ‚Bandleader‘ vgl. *Musikexpress* 7/2005:102; *Musikexpress* 3/2008:38; *New Musical Express* 27.11.2004:31; *New Musical Express* 19.6.2010:44; *New Musical Express* 26.2.2011:6; *New Musical Express* 25.6.2011:7; *Pitchfork* 4.10.2010; *Spex* 7-8/2007:51.

³⁷⁵ *Musikexpress* 2/2012:59. Für weitere Beispiele weiblicher ‚Bandleaderinnen‘ vgl. *Musikexpress* 6/2008:54; *New Musical Express* 25.2.2006:19; *New Musical Express* 1.7.2006:29; *New Musical Express* 25.11.2006:37; *New Musical Express* 6.9.2008:40; *Spex* 7-8/2009:41.

spezifischen Ziel verstanden werden, bei dem individuell identifizierbare Leistungen ein ‚Mehr‘ an kollektiver Leistung der Band produzieren (vgl. Ricken 2018:47; Vogt 2015:196). Bei den untersuchten ‚Männerbands‘ werden die Musiker über die Kategorie ‚Leistung‘ nicht nur miteinander ins Verhältnis gesetzt, sondern es wird immer auch ein Konkurrenz- und Wettbewerbsverhältnis zwischen den Musikern eröffnet (vgl. Rosa 2006:84).³⁷⁶ Wie ich zeigen werde, wird dies jedoch nur in bestimmten Fällen explizit gemacht und verbleibt in anderen im Impliziten.

Im Folgenden soll zunächst erörtert werden, wie individuelle Leistungen bei Studioaufnahmen in geschlechtshomogenen ‚Männerbands‘ eine hierarchische Führung legitimieren. Dabei werde ich mich auf die Band *Interpol* konzentrieren und aufzeigen, wie der Diskurs unterschiedliche Bandmitglieder und damit zugleich auch verschiedene professionellen Tätigkeiten als ‚führend‘ konstruiert:

„Während alle vier Bandmitglieder die Musik gemeinsam austüfteln, ist Banks für Gesangslinien und Lyrics allein verantwortlich.“ (*Rolling Stone* 9/2002:33)

„Gleichzeitig experimentierte der smarte Geck Carlos Dengler ausgiebig mit Arrangement-Ideen und Keyboard-Sounds: *Our Love To Admire* war die Platte einer hochgradig stilvollen Band, die mit äußerst dunklen Klangfarben teils erstaunlich lichtdurchflutete Landschaften malte. Es war vor allem Carlos Dengler, der malte. [...]“ (*Musikexpress* 9/2010:35)

„We would all wait for Daniel to book another show, create another contact, another line of attack. That was our pace. We were like the Knights Templar and he was King Arthur.“ (*Pitchfork* 29.11.2012)

Im ersten Zitat, einer Alumbesprechung, wird die Führung dem Gitarristen und Sänger *Paul Banks* zugesprochen. Als Begründung werden zwei Punkte angeführt: Zum einen sei er für eine bestimmte Dimension des Songs allein verantwortlich, nämlich für die Songmelodie („Gesangslinien“) und die Songtexte („lyrics“). Hier geht es also um die Frage, für ‚was‘ *Paul Banks* Verantwortung trägt. Die Melodie und der Text des Songs werden damit nicht nur von der allgemeinen „Musik“ der Band, die alle Bandmitglieder „gemeinsam austüfteln“ unterschieden, sondern Melodie und Text werden eine besondere Bedeutung für das Wesen des Songs zugeschrieben (vgl. Moy 2015:44ff; Negus 2011:609ff).³⁷⁷ Zum anderen wird die Führung aber auch über das ‚wie viel‘ begründet, denn *Paul Banks* ist sowohl für die

³⁷⁶ Ich verwende die Begriffe Wettbewerb und Konkurrenz synonym (vgl. Diefenbacher/Rodenhäuser 2015:65).

³⁷⁷ Diese symbolische Anerkennung spiegelt sich auch in den legalen Praxen wieder: Songmelodie und Songtexte sind durch Urheberrechte geschützt, die Rhythmusmuster eines Schlagzeugs sind es nicht (vgl. Ahonen 2007:126).

„Musik“ (er ist Teil der Band) als auch für Melodie und Texte zuständig. Damit übernimmt er ein ‚mehr‘ an Aufgaben.

Im zweiten Zitat, das Teil eines längeren Features ist, wird die Führung dem Bassisten *Carlos Dengler* zugeschrieben.³⁷⁸ Dazu wird zunächst behauptet, dass sich die Musik der Band über eine bestimmte Qualität auszeichnet: Sie besäße die Fähigkeit, Gegensätzliches miteinander zu verbinden. So gelinge es der Band, musikalisch mittels „äußerst dunkle[r] Klangfarben teils erstaunlich lichtdurchflutete Landschaften“ zu malen. Dabei wird die Verantwortung für die Musik vor allem *Dengler* zugeschrieben, da er „vor allem [...] malte“. Damit wird auch hier die Führung durch ein ‚Mehr‘ an Leistung begründet. Dies wird durch weitere Aussagen belegt: Er sei nicht nur für ein weiteres Instrument zuständig („Keyboard“), sondern auch für „Arrangement-Ideen“, d.h. für die Frage, wie die Instrumente zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Hierdurch, aber auch durch das Wort „smart“, wird *Dengler* ein großes musikalisches Verständnis zugeschrieben. Daneben wird seine Leistung durch den langen Zeitraum seines Einsatzes („ausgiebig“) nochmals betont.³⁷⁹

Im letzten Zitat, ebenfalls Teil eines längeren Features, wird die Führung dem Gitarristen *Daniel Kessler* zugeschrieben, indem er als „King Arthur“ und der Rest der Band als ‚seine‘ „Tempelritter“ charakterisiert werden. Diese Zuschreibung erhält eine große Glaubwürdigkeit, da die Aussage durch ein anderes Bandmitglied (*Carlos Dengler*) getätigt wird. Hier wird die Zuschreibung von Führung nicht mit musikalischen Fähigkeiten, sondern mit Planungskompetenz begründet. Diese Art von Tätigkeiten spielen im untersuchten Diskurs nur eine untergeordnete Rolle, sie sind aber für den Erfolg einer Band sehr wichtig (vgl. Halbritter 2012:60ff).³⁸⁰ Während die Band passiv „wartete“, wird *Kessler* als aktiver Part beschrieben, der das „Tempo“ der Band bestimmte, indem er Kontakte herstellte und Konzertmöglichkeiten buchte. Die auf die Artussaga bezugnehmende Metapher kann als Vermännlichung einer unterstützenden und damit zumeist weiblich codierten Tätigkeit verstanden werden:³⁸¹ Die Rahmung als kämpferische

³⁷⁸ *Carlos Dengler* war bis 2010 Bassist der Band *Interpol*. Nach seinem Ausstieg übernahm erst *David Pajo* (bis 2011) und dann *Brad Truax* diese Aufgabe.

³⁷⁹ Auch die Metapher des ‚Malens‘ und die Beschreibung als „Geck“, die beide auf die diskursive Figur des exzentrischen ‚Malergenies‘ rekurrieren, schreiben die Originalität und damit die Kontrolle über die musikalischen Entwicklung maßgeblich dem Bassisten zu.

³⁸⁰ Grund hierfür ist meines Erachtens, dass der Materialkorpus aus kommerziell erfolgreichen Bands besteht, die bestimmte Tätigkeiten (z. B. Planung von Touren, Buchen von Konzerthallen und die damit in Verbindung stehende komplexe Logistik von Fahrzeugen, Hotels, Roadies, etc.) ab einem bestimmten Zeitpunkt (Abschluss eines Plattenvertrages, kommerzieller Erfolg) an Externe (Plattenfirma, Manager*in, etc.) abgeben können.

³⁸¹ Auch wenn typische Praxen von ‚caring masculinities‘ (z. B. im Rahmen von Elternschaft) in dem untersuchten Diskurs nur sehr selten rekonstruiert werden: Die hier beschriebenen Tätigkeiten können auch als eine bestimmte Form der Care-Arbeit interpretiert werden.

Auseinandersetzung soll zeigen, dass in der Anfangsphase der Bandkarriere eine Reihe von Unwägbarkeiten und Widerständen überwunden werden müssen, und symbolisiert Disziplin und Zähigkeit des Musikers. Damit werden die Tätigkeiten als ‚mutig‘ und als ‚Durchsetzungsvermögen erfordernd‘ codiert. Implizit wird hier außerdem Musik als männlich-homosozialer Raum konstruiert, der androzentrisch organisiert ist und für ‚höfische‘ Frauen, d.h. für Musikerinnen des gleichen Feldes, nur sehr begrenzte, auf Musiker bezogene, Entfaltungsmöglichkeiten vorsieht (vgl. Fries 1992:8).

Auch wenn die drei Zitate einen anderen Eindruck erwecken: Die über die Kategorie ‚Leistung‘ begründete Form der Führung wird im untersuchten Diskurs maßgeblich den Sänger*innen der Band zugeschrieben. Dabei wird der Songtext (weniger oft: die Songmelodie) als Ausweis besonderer musikalischer Originalität bedeutsam gemacht (vgl. Keightley 2001:134; Negus 2011:609f; Shuker 2008:58).³⁸² Gleichzeitig kann die Funktion des ‚Bandleaders‘ auch durch andere Bandmitglieder in Anspruch genommen werden, denn auch das Komponieren einzelner Instrumentenmelodien, das Arrangement verschiedener Instrumente zu einem spezifischen Sound oder die Fähigkeit, Konzerte zu organisieren, kann Führung begründen. Damit verdeutlichen die Zitate, dass die Frage, was genau die Führung ausmacht, im untersuchten Diskurs durchaus unterschiedlich beantwortet wird.³⁸³ Des Weiteren veranschaulichen die Zitate die Dynamik einer Führung, die auf ‚Leistung‘ beruht. Die Musiker besitzen die Position des ‚Bandleaders‘ und die damit verbundene symbolisch-kulturelle Anerkennung nicht auf Dauer, sondern können diese im Wettbewerb untereinander wieder verlieren (vgl. Rosa 2006:98).

Neben der Kategorie ‚Leistung‘ wird im untersuchten Diskurs eine weitere Kategorie bedeutsam gemacht, um Führung innerhalb der Band zu legitimieren: die ‚Führungspersönlichkeit‘. ‚Bandleader‘ besitzen, so der Diskurs, diese besondere Eigenschaft. Welche normativen Anforderungen an Musiker*innen gestellt werden, um sich im Vergleich zu anderen hervorzuheben, verdeutlicht der folgende Ausschnitt aus der Musikzeitschrift *New Musical Express*. Er stellt die 25 „Greatest Rock Stars“ der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts vor:

„[...] these were dudes and dudettes who had, by sheer dint of will, built a world. The true rock star, after all, is someone who says, ‚It’s my world and you

³⁸² Die Sichtbarkeit des Gesangs hat aber auch ohne den Bezug zu Originalität großes Gewicht. Grund hierfür ist, dass „iconic elements will often prevail in the visually oriented world of popular music“ (Moy 2015:57).

³⁸³ Diese Mehrdeutigkeit wird durch die Unklarheit darüber, welche musikalischen Elemente genau den ‚Song‘ konstituieren, verstärkt: „the problem of isolating authorship within [music] is [not] easily resolved“ (Straw 2011:99).

all live in it'. [...] these were the ones who drew you in with their ironclad devotion to their own ideals, their total immersion in the own mode of thought."
(*New Musical Express* 28.11.2009:30)

Im Zitat wird deutlich, dass nicht nur musikalische Fähigkeiten und Talent, sondern auch spezifische Persönlichkeitseigenschaften eine musikalische Führung im Feld Indie-Rock begründen können. Dabei werden die folgenden Eigenschaften ‚Bandleadern‘ zugeschrieben: der eigene Wille und die unbedingte Hingabe an die eigenen Ideale. Durch diesen Gestaltungswillen gelänge es den ‚Bandleadern‘, eine eigene Welt aufzubauen und andere (Musiker*innen, Fans, u. a.) in den Bann zu ziehen. In den Narrativen werden zugleich die Deutungsmuster ‚Kontrolle‘ (über das Selbst, aber auch über Andere, über die eigene Umwelt, die Deutung der Situation) und ‚Unabhängigkeit‘ (von anderen Wertvorstellungen und Überlegungen) bedeutsam gemacht. Die genannten Eigenschaften nehmen auch Bezug auf den Begriff des Charismas, der aber im untersuchten Diskurs nur selten explizit benannt wird. Bezugnehmend auf die im Zitat konstruierte Geschlechterordnung wird durch die Benennung von „dudes“ und „dudettes“ zum Ausdruck gebracht, dass die Befähigung zum Führen hier nicht vom Geschlecht abhängig gemacht wird. Allerdings wird im untersuchten Diskurs die ‚Führungspersönlichkeit‘ stark mit Männlichkeit verknüpft, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Um die besondere ‚Führungspersönlichkeit‘ aufzuzeigen, wird im Diskurs des Indie-Rock vor allem auf das Konzertgeschehen Bezug genommen:

„It’s a common trait among great frontmen that they transform onstage. [...] Before the show, Kele [...] is the classic shy indie boy, eminently huggable but somehow out of reach. Onstage he’s a tensed-up ball of magnetism, lending their spindly art-rock an energy and focus [...].“ (*New Musical Express* 1.5.2004:30)

„That he draws the eye so comprehensively you forget there’s anybody else onstage with him is testament to Carlos D’s star quality. He overshadows his transparent bandmates by dint of undead cheekbones, a bass swinging lower than a sweet chariot [...]. And he knows his own charisma [...].“ (*New Musical Express* 28.11.2009:32)

Das erste Zitat beschreibt den Gitarristen und Sänger der Band *Bloc Party*, *Kele Okereke*. Dieser zeichne sich dadurch aus, dass er sich auf der Bühne „verwandle“. Während er sonst der „klassische, schüchterne Indie-Boy“ sei, verändere er sich auf der Bühne: Es sei voller Spannung und kann die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Auf diese Weise gäbe er auch der Musik der Band „energy“ und „focus“. Hier werden zwei Eigenschaften thematisiert, die ‚Bandleader‘ als „besonders“ ausweisen: 1) Das Geben von Konzerten

auf einer Bühne macht bislang verborgene Persönlichkeitseigenschaften sichtbar. 2) Die Eigenschaften des ‚Bandleaders‘ haben direkte, positive Auswirkungen auf die Musik der Band.

Im zweiten Zitat wird der Bassist und Keyboarder der Band *Interpol*, *Carlos Dengler*, beschrieben. Um seine Führungspersönlichkeit zu verdeutlichen, wird der Begriff des „Charismas“ genutzt. Im untersuchten Diskurs wird Charisma nicht als eine Kompetenz, d.h. als eine erlernbare kulturelle Fähigkeit verstanden, sondern als eine angeborene, natürlich gegebene Begabung, die bestimmte Personen besitzen und diese als ‚außergewöhnlich‘ ausweisen (vgl. Adair-Toteff 2020:7ff).³⁸⁴ Charisma ist eine individuelle Eigenschaft, die die gesamte Person umfasst und für andere an bestimmten Punkten sichtbar wird: Eine der wichtigsten Eigenschaften von Charisma ist es, andere durch seine Ausstrahlung in den Bann ziehen zu können. Hierdurch entsteht das „phenomenon of emotional followership“ (Wright 2020:205). Diese Eigenschaften treffen auf *Dengler* zu, denn er zeichne sich dadurch aus, dass er die „Blicke auf sich zieht“ und zwar so stark, dass seine Bandkollegen ihm gegenüber „verblassen“ und „vergessen“ werden. Deena Weinstein argumentiert, dass Sänger*innen einer Band strukturell privilegiert sind, als ‚Bandleader‘ wahrgenommen zu werden, da sie die Aufgabe übernehmen, mit dem Publikum der Konzerte zu kommunizieren. Sie sind „representing a group's personality compressed into one person“ (Weinstein 2011:171). Indem es *Dengler* gelingt, auch den Sänger der Band in den Schatten zu stellen, wird seine charismatische Ausstrahlung betont. Diese „star quality“ wird auch an der Art und Weise, wie *Dengler* Musik spielt, sichtbar. Der tief hängende Bass zeigt, dass *Dengler* die ‚coole Pose‘ wichtig ist, auch wenn sie damit einhergeht, dass das eigene Spiel schwerer zu kontrollieren ist (vgl. Capone 2009:16). *Dengler* stellt damit nicht nur seine musikalischen Fähigkeiten unter Beweis, sondern auch, dass er bereit ist, bestimmte ‚Kosten‘ für die ‚Inszenierung‘ zu tragen. Diese Freude an der Inszenierung wird ebenfalls als kennzeichnend für Charisma diskutiert (vgl. Adair-Toteff 2020:7ff). Insbesondere sein Aussehen und seine hier nicht wiedergegebene Freude an auffälliger Kleidung und Frisur machen deutlich, dass *Dengler* bewusst die Konstruktion der Band als homogen-homoziale Gruppe unterläuft, indem er die Besonderheit seiner Person auch über sein Styling sichtbar macht (vgl. Lebrun 2005:211ff). Daneben wird ein weiteres Element genannt, das für diese Inszenierungsfähigkeiten wichtig ist: *Dengler* weiß um seine Ausstrahlung, d.h. eine bestimmte Selbstgewissheit ist

³⁸⁴ Der Diskurs des Indie-Rock nimmt Bezug auf den Begriff von Max Weber, betont aber spezifische Elemente und blendet andere aus (vgl. z. B. Adair-Toteff 2020; Joose/ Willey 2020:547; Wright 2020).

Voraussetzung, um ‚charismatisch‘ führen zu können. Das Zitat zeigt in seiner Gesamtheit, dass es *Dengler* auf verschiedenen Ebenen gelingt, ‚Kontrolle‘ zu verkörpern, indem er andere (seine Band, seine Fans) und sich selbst kontrollieren kann.³⁸⁵

Obwohl auch einzelnen Musikerinnen die Fähigkeit zugewiesen wird qua Persönlichkeit zu führen (vgl. etwa für *Beth Ditto New Musical Express* 11.11.2006:53) und damit Weiblichkeit die Fähigkeit zugesprochen wird, andere ‚charismatisch‘ zu führen, ist die Deutungsfigur der charismatischen Führungspersönlichkeit im untersuchten Diskurs des Indie-Rock maßgeblich ‚männlich‘ codiert: Sie wird vor allem genutzt, um Männer und ihre Männlichkeit diskursiv zu konstruieren: „In these descriptions it is clear, therefore, that charisma appears as a masculine property and its bestowal is tantamount to masculinization“ (Joose/ Willey 2020:538). Aber auch ohne diesen symbolisch-kulturellen Bezug zu ‚Weiblichkeit‘: Die hier rekonstruierten Narrative konstruieren Männlichkeiten im hierarchisierenden Modus und stützen damit die hegemoniale Geschlechterordnung. Allerdings wird Geschlecht in diesen Zitaten nicht explizit zum Thema gemacht. Daraus kann geschlossen werden, dass es als selbstverständlich und nicht begründungswürdig angesehen wird, wenn Männer andere Männer anführen.

Führung B: Die Führung durch einzelne Musikerinnen in geschlechtlich heterogenen Bands

Im untersuchten Diskurs des Indie-Rock wird Musikerinnen durchaus die Fähigkeit zugeschrieben, eine Band anzuführen, wobei auch hier die Kategorien ‚musikalische Leistung‘ und ‚Persönlichkeit‘ rekonstruiert werden können. Der ‚weibliche Bandleader‘, diskutiert ebenfalls vor allem in Albumbesprechungen und längeren Features, wird allerdings im Vergleich zum ‚männlichen‘ Pendant deutlich weniger häufig bedeutsam gemacht.

Eine über ihre musikalische Leistung begründete Führung wird bei Musikerinnen etwa wie folgt konstruiert:

„Ditto remains the band's singularly unique talent, and listening to her notes bounce off the Knitting Factory's walls is a treat.“ (*Pitchfork* 21.8.2003)

„„No Cars Go“ war eines der ersten Lieder, das Win und Regine gemeinsam schrieben, im Jahr 2002. ‚Die Streicher-Parts wurden zuerst fürs Akkordeon geschrieben‘, erzählt Regine Chassagne, ‚ich fand heraus, dass ich das Streicher-Crescendo am besten mit dem Akkordeon imitieren konnte.‘ Bei der Arbeit an NEON BIBLE suchte Régine den speziellen Sound-Mix [...]. ‚Die Songs mit

³⁸⁵ Zugleich werden durch Anspielungen auf „Nazi regalia“ (*New Musical Express* 28.11.2009:32) und Adolf Hitler die bedrohlichen Facetten von Charisma aufgezeigt, deren Existenz hier legitim erscheint, weil es sich nur um eine ästhetische Strategie handle, die Ausdruck seines Charismas, aber nicht seiner politischen Einstellungen ist.

Orchester beanspruchten mehr Zeit im Mix, wir wollten das Orchester nicht einfach zu der Band einspielen, das hört sich so nach Disney an. Wir haben hart an der richtigen Balance gearbeitet; das Orchester sollte Teil der Band sein.“ (*Musikexpress* 3/2007:59)

Im ersten Zitat wird *Beth Ditto* als das größte Talent der Band *Gossip* bewertet. Nach der Feststellung wird eine mögliche Begründung nachgeschoben: ihre stimmlichen Fähigkeiten, die hier auf den Aufnahmen eines Live-Konzerts hörbar werden. Die Satzstruktur (das nachgestellte Komma) legt allerdings nahe, dass ihr Stimme nur eine von vielen Fähigkeiten ist, die sie im Verhältnis zu ihren Bandkolleg*innen besserstellt.

Im zweiten Zitat äußert sich *Régine Chassagne* über den Entstehungsprozess des Songs „No Cars Go“ und des dazugehörigen Albums „Neon Bible“. Zunächst hält *Chassagne* fest, dass sie den Song gemeinsam mit *Win Butler* geschrieben hat, was das Bild einer gemeinsamen musikalischen Führung aufruft. Die nachfolgenden Erläuterungen legen jedoch implizit nahe, dass sie die Hauptkontrolle über den Produktionsprozess hat und damit die Band anführt. Dabei werden ihr außerordentliche musikalische Fähigkeiten zugeschrieben, z. B. indem sie diejenige ist, die die Noten für ein Instrument in ein anderes übersetzt, wobei die relative Ferne zwischen Streichinstrument und Akkordeon ihre musikalischen Fähigkeiten unterstreicht. Daneben ist sie außerdem für die „richtige Balance“ des Sounds auf dem gesamten Album verantwortlich, indem sie den Mix der verschiedenen Instrumente als ihren Verantwortungsbereich versteht. Ihre Fähigkeiten werden auch hier herausgestellt, indem sie ‚widersprüchliche‘ Instrumentengruppen (klassisch und Rock) zusammenbringt.

Musikerinnen verfügen, so der Diskurs, auch über die notwendige ‚Führungspersönlichkeit‘, wobei diese Narrative ebenfalls vor allem in Konzertbesprechungen bedeutsam gemacht werden:

„Once you have seen Ditto perform live, there is little doubt about her tremendous power as a front woman. Bold and witty, her presence was consistently commanding and engaging. But that voice of hers sealed the deal.“ (*Pitchfork* 24.4.2006)

In dem Zitat wird neben der als gewaltig beschriebenen Stimmkraft *Beth Dittos* auch ihre Persönlichkeit beschrieben. Diese befähigte *Ditto*, die „front woman“ ihrer Band zu sein. Neben ihrem Humor betont das Zitat Eigenschaften, die traditionell mit charismatischer Führung assoziiert werden: Die Fähigkeit, andere Menschen zu beeindrucken und von sich einzunehmen. Indem auch Frauen und damit Weiblichkeit die Fähigkeit zugesprochen wird, andere zu führen, wird die Verknüpfung von Männlichkeit und Führung im

untersuchten Diskurs, wenn auch vergleichsweise selten, infrage gestellt. Auffällig ist, dass der populärwissenschaftliche Diskurs der ‚anderen‘ Führung durch Frauen nicht aufgegriffen werden, sondern dass die charismatische Führung durch Musikerinnen hier ähnlich konstruiert wird wie die durch Musiker. Zugleich kann nicht davon gesprochen werden, dass *Ditto* vermännlicht wird – ihre Weiblichkeit wird im ersten Zitat über die Bezeichnung „front woman“ herausgestellt.

Wie können die vorgestellten Konstruktionsmuster dieser ‚führenden‘ Weiblichkeit in Bezug auf die hegemoniale Geschlechterordnung eingeschätzt werden? Es kann festgehalten werden, dass die so konstruierten Weiblichkeiten die hegemoniale Geschlechterordnung infrage stellen. Dabei werden die Musikerinnen nicht abgewertet, im Gegenteil – sie erhalten symbolisch-kulturelle Anerkennung, weil sie in der Lage sind, andere Musiker*innen anzuführen. Damit lassen sich diese Weiblichkeiten nicht in Übereinstimmung mit Connells Begrifflichkeiten bringen (vgl. Connell 1987:183, 188). Aber können sie deswegen als ‚hegemoniale Weiblichkeiten‘ verstanden werden? Zunächst kann angeführt werden, dass derartige Konstruktionsmuster selten im untersuchten Diskurs rekonstruiert werden können. Dies spricht nicht gegen den Status als hegemonial, da auch ‚hegemoniale Männlichkeit‘ eine „soziale Praxis [...] der gesellschaftlichen Eliten“ (Meuser 2010:331) beschreibt, deren Praxis sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie nur wenigen Männern zur Verfügung steht (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:832). Jedoch zeigt sich im Vergleich, dass im untersuchten Diskurs ‚Bandleaderinnen‘ im Verhältnis zu den ‚Bandleadern‘ deutlich weniger häufig bedeutsam gemacht werden.³⁸⁶ Stattdessen werden, wie ich noch zeigen werde, andere Formen von Weiblichkeit betont, bei denen die Führung von Musikerinnen nur in Zusammenarbeit mit oder in Abhängigkeit von Musikern realisiert werden kann. Musikerinnen und deren Weiblichkeiten werden damit als weniger befähigt bewertet, andere zu führen und anzuleiten. Daher sind diese führenden Weiblichkeiten kein diskursives Orientierungsmuster im Sinne Meusers. Zugleich sind auch eine Reihe der in Kapitel 2.2 und 3.2 diskutierten Begriffe wenig geeignet, diese Weiblichkeiten analytisch greifbar zu machen. Die Musikerinnen werden nicht als ‚one of the boys‘ konstruiert, die queere Weiblichkeit *Beth Dittos* wird beispielsweise nicht vermännlicht. Daher können sie meines Erachtens nicht als ‚female masculinity‘ verstanden werden (vgl. u. a. Noble 2004; Pascoe 2018). Da die diskutierten Weiblichkeiten symbolisch-kulturelle Anerkennung erhalten

³⁸⁶ Die strukturelle Dominanz von ‚Männerbands‘ im Feld Indie-Rock verstärkt die Verknüpfung von Männlichkeit und Führung, ist aber meines Erachtens nicht ursächlich dafür.

und damit nicht als illegitim gelten, sind sie auch keine Paria-Weiblichkeiten im Sinne Schippers (vgl. Schippers 2007:95ff, vgl. Kapitel 3.2).

Die Einschätzung wird darüber erschwert, dass unklar bleibt, in welcher Beziehung diese Weiblichkeiten a) zu anderen Weiblichkeiten und b) zu anderen Männlichkeiten, insbesondere zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘, stehen. In dieser Leerstelle wird aber meines Erachtens zugleich deutlich, dass die ‚führenden Musikerinnen‘ nicht die symbolisch-kulturelle Autorität besitzen, für alle anderen als Orientierungsmuster zu fungieren. Dass außerdem für Bands mit führenden Frauen wie *Gossip* die Diskursfigur des ‚Produzenten‘ außerordentlich stark bedeutsam gemacht wird (vgl. Kapitel 6.2.2), deute ich als Abschwächung und Infragestellung dieses Führungsanspruchs. Am ehesten sind die in diesem Abschnitt diskutierten diskursiven Weiblichkeiten als ‚ambivalent‘ zu charakterisieren. Sie zeichnen sich nicht mehr länger über ein Einverständnis mit der eigenen Unterordnung aus, verfügen aber trotzdem nur über ein begrenztes Ausmaß an kultureller Autorität (vgl. Kapitel 3.2.2).

Führung C: Die Führung durch einzelne Musiker in gemischtgeschlechtlichen Bands

In gemischtgeschlechtlichen Bands werden im untersuchten Diskurs maßgeblich Bilder ‚männlicher‘ Führung bedeutsam gemacht. Dazu wird häufig auf die Kategorie ‚Leistung‘ zurückgegriffen. Dies will ich an zwei Konzertberichten verdeutlichen:

„Jack dominiert die Bühne, kreiselt, posiert, singt mal in das Mikro am Bühnenrand, mal in das gegenüber Megs Schlagzeug.“ (*Musikexpress* 7/2003:88)

„[...] Arcade Fire are soundchecking their first night at west London’s 20,000 capacity Earl’s Court. Win is onstage [...]. He watches a team of dancers rising up out of a second stage in the middle of the floor [...]. ‚Can someone make sure the bubbleheads have at least one instrument‘ he yells at the dancers. [...] Win jumps off the front of the stage to circle around the floor in front of the sound desk, slightly stopped over a cowbell that he slaps compulsively on one hand, as if trying to imagine how everything will sound and look from the floor tonight.“ (*New Musical Express* 5.7.2014:28)

Das erste Zitat beschreibt *Jack White*, den Gitarristen und Sänger der Band *The White Stripes*. In beiden Zitaten wird ihm die musikalische Führung der Band zugeschrieben: Er „dominiert die Bühne“ und ist das „zentrale Bild“. Das erste Zitat belegt dies, indem *White* mittels verschiedener Verben (kreiseln, posieren, singen) als sehr aktiv beschrieben wird. Während die Schlagzeugin an das Instrument gebunden ist und damit ihre Position und

ihre Aufgaben nicht ändern kann, ist *White* in der Lage, sehr viel mehr Bühnenraum in Besitz zu nehmen und verschiedene Aufgaben auszuüben.

Im zweiten Zitat wird *Win Butler (The Arcade Fire)* während eines Soundchecks vor einem Konzert beschrieben. Der Musiker ist derart dargestellt, dass er die Kontrolle über den Ablauf der anstehenden Konzerte der Band innehat. Zunächst wird über die Nennung der Zuschauer*innenzahl (20.000) deutlich gemacht, dass es sich um eine große Bühne handelt und daher auch die Kontrollfähigkeiten des Musikers entsprechend groß sein müssen. Dazu werden zwei Tätigkeiten betont: Zum einen gibt er einer unbekannt bleibenden Person Anweisungen: Diese soll den Tänzer*innen Instrumente in die Hand geben. Zum anderen beobachtet er den Probenablauf, den er immer wieder mit seinen Anweisungen unterbricht. Das bedeutet, dass sich alle Personen (auf und hinter der Bühne) nach ihm richten müssen. Das so entstehende Bild ist das eines Regisseurs, der die Führung zentral ausführt. Dabei kann das Adjektiv „zwanghaft“ durchaus als Kritik an seiner Führungskompetenz verstanden werden, sie kann aber auch seinen unbedingten Willen zum Gelingen des Projekts und damit seine Führungspersönlichkeit illustrieren. Daneben wird *Win Butler* die Gründung der Band als ‚Leistung‘ zugeschrieben, da im weiteren Verlauf des Artikels behauptet wird, dass er „discovered [...] jazz singer Régine“ (*New Musical Express* 15.1.2005:29). Hier wird der Musiker als aktives, handelndes Subjekt beschrieben, während die Musikerin passiv und wartend „entdeckt“ wird.³⁸⁷

Aber nicht nur in Konzertberichten, auch in längeren Features wird die musikalische Führung thematisiert, wobei die Frage im Mittelpunkt steht, wie die Musik der Band entsteht:

„Hörst du beim Komponieren schon genau, wie der Song nachher klingen soll? Hast du dabei dann auch schon bestimmte Klangfarben und Instrumente im Kopf?“

„Ja, sehr häufig. Régine und ich schreiben ja viel gemeinsam, da kommt dann schon einiges zusammen. Und die Band hat auch viel Einfluss auf das Endprodukt, auf die Instrumentierung und das Arrangement. Aber ich behalte normalerweise die Regie in der Hand, und die anderen fügen sich dann ins Gesamtbild ein.“ (*Musikexpress* 2/2006:44)

In dem Zitat wird *Win Butler (The Arcade Fire)* nach seinem Prozess des Komponierens gefragt. In der Antwort ordnet er bestimmten Personen bzw. Gruppen bestimmte Aufgaben zu. Dabei konstruiert er die Aufgabenteilung innerhalb der Band zugleich als Zuschreibung eines spezifischen Einflusses,

³⁸⁷ Vgl. sehr ähnlich *Musikexpress* 4/2005:28; *Musikexpress* 2/2006:44; *New Musical Express* 28.8.2010:27; *Spex* 3-4/2005:47.

den die Künstler*innen auf die Musik der Band haben: Der Grad des Einflusses steigert sich im Verlauf des Satzes, von „auch viel“ zum höchsten Grad der „Regie“. Die Band habe „auch viel“ Einfluss auf das Endprodukt, indem es an der „Instrumentierung und dem Arrangement“ mitarbeite. Der Einfluss von *Régine Chassagne* wird als größer beschrieben: Sie ist Teil der Band und arbeitet damit an der Instrumentierung und Arrangements mit. Zusätzlich dazu schreibt sie „gemeinsam“ mit *Butler* die Songtexte. *Butler* wird dann von den anderen Bandmitgliedern herausgehoben; er ist nicht nur für Instrumentierung und Arrangements und die Lyrics zuständig, sondern er führt auch „normalerweise die Regie“. Damit stellt sich *Win Butler* als Person mit dem größten Einfluss dar. *Butler* betont diesen Punkt, indem er behauptet, dass sich die Band in *sein* Gesamtbild „einfügt“, d.h. sich einvernehmlich in seine Führung eingliedert, einen Punkt, auf den ich später noch zurückkommen werde.

Neben der Kategorie ‚Leistung‘ wird auch bei geschlechtlich heterogenen Bands die Kategorie der ‚Persönlichkeit‘ bedeutsam gemacht, um die Führung bestimmter Musiker innerhalb der Band zu begründen:

„Being smart enough to step back and realise that less is more, and by limiting your means of expression, you can intensify them, Jack started a whole musical movement with three colours, two people and two instruments.“ (*New Musical Express* 28.11.2009:35)

Das Zitat ist Teil der zu Beginn der Kapitels erwähnten Artikelreihe, die die 25 „Greatest Rock Stars“ der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts vorstellt. *Jack White (The White Stripes)* wird hier der erste Platz zugewiesen. Begründet wird dies damit, dass er „eine ganze Musikbewegung ins Leben gerufen“ habe. Während andere Musiker*innen ‚nur‘ für ihre Musik verantwortlich sind, prägt *Jack White* hier seine und zusätzlich dazu auch die Musik von anderen. Dabei wird durch das Wort „Bewegung“ deutlich gemacht, dass es sich nicht nur um eine quantitativ große Menge von Musik handelt, sondern dass er auch tiefgehende und lang anhaltende Veränderungen angestoßen hat. Dieser Umstand wird noch einmal betont, indem die Mittel, mit denen *White* diese Bewegung startete, als limitiert charakterisiert werden: „three colours, two people and two instruments“. Er stellt demnach seine Führungskompetenz unter Beweis, indem er mit sehr wenig sehr viel erschafft. Dabei bleibt seine Bandkollegin nicht nur unbenannt; die Struktur der Aufzählung legt nahe, dass die Schlagzeugerin keine eigene Akteurin ist, sondern ein passives Mittel unter vielen, das von einem aktivem *Jack White* genutzt werde, um eine Bewegung zu starten.

Die Deutungsfigur des männlichen ‚Bandleaders‘ wird in dem untersuchten Diskurs auch über Narrative der Körperkontrolle re/produziert. Befragt, ob er besonderen Druck beim Auftritt gespürt hätte, da die Band von anderen namhaften Bands hinter der Bühne beobachtet wurde, antwortet *Win Butler*, Gitarrist und Sänger der Band *The Arcade Fire*:

„Not really, I mean these festivals are always about bands checking each other out – that’s half of what it’s about. I’ve never been someone that’s been nervous about being onstage. A lot of my friends in bands kind of need to drink before they go on stage just to face the audience but I don’t need anything like that. I can’t remember the last time I had butterflies in my stomach.“ (*New Musical Express* 10.9.2005:25)

Im Zitat werden zwei mögliche Gründe für eine „nervöse“ Anspannung vorgebracht: Das Beobachtet-Werden durch andere Bands vom Seitenrand der Bühne („bands checking each other out“) und die Beobachtung durch das Publikum. Ersteres wird im Zitat als ‚normaler‘ Teil des Festivallebens verstanden („always“), mehr noch: Dass sich Bands „gegenseitig abchecken“, sei doch mindestens so wichtig („that’s half of what it’s about“) wie das Bestehen vor Publikum, dem ebenfalls eine beurteilende Macht zugeschrieben wird („face the audience“). Damit wird der Vergleich der Musiker*innen untereinander, der auch als ein Moment des Wettbewerbs interpretiert werden kann, als gewöhnlicher Moment des Tourlebens bewertet. In Abgrenzung zu anderen Bands (über das Geschlecht der befreundeten Musiker*innen werden die Leser*innen im Unklaren gelassen), die vor einem Auftritt aufgereggt sind und aus diesem Grund zum Alkohol greifen (müssen), ist *Win Butler* nicht nervös. Hier wird die Kontrolle des Selbst als eine Form der Körperkontrolle konstruiert: *Butlers* Körper benötigt keinen Alkohol zur Beruhigung und spürt auch keine Anzeichen von Nervosität im Körper („Schmetterlinge im Bauch“).

Raewyn Connell verweist auf die enorme Bedeutung von Körperdiskursen (und -praxen) für die Re/Produktion und Infragestellung hegemonialer Geschlechterverhältnisse (vgl. Connell 2015:95, 104, 130). Diese Körperdiskurse divergieren in Bezug auf das Geschlecht stark und sind zudem hierarchisch geordnet, wobei als ‚weiblich‘ codierte Körperdiskurse abgewertet werden.³⁸⁸ Männlich codierte Körperdiskurse werden z. B. mit dem Riskieren des Körpers (Gewalthandeln, Drogenkonsum) verbunden, zugleich kann aber auch eine „under-performance‘ of physique in displays“ (Lebrun 2005:207) und damit der ‚abwesende‘ Körper als hegemonial verstanden

³⁸⁸ Meuser verweist hier auf die Bedeutung von Binnendifferenzierungen, so dass somatische Kulturen auch entlang anderer sozialer Kategorien (Sexualität, ‚Race‘, Klasse, Ability) strukturiert sind (vgl. Meuser 2005:285f).

werden (vgl. ebd.:207ff). Eben diese Form der (Körper-)Führung wird meines Erachtens in dem Zitat konstruiert. Sie kann als ‚Coolness‘ verstanden werden, bei der männliche (Körper-)Kontrolle mit „Leichtigkeit, Mühelosigkeit und Eleganz“ (Brandstetter 2017:107) verknüpft wird und die Fähigkeit, sich selbst zu führen, die Führung über andere (die Band) legitimiert (vgl. de Boise 2015a:142).

Rüdiger Zill argumentiert, dass über Coolness nicht nur die Kontrolle, sondern auch die dazugehörigen Gefühle zum Ausdruck gebracht: „Coolness ist eine Gefühlsattitüde, eine Maskierung, hinter der [...] Emotionen lauern, die aber nicht zur Darstellung kommen dürfen. [...] Der Coole erscheint ruhig, dennoch bleibt der Affekt virulent.“ (Zill 2010:47; vgl. auch Haselstein 2014:216ff). Dieses ambivalente Verhältnis von Abwesenheit / Anwesenheit wird in dem Zitat aber gerade nicht konstruiert. Stattdessen wird hier der Körper als selbstgenügsam konstruiert, der „don't need anything“ und damit in der Lage ist, ambivalente Affekte erst gar nicht entstehen zu lassen. Zwar werden im untersuchten Diskurs des Indie-Rock auch einzelne Musikerinnen als ‚cool‘ konstruiert. Diese Diskursmuster werden aber mit ästhetisierenden und sexualisierenden Narrativen verknüpft, so dass nur sehr wenige ‚coole‘ weibliche Körper konstruiert werden (vgl. Kapitel 6.3.1). Damit bleibt die ‚coole‘ Körperkontrolle nicht nur männlich codiert, sondern sichert auf diskursiver Ebene auch die hegemoniale Geschlechterordnung ab, indem behauptet wird, dass Musikerinnen diese Fähigkeit nur unzureichend besäßen.

Des Weiteren werden Narrative der Komplementarität dazu genutzt, Männlichkeit als ‚führend‘ und damit im hegemonialen Modus herzustellen. Dabei werden den so konstruierten Weiblichkeiten durchaus unterschiedliche symbolisch-kulturelle Handlungsräume zugewiesen. Dies will ich am Beispiel der Band *The White Stripes* illustrieren. Das folgende Zitat, Teil einer Albumbesprechung, illustriert eine relativ starke Weiblichkeit unter männlicher Führung:

„The debut is [...] an altogether more raw affair, with not enough variations on the theme. Meg's balancing presence is the only thing saving the album from induction in the saloon-door-violating big-dick guitararchives.“ (*Pitchfork* 17.6.2002)

In diesem Zitat wird das gleichnamige Debutalbum der *White Stripes* kritisiert: Es betone ein bestimmtes Thema zu stark und variere nicht genügend. Das Thema wird als „saloon-door-violating big-dick guitararchives“ charakterisiert, womit das Geschlecht der Diskursakteur*innen explizit zum Thema gemacht wird: Es wird zwischen der Männlichkeit *Jack Whites* und

seiner Art, Gitarre zu spielen, eine Beziehung hergestellt. Seine Musik zeichne sich wie die Deutungsfigur des machohaft-heldenhaften Cowboys über eine bestimmte raumnehmende Qualität, aber auch über mangelnden Variationsreichtum aus (vgl. Erhart 1997). Diese homosozial-männliche Form des Gitarrenspiels wird zwar „mit wehmütiger Geste“ (ebd.:320) beobachtet, sie scheint aber zugleich aus der Zeit gefallen. Daher ist auch die „ausgleichende Präsenz“ *Meg Whites* notwendig. Hier wird also die Weiblichkeit der Schlagzeugin benötigt, um ein männliches ‚Übermaß‘ abzumildern. Dies bedeutet, dass hier Männlichkeit allein, d.h. eine von Weiblichkeit unabhängige Männlichkeit, nicht mehr als diskursive Norm konstruiert werden kann, sondern eine Balance zwischen beiden Musiker*innen postuliert wird. Jedoch wird *Meg Whites* ‚Aufgabe‘ meines Erachtens so stark auf ihn bezogen, dass ihre Handlungsfähigkeit als Musikerin eingeschränkt ist. Die Musikerin wird damit nur in geringem Maße als unabhängige und damit authentische Musikerin konstruiert, sie bleibt aber als Musikerin sichtbar.

Die Deutungsfigur des ‚führenden Musikers‘ erlaubt eine solche Konstruktion relativ autonomer Weiblichkeit allerdings nur selten. Charakteristisch sind eher diskursive Weiblichkeiten, die der männlichen Führung eindeutig untergeordnet werden. Aber auch hier lassen sich unterschiedliche Nuancen rekonstruieren, wie ich im Folgenden zeigen werde:

„Je länger sie spielen, desto intensiver wirkt die Magie, die entsteht aus dem Zusammenspiel von Jack Whites atemberaubend virtuoser Gitarre und Meg Whites neandertalhafterm Trommeln. Dieser Gegensatz erst kreiert den Freiraum, in welchem Jack „fliegen“ kann. Wäre Meg nur ein kleines bisschen „besser“, müsste sich Jacks Gitarre auch um ihr Ego kümmern, und dann wären seine Flügel gestutzt.“ (*Musikexpress* 3/2004:104)

Das Zitat beschreibt eine Konzertszene. In dieser werden *Jack Whites* Fähigkeiten als „atemberaubend virtuos“ bewertet. Seine Fähigkeiten sind damit so groß, dass es ihm gelingt, bei den Zuschauer*innen unbewusste Prozesse wie das Atmen zu unterbrechen („atemberaubend“). *Meg Whites* Schlagzeugspiel wird dagegen als „neandertalerhaftes Trommeln“ charakterisiert. Wie ich in Kapitel 6.3.1 erläutert habe, ist die Charakterisierung des Schlagzeugspiels als „neandertalhaft“ nicht als Kritik zu verstehen, sondern symbolisiert die Kraft, verweist aber auch auf ihre Spieltechnik (einfach, direkt, unverstellt). Die Bewertung ihres Spiels erscheint im Vergleich aber trotzdem weniger positiv; ihr Schlagzeugspiel ist eher Handwerk; seines agiert auf höchster Stufe („virtuos“). Diese klare Zuschreibung wird allerdings durch den letzten Satz tendenziell relativiert. Dieser eröffnet meines Erachtens eine ambivalente Geschlechterordnung. Zum einen wird deutlich, dass beide und ihre Bühnen-Performances aufeinander bezogen sind. Zwar

werden *Jack Whites* Fähigkeiten höher bewertet, jedoch wird der qualitative Abstand als gering deklariert, wenn behauptet wird, dass sie nur „ein kleines bisschen ‚besser‘“ sein müsste, um „seine Flügel“ zu stützen und ihn damit am „Fliegen“ zu hindern. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass es durchaus denkbar wäre, dass sie ihn ausbremsen oder gar einholen könnte. Dass das Wort „besser“ in Anführungszeichen gesetzt ist, kann dahin gehend gelesen werden, dass *Meg White* bereits ‚gut‘ genug ist und ihre Fähigkeiten zu einer Gefahr für die Männlichkeit und seinen symbolischen Raum werden könnten. Zum anderen bedeutet dies aber auch, dass Männlichkeit nur dann großartig sein kann, wenn Weiblichkeit dafür den Spielraum zur Verfügung stellt. Der ‚Spielraum‘ wird demnach als Nullsummenspiel konstruiert, in dem mehr Raum für Weiblichkeit weniger Raum für Männlichkeit bedeutet. Im Artikel wird dieses Verhältnis nicht neutral beschrieben, sondern es wird zur normativen Aufgabe von Weiblichkeit gemacht, genau diesen Raum zu gewähren und ihr Verhalten auf seines abzustimmen, denn nur so kann ein Konzert voller „Magie“ entstehen. Effekt dieser diskursiven Unterordnung ist, dass die potentielle Konkurrenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit für den Moment stillgelegt wird, indem ihr Verhalten durch normative Vorgaben auf seines abgestimmt und an ihn gebunden wird.

Eine ähnliche Struktur lässt sich auch im folgenden Zitat rekonstruieren:

„White is clearly a man with many ideas, and big ones at that. There's never been any doubt he's the band driving force, yet Meg's role has often been speculated upon and even dismissed. Up close, though, it's clear that her tranquil and unexcitable aura makes her so necessary to The White Stripes. [...] With a group of friends, or a Band such as The Ranconteurs, his energy is no doubt diffused; but in a two-piece, it remains incredible potent – so much that it is hard to imagine such a set-up would work with anyone who was power hungry, attention-seeking, or the least bit opposed to following his vision.“ (*New Musical Express* 12.5.2007:28)

In diesem Zitat aus einem längeren Feature wird festgehalten, dass *Jack White* die „treibende kreative Kraft“ in der Band sei. Diese Feststellung sei „eindeutig“ und „ohne Zweifel“ und muss daher nicht näher erläutert werden. Jedoch sei auch *Meg White* wichtig für die Band. Um dies zu begründen, wird auf das zweite Bandprojekt *Jack Whites, The Ranconteurs*, verwiesen. In dieser vierköpfigen Männerband sei seine „energy [...] diffused“. Erst die Zurückhaltung *Meg Whites* ermöglicht es, dass seine musikalische Kreativität konzentriert und verdichtet zur Wirkung kommen kann, was sie zu einem „notwendigen“ Element der Band mache. Die Unterschiede zwischen beiden Musiker*innen werden damit als notwendig dargestellt, da

beide auf ihre spezifische Weise die Band mit verschiedenen Ressourcen versorgen können. Auch in diesem Zitat werden beide Musiker*innen wechselseitig in Bezug zueinander gesetzt. Sehr viel stärker als im vorherigen Zitat zeigen sich Männlichkeit und Weiblichkeit hier jedoch als traditionelle, gegensätzlich konstruierte „Geschlechtercharaktere“ (Hausen 1976). Während *Jack White* als „power hungry, attention-seeking“ und als „treibende Kraft der Band“ konstruiert wird, besteht *Meg Whites* Rolle auch hier darin, ihm Raum zu geben und sich „seiner Vision“ nicht „im Geringsten“ zu widersetzen. Zugleich wird sie, anders als im ersten Zitat, als Musikerin unsichtbar gemacht. Während im ersten Zitat *Meg White* bestimmte musikalische Aufgaben zugewiesen werden, ist es hier ihre Persönlichkeit („aura“), die in den Mittelpunkt gerückt wird. Sie wird somit trotz des Lobes nicht als Musikerin sichtbar und damit entprofessionalisiert.

Trotz aller Differenzen: Der in den beiden letzten Zitaten konstruierten Weiblichkeit wird die Aufgabe zugeschrieben, Männlichkeit symbolisch Diskursraum zur Verfügung zu stellen und sich ihrer Führung unterzuordnen. Als diskursive Kategorie erhält Weiblichkeit nur dann symbolisch-kulturelle Anerkennung, wenn sie diese Aufgabe erfüllt. Die diskursive Inklusion der Musikerin erfolgt somit nur unter bestimmten Bedingungen. Der Diskursfigur ‚Mann‘ wird im Wettbewerbsraum eine ‚Frau‘ zur Seite gestellt, diese stellt aber seine zentrale Stellung im Diskursgefüge nicht infrage, sondern wird durch die Hervorhebung von unterstützenden Fähigkeiten seiner Männlichkeit untergeordnet. Damit kann die hier konstruierte Weiblichkeit als ‚betonte Weiblichkeit‘ im Sinne Connells verstanden werden. Diese ist dadurch gekennzeichnet, dass sie sich als kultureller Gegensatz zu ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ konstituiert (vgl. Connell 1987:187; Connell 2015:93). Daneben ist sie auf die Interessen und Begehren von Männern ausgerichtet und zeichnet sich durch ihr Einverständnis mit der eigenen Unterordnung unter Männlichkeit aus. Damit stützen Bilder geschlechtlicher Komplementarität unter männlicher Führung maßgeblich ‚hegemoniale Männlichkeit‘ (vgl. Connell 1987:183, 188). Die Konkurrenz zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit wird hierdurch aber nicht aufgehoben, denn die musikalischen Fähigkeiten der Künstlerinnen stellen zugleich eine potentielle ‚Störquelle‘ dar.

Führung D: Die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar

Ein für die Frage der Konstruktion von Geschlecht sehr interessantes Deutungsmuster ist die ‚gemeinsame musikalische Kontrolle‘, bei der ein Künstler*innenpaar die Band gemeinschaftlich anführt. Im untersuchten Diskurs

wird das Deutungsmuster vor allem zur Beschreibung und Bewertung geschlechtlich heterogener Paare bedeutsam gemacht, die romantisch miteinander verbunden sind.³⁸⁹ Dabei werde ich zeigen, dass sich an den diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeiten ambivalente Prozesse der (Nicht-)Anerkennung rekonstruieren lassen.³⁹⁰

Ebenso wie die Deutungsfigur des ‚Bandleaders‘ wird auch die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar häufig nur benannt und nicht mit anderen diskursiven Elementen verknüpft, etwa wenn *Butler* und *Chassagne* als „Kern der Band“ (*Musikexpress* 5/2005:30) oder „kreative Urzelle“ (*Rolling Stone* 3/2007:42) beschrieben werden. Dies zeigt deutlich, dass auch diese Form der Führung als ‚selbstverständlich‘ akzeptiert wird und nicht weiter begründet werden muss.³⁹¹

Daneben wird auch hier auf die diskursive Kategorie ‚musikalische Leistung‘ zurückgegriffen, um den Führungsanspruch zu legitimieren. Dabei wird insbesondere die Leistung ‚Songs schreiben‘ zur Begründung einer gemeinsamen Führung herausgestellt:³⁹²

„As we know, The Arcade Fire are built around the songwriting nucleus of marrieds Win and Régine, whose romantic interview has been interrupted by the rest of the band for NME's pesky photoshoot.“ (*New Musical Express* 9.4.2005:34)

In dem Zitat werden *Win Butler* und *Régine Chassagne* als „Kern“ der Band bezeichnet; die „restliche Band“ sei um diesen Kern herum aufgebaut. Dies wird durch ihre gemeinsame Aufgabe als Songschreiber*innen und damit über ihre musikalische Leistung begründet. In dem hier konstruierten Bild entspricht die Band einer lebendigen Zelle, dessen Zellkern das Paar *Butler/Chassagne* ist, da sie die wichtigste Aufgabe übernehmen: das Schreiben der Songs. Auch die Pressearbeit wird gemeinsam durch das Paar und nicht durch die gesamte Band getätigt, die erst zum Fototermin hinzukommt.

³⁸⁹ Sehr selten können auch in geschlechtlich homogenen Bands zwei eng zusammenarbeitende Musiker*innen als ‚Führungspaar‘ konstruiert werden (vgl. z. B. *New Musical Express* 6.9.2014:24; *Pitchfork* 14.2.2005). Daneben beleuchtet der untersuchte Diskurs auch bestimmte Bandmitglieder paarweise (z. B. die Rhythmusgruppe), dies begründet aber nur selten einen Führungsanspruch. Auffällig ist, dass im untersuchten Diskurs die Paarperspektive des ‚Heteropaars‘ durch Fotografien innerhalb der Artikel (v.a. in längeren Features) unterstützt wird. Dies ist bei geschlechtlich homogenen Bands nicht der Fall: Zentral sind hier die gesamte Band oder der Sänger/ die Sängerin.

³⁹⁰ Für beide ‚Paararten‘ gibt es sehr wenig wissenschaftliche Literatur. Für das romantisch verbundene, heterosexuelle Künstler*innenpaar gibt es allerdings eine „kaum zu überblickende Menge an Buchpublikationen [...] vor allem im populärwissenschaftlichen Bereich“ (Fornoff-Petrowski 2021:15), für die eine „unreflektierte Schlüssellochperspektive“ (Beatrix Borchardt, zitiert nach ebd.) zentral ist.

³⁹¹ Vgl. für andere Sprachbilder für die Band *The Arcade Fire* z. B. *Musikexpress* 1/2008:130; *New Musical Express* 10.9.2005:25; *New Musical Express* 24.2.2007:24; *Rolling Stone* 1/2010:57; *Spex* 9-10/2010:21.

³⁹² Vgl. auch *New Musical Express* 9.4.2005:34f; *Pitchfork* 12.9.2004; *Rolling Stone* 8/2010:49; *Spex* 3-4/2005:89.

Indem beide als ‚ein` Kern bezeichnet werden, wird deutlich gemacht, dass zwischen beiden Musiker*innen keine Hierarchien bestehen. Auch dass beide „miteinander verheiratet“ sind, konstruiert das Ideal einer gleichberechtigten, demokratischen Partnerschaft, in der beide die gleichen Rechte und Pflichten haben. Daneben wird das Interview als „romantisch“ bezeichnet, was die Qualität der Bindung illustrieren soll: Diese ist so stark, dass sie selbst auf eine so unromantische Situation wie ein Interview abfärbt.

Auch das folgende Zitat illustriert, wie diese Leistung den beiden Musiker*innen gleichermaßen zugeschrieben wird:

„Der Blick aus dem Zimmer war ähnlich wie dieser hier. [...] Und ich schaute raus und hörte Win aus der Dusche diese Zeilen singen. Da hab ich einfach mitgesungen. [...] Wir haben uns angeschaut und gedacht: Daraus können wir was wirklich Gutes machen.“ (*Rolling Stone* 3/2007:42f)

In dem Zitat beschreibt *Régine Chassagne*, wie der Song „My Body is a Cage“ entstanden ist. Als *Win Butler* in einem Hotelzimmer die ersten Zeilen eines Liedes zu singen beginnt, stimmt *Chassagne* in den Gesang mit ein. Hier wird das populäre Bild einer Kreativität entworfen, die aus einer „produktiven Zweisamkeit“ (Muysers 2000:442) resultiert. Diese entsteht spontan und ungezielt, im Rahmen alltäglicher Verrichtungen, was durch das Wort „einfach“ noch betont wird. Zugleich wird das Paar als Liebende konstruiert, die eine tiefe Verbindung miteinander teilen, da sie sich ‚ohne Worte‘, nur durch das Anschauen, verstehen und Gedanken austauschen können. Die so konstruierte ‚Seelenverwandtschaft‘ nimmt Rekurs auf die bereits erläuterten Bilder eines gemeinsamen Kerns. Zugleich ermöglicht die tiefe Verbindung erst die Originalität, die es zum gemeinsamen Songschreiben braucht. Damit wird die romantische Liebe nicht nur als Voraussetzung für eine gemeinsame musikalische Kontrolle konstruiert, sondern sie ist die Bedingung für Originalität und die Entwicklung von Musik an sich. Interessanterweise spielt in den Zitaten trotz der strukturgebenden Heteronormativität die Deutungsfigur der ‚sexuellen Anziehung‘ keine Rolle – anders als im Diskurs um die Band *The White Stripes* (vgl. etwa *New Musical Express* 31.1.2004:30).³⁹³

Eine andere Möglichkeit, eine gemeinsame musikalische Kontrolle zu belegen, ist es, die Band auf der Konzertbühne zu beobachten und den Beitrag der Band über die musikalische Leistung des Paares sichtbar zu machen:

„[...] während der Frontfrau Regine Chassagne wie eine zum Leben erwachte Puppe tanzt, lässt Win seine Gitarre erschöpft zu Boden fallen – kein Wunder,

³⁹³ Allerdings ist es auch dort weniger die geschlechtliche Komplementarität, die die sexuelle Anziehung begründet, sondern der Status der Musiker*innen als „Ex-Geschwister“ und geschiedene Eheleute.

denn er ist heute Abend mit vollem Körpereinsatz dabei, wirft sich ins Publikum und lässt [...] seine Gitarre wie ein Beil durch die Luft sausen, nur um sie im letzten Moment aufzufangen.“ (*Musikexpress* 9/2010:123)

„[...] the Under Nova Scotian Lights DVD is the best simulacrum of a Stripes live set ever produced. The pair are locked in, switching songs up on the fly, tumbling into old blues covers without pause, and generally proving exactly why they're considered musical superheroes in real time.“ (*Pitchfork* 26.3.2010)

In der ersten Konzertbeschreibung werden die Tätigkeiten von *Chassagne* und *Butler* mittels einer Aufzählung beschrieben. Damit wird ihr Handeln miteinander verbunden, ohne dass eine*r von beiden gesondert hervorgehoben wird. Zugleich wird hier eine Kategorie genutzt, die auch in geschlechtlich homogenen Bands eine wichtige Rolle spielt: Das musikalische Paar bringt Unterschiedliches in die Band mit ein und ergänzt sich so. Während *Régine Chassagne* singt (den Song „Haiti“) und „tanzt“, wird *Win Butler* vor allem als Gitarrist sichtbar. Allerdings kann gefragt werden, ob die beschriebenen Tätigkeiten als gleichrangig bewertet werden: Tanzen und Singen erhalten im Feld Indie-Rock weniger symbolisch-kulturelle Anerkennung als das Gitarrenspiel (vgl. Bayton 1997; Waksman 2010). Damit werden zwischen beiden Musiker*innen implizite Hierarchien konstruiert und *Régine Chassagne* erhält trotz der Benennung als „Frontfrau“ weniger Anerkennung als ihr Bandkollege *Win Butler*.

In der zweiten Konzertbeschreibung wird die musikalische Zusammenarbeit von *Meg* und *Jack White* (*The White Stripes*) thematisiert. Die Live-DVD wird als perfekte Simulation eines Konzertes der Band bewertet.³⁹⁴ Es handelt sich also nicht um eine geschönte Darstellung, sondern die DVD gibt einen realistischen Eindruck des Konzertgeschehens wieder. Im Gegensatz zum ersten Zitat werden die Musiker*innen zur Bewertung nicht einzeln benannt, sondern nur gemeinsam. Dadurch können sie auch nicht ‚Unterschiedliches‘ in die Band einbringen, sondern nur das ‚Gleiche‘. So seien sie „voll bei der Sache“ und „wechseln sehr schnell und spontan ihre Songs“. Diese musikalischen Fähigkeiten werden als sehr authentisch bewertet, was in der Beschreibung als „musikalische Superhelden des Augenblicks“ deutlich wird. Effekt ist, dass beide Musiker*innen ‚nur‘ als Band sichtbar werden und zwischen beiden keine hierarchischen Beziehungen konstruiert werden können.

Die gemeinsame musikalische Führung wird ebenfalls durch Narrative geschlechtlicher Komplementarität begleitet. Diese Narrative sind deswegen

³⁹⁴ Wie an dem medientheoretischen Vokabular des Zitats deutlich wird, wäre eine Analyse von Ungleichheitsdiskursen über Kategorien der Bildung für das Feld Indie-Rock sehr lohnenswert.

für die Analyse so interessant, weil sie widersprechende Effekte auf die Konstruktion gleichberechtigter Führung haben: Zum einen können sie die gemeinsame Führung betonen, zum anderen aber auch infrage stellen. Ersteres will ich beispielhaft an zwei verschiedenen Artikelausschnitten verdeutlichen, die die Komplementarität anhand von Persönlichkeitsmerkmalen in den Mittelpunkt stellen:

„Zu behaupten, Win Butler sei ein ernster Mensch, wäre so, als sagte man, Bill Gates sei ein solventer Herr. Régine Chassagne, Co-Songwriterin der Band und Butlers Frau, ist das exakte Gegenteil. Sie ist die klassische Aus-dem-Bauch-Künstlerin, die übermäßiger Reflexion mit mädchenhaftem Charme begegnet: Während des ganzen Gesprächs lacht sie eigentlich mehr als dass sie wirklich spricht. [...] ‚Auch wenn die Band ruht – wir beide machen ja immer Musik.‘“ (*Musikexpress* 8/2010:31f)

„[...] most fans have a pretty good idea as to who's responsible for the meat of the album—frontman Win Butler, his demure but fiery bride Régine Chassagne [...]. [...] ‚Régine and I write a lot of lyrics together, so a lot of it's jumbled up between the two of us.‘“ (*Pitchfork* 14.2.2005)

In den zwei Zitaten werden beide Musiker*innen als hauptverantwortlich für die Musik der Band konstruiert. Damit einhergehend wäre es möglich, die Musiker*innen als in einem „Rivalitätsverhältnis“ (Fornoff-Petrowski 2021:9) befindlich zu konstruieren.³⁹⁵ Um dies zu verhindern, werden beiden Musiker*innen gegensätzliche Persönlichkeitseigenschaften zugeschrieben und diese damit als ‚sich ergänzend‘ charakterisiert: *Butler* wird als sehr „ernst“ und „übermäßig reflektiert“ sowie als Frontmann beschrieben. Im Gegensatz dazu sei *Chassagne* eine „klassische Aus-dem-Bauch-Künstlerin“, die diesem Ernst mit Humor, „mädchenhaftem Charme“ oder „zurückhaltend, aber feurig“ begegnet. *Win Butler* und *Régine Chassagne* werden hier komplementär zueinander stehende Charaktereigenschaften zugesprochen, bei denen ihre Männlichkeit und Weiblichkeit diskursiv über dualistisch gefasste Kategorien geordnet werden, z. B. Geist, Reflexion und Ernsthaftigkeit vs. Intuition und Körperlichkeit, Freundlichkeit und Emotionen (vgl. Hausen 1976:367f; Kuster 2019). Indem sich beide Musiker*innen ergänzen, stehen sie nicht in einem Konkurrenzverhältnis. Die Konstruktion der Musiker*innen als komplementäre „Geschlechtscharaktere“ (Hausen 1976:363) legt also den Wettbewerb zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit still. Hier zeigt sich die Differenz zwischen heterosozialer und homosozialer Dimension: Während verschiedene Männlichkeiten, die sich ‚gleichberechtigt‘

³⁹⁵ Der Topos der Rivalität spielt in modernen Erzählungen von ‚Künstlerpaaren‘ eine herausragende Rolle (vgl. Fornoff-Petrowski 2021).

ergänzen, im Wettbewerb zueinander stehen können, ist dies für geschlechtlich heterogene Bands nicht der Fall.

Da sich die Narrative geschlechtlicher Komplementarität auf hegemoniale Vorstellungen von Geschlecht stützen, könnte angenommen werden, dass in den Zitaten eine ‚betonte Weiblichkeit‘ im Sinne Connells konstruiert wird (vgl. Connell 1987:186f und Kapitel 2.2). Ohne die Wichtigkeit dieser Narrative in Abrede zu stellen, würde eine solche Argumentation meines Erachtens die Handlungsfähigkeit der konstruierten Weiblichkeiten, die insbesondere in den jeweiligen zweiten Zitatschnitten konstruiert werden, nur unzureichend berücksichtigen. *Régine Chassagne* wird als professionelle Berufsmusikerin sichtbar, deren Anerkennung zwar auf ‚Ehemann‘ und ‚Bandleader‘ *Win Butler* bezogen wird,³⁹⁶ aber nicht von ihm abhängig ist. Sie ist nicht, wie es sexistische Diskurse zum Thema gemacht hätten, seine ‚Muse‘ oder die Sängerin ‚seiner‘ Kompositionen (Fornoff-Petrowski 2021:12f), sondern sie wird, wenn auch in unterschiedlichem Umfang, mit ihren eigenen musikalischen Fähigkeiten sichtbar. Während im ersten Zitat durch die Betonung ihrer Songschreiberfähigkeiten die symbolisch-kulturelle Anerkennung von Chassagne vergrößert wird, wird sie im zweiten Zitat zusätzlich als „Braut“ betitelt. Über die private Funktion als Ehefrau wird Chassagne nicht nur heteronormativ auf ihren ‚Ehemann‘ bezogen, sondern zugleich entprofessionalisiert. Während sie über ihre private Funktion als Ehefrau sichtbar wird, ist er der professionelle „Frontmann“. Narrative geschlechtlicher Komplementarität konstruieren auch Chassagne damit durchaus als ‚Bandleader‘, die damit sowohl andere Musikerinnen als auch Musiker ‚ihrer‘ Band anführen kann und nicht auf die passive Rolle als „Zuschauerin“ (Meuser 2006:124) oder „schmeichelnder Spiegel“ (ebd.:125) zurückgeworfen wird. Trotzdem ist die symbolisch-kulturelle Anerkennung, die Musikerinnen über die Kategorie ‚führendes Paar‘ zugeschrieben wird, im Verhältnis zu ihrem ‚männlichen‘ Pendant geringer. Insofern ist die hier konstruierte Weiblichkeit beides: anerkannt professionell mit eigenem musikalischen Leistungsvermögen und auf Männlichkeit bezogen. Der Konstruktionsmodus dieser Weiblichkeit kann meines Erachtens daher nicht als untergeordnet verstanden werden. Dafür spricht auch, dass die von Helen Davies beschriebenen sexistischen Diskurse, die die führende Frau als ‚hysterisch‘ oder als ‚Kontroll-Freak‘ konstruieren, die qua Führung ihre Weiblichkeit riskiert, in dem von mir untersuchten Material nicht rekonstruiert werden (vgl. Davies 2001:305). Es bleibt aber unklar, ob ‚Marginalisierung‘ im Sinne einer weniger starken Benachteiligung hier der bessere

³⁹⁶ Gleichzeitig trifft dies auch auf *Win Butler* zu. Seine Männlichkeit konstruiert sich ebenfalls nicht autonom, sondern wird in Beziehung zur Weiblichkeit von *Régine Chassagne* gesetzt.

Begriff ist (vgl. Kapitel 7). Deutlich geworden ist, dass hier eine Weiblichkeit konstruiert wird, die sich durch „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (Connell 1987:183f; eÜ) auszeichnet und Konstruktionsmuster ‚betonter‘ und gegen-hegemonialer Weiblichkeiten zugleich aufweist. Sie lässt sich meines Erachtens als ‚ambivalente Weiblichkeit‘ charakterisieren.

Interessanterweise konstruieren Narrative der Komplementarität, die zur Beschreibung der musikalischen Arbeitsteilung auf der Bühne genutzt werden, zwar ebenfalls eine ‚ambivalente Weiblichkeit‘. Deren symbolisch-kulturelle Anerkennung ist jedoch beschränkter als die bislang diskutierten Beispiele. Dies will ich exemplarisch anhand der Band *The White Stripes* verdeutlichen:

„It says everything about her abilities that she was able to keep up with a guitarist like Jack, who plays gigs without a setlist.

[...]

‚The dynamic of The White Stripes,‘ reckons Russell Lewis Warby, ‚is the dynamic of Jack and Meg. It’s a high-wire act. Sometimes, it’s almost as if they can read each other minds: Jack will strike a chord, and Meg knows exactly where he’s going – she’ll speed up, she’ll slow down, she’ll go along with him – but none of it is premeditated. It’s all completely natural.‘“ (*New Musical Express* 12.2.2011:26, 27)

Im ersten Teil des Zitats wird *Meg Whites* Schlagzeugspiel positiv bewertet. Es ist virtuos, weil es ihr im Konzertgeschehen ohne eine im Vorfeld festgelegten Reihenfolge von Songs gelingt, schnell und angemessen ihre Fähigkeiten einzubringen. Gleichzeitig wird ihr Schlagzeugspiel nicht direkt, sondern indirekt über die Fähigkeiten ihres Musikerkollegen *Jack White* bewertet. *Meg Whites* Fähigkeiten werden positiv beurteilt, weil sie mit einem Gitarristen wie *Jack White* „mithalten“ könne. Damit wird der Einfluss *Meg Whites* auf den kreativen Prozess als gering dargestellt, denn *Jack White* legt autonom die Reihenfolge der Songs fest, sie reagiert ‚nur‘ darauf. Die musikalische Führung wird so eindeutig *Jack White* zugeschrieben. Auf den ersten Blick scheint es sich um eine eindeutig ‚untergeordnete Weiblichkeit‘ zu handeln. Jedoch wird über das Verb „to keep up“ auch ein Wettbewerbsfeld zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit eröffnet. ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ baut ihre Stabilität maßgeblich darauf, einen solchen diskursiven Wettbewerb erst gar nicht zuzulassen und Weiblichkeit unterzuordnen, indem ihr die passive Rolle von „Zuschauerinnen“ (Meuser 2006:124) für Männlichkeit eingeräumt wird. Dies gelingt hier nicht, denn *Meg White* wird nicht nur als professionelle Musikerin sichtbar, ihr wird zugleich die Fähigkeit zugeschrieben, „mithalten zu können“. Den einseitigen Bezug von *Meg*

White auf *Jack White* lese ich als Versuch, diesen eröffneten Wettbewerbsraum zwischen den Musiker*innen stillzulegen. Ob dies gelingt, bleibt jedoch offen.

Auch im darauffolgenden Teil des Artikels wird das Zusammenspiel der Musiker*innen als besonders authentisch charakterisiert. Dies bezeugt ein ‚Experte‘, der Musikagent Russell Lewis Warby, der u. a. für die Betreuung von Bands wie *Nirvana* zuständig war und dessen Nennung dementsprechend hohes subkulturell-symbolisches Kapital in Form von Anerkennung mobilisieren kann. Im Mittelpunkt seines Lobes steht die „komplett natürliche“ Art des Zusammenspiels zwischen *Meg* und *Jack White*, die er als „unbeabsichtigt“ versteht. Damit verweist Warby auf die im Indie-Rock populäre Norm des ‚intuitiven Musizierens‘. Während die Musikwissenschaft unter musikalischer Intuition eine bestimmte Form des musikalischen Wissens versteht, das geschult werden kann, begreifen populärmusikalische Diskurse musikalische Intuition eher als eine Art ‚übernatürlich-magisches‘ Verstehen der Musiker*innen untereinander, das sich der Logik des Verstandes und damit der Möglichkeit des bewussten Erlernens entzieht (vgl. Schade 2012:437ff). Daher erscheinen die Musiker*innen so, als ob sie die Gedanken des Anderen lesen könnten.³⁹⁷ Diese Intuition kann von den Musiker*innen nicht planvoll erzielt werden, aber sie kann von Außenstehenden wie Warby wahrgenommen werden. Die hier thematisierte Intuition zeichne sich dadurch aus, dass sie wenig musikalischen ‚Stoff‘ benötigt, um sich zu verständigen: *Jack White* muss nur einen Akkord anschlagen, damit *Meg* „genau weiß, worauf er hinaus will“. Diese Beschreibung macht deutlich, dass die musikalischen Aufgaben in der Band hierarchisch geordnet sind: *Jack White* ist das führende Zentrum der Band und *Meg White* folgt ihm, mache die „Dynamik“ der Band aus. Obwohl beide Musiker*innen komplementär aufeinander bezogen bleiben, wird die Führung der Band eindeutig dem männlichen Musiker zugeschrieben, was den symbolischen Anerkennungsraum für *Meg White* auf den ersten Blick eindeutig begrenzt.³⁹⁸ Jedoch wird die Zusammenarbeit ebenfalls als „Drahtseilakt“ charakterisiert. Diese Bewertung widerspricht meines Erachtens nicht nur der Behauptung der intuitiven Zusammenarbeit, deren Qualität sich qua ‚Natur‘ gerade sicher und leicht ergeben sollte. Stattdessen lese ich die Deutung als „Drahtseilakt“ als einen Hinweis darauf, dass die hier konstruierte Führung durch einen einzelnen Musiker nur schwer zu legitimieren ist.

³⁹⁷ Die hier beschriebenen musikalischen Fähigkeiten des musikalischen Reagierens erinnern stark an Improvisationsdiskurse des Jazz (vgl. Niederauer 2014).

³⁹⁸ Allerdings bleibt unklar, woher Warby weiß, wer agiert und wer reagiert, denn musikalisch plausibel wäre auch die entgegengesetzte Reihenfolge, bei der der Rhythmus den Takt vorgibt und die Gitarre darauf reagiert.

Grund hierfür ist, dass die Führung von *Jack White* gerade nicht bedeutet, dass die musikalischen Kompetenzen von *Meg White* infrage gestellt oder kritisiert werden – im Gegenteil: Erst ihre musikalischen Kompetenzen befähigen die Musikerin dazu, ihm folgen zu können. Damit wird der stillgelegte Wettbewerbsraum zumindest implizit wieder eröffnet.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Im untersuchten Diskurs werden über die Deutungsfigur der ‚gemeinsamen Führung durch ein Künstler*innenpaar‘ Konstruktionen von Weiblichkeit re/produziert, die trotz der anerkennenden Zuschreibung von Professionalität in ihrer Bewertung, ob sie die hegemoniale Geschlechterordnung stützen oder infrage stellen, als ambivalent eingeschätzt werden müssen. Hierbei zeigt sich, dass die Konstruktion als ‚professionelle Musikerin‘ und die Abwertung der dazugehörigen Weiblichkeit nur widersprüchlich gelingt. Im Diskurs wird auf Bilder der geschlechtlichen Komplementarität zurückgegriffen, über die die Deutungsfiguren ‚gemeinsame Führung‘ und ‚potentielle Konkurrenz‘ aber nicht widerspruchsfrei miteinander harmonisiert werden können (vgl. Vogt 2015:192). Im Ergebnis können Narrative der geschlechtlichen Komplementarität die hegemoniale Geschlechterordnung nur bedingt stützen. Im ersten Fall, den ich vor allem anhand der Band *The Arcade Fire* erörtert habe, wird durch Konstruktionen geschlechtlicher Komplementarität ein Wettbewerb zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit verunmöglicht. Zugleich ist dies aber nur durch eine gleichberechtigte musikalische Führung möglich, die ‚männliche‘ Führung muss hier diskursiv ‚geopfert‘ werden, um den Wettbewerb stillzulegen. In den gerade diskutierten Beispielen der *White Stripes* kann eine ‚männliche‘ Führung aufrechterhalten werden, indem Weiblichkeit ein spezifischer diskursiver Ort zugewiesen wird, der darin besteht, Männlichkeit zu (unter-)stützen. Dies führt allerdings dazu, einen Wettbewerb zwischen den Geschlechtern zumindest diskursiv nicht mehr unterbinden zu können. Damit ist ‚hegemoniale Männlichkeit‘ trotz des formulierten Führungsanspruchs prekär, da die konstruierten Weiblichkeiten zumindest potentiell gleich befähigt sind zu führen.

Meines Erachtens kann diskutiert werden, ob die erläuterten Weiblichkeiten nicht auch mittels des Begriffs der Komplizenschaft verstanden werden können. Damit beschreibt Raewyn Connell den Prozess, der Zustimmung in der hegemonialen Geschlechterordnung produziert (vgl. Buschmeyer 2013:94f; Buschmeyer/ Lengersdorf 2017:95f; Connell 2015:133). Sie stehen, so Connell, der Gruppe ‚Frauen‘ nicht zur Verfügung, sondern sind strukturelle Privilegien, die Männern aufgrund ihrer Mitgliedschaft zu einer sozial dominanten Gruppe übertragen werden; sie sind ein „Überschuss an Ressourcen“ (Connell 2013:192). Auf diese Weise besitzen auch Männer,

die eine nicht-hegemoniale Männlichkeit verkörpern, einen „allgemeinen Vorteil“ (Connell 2015:133). Grund für den Ausschluss von Frauen ist, dass in der hegemonialen Geschlechterordnung alle Weiblichkeiten untergeordnet werden und daher an der Herstellung von Zustimmung nicht derart beteiligt werden, dass ihnen daraus ein Vorteil im Sinne einer patriarchalen Dividende entspringt (vgl. Bailey 1998:107ff; Connell 2013:192). Jedoch wurde deutlich, dass auch die hier konstruierten Weiblichkeiten symbolisch-kulturelle Anerkennung dafür erhalten, die Führung einzelner Musiker zu unterstützen, ohne dabei abgewertet oder als Musikerin unsichtbar gemacht zu werden. Ihre Anerkennung ist nicht anders strukturiert als die, die Musiker erhalten. Dementsprechend handelt es sich nicht um eine spezielle ‚weibliche‘ Dividende. Übertragen auf die Diskursebene bedeutet dies, dass nicht nur diskursive Männlichkeiten, sondern auch diskursive Weiblichkeiten als Komplizenhaft verstanden werden können. Daher stellt sich die Frage, ob die zunehmende Bedeutung von Weiblichkeit zur Absicherung des hierarchisierenden Modus nicht auf die Existenz einer ‚komplizenhaften Weiblichkeit‘ zumindest auf diskursiver Ebene hindeutet.³⁹⁹

Die andere Seite: Die ‚geführte‘ Band

Die verschiedenen diskursiven Führungsnarrative stehen im untersuchten Diskurs nicht für sich, sondern haben ein ‚Gegenüber‘: die ‚geführte‘ Band. Maßgeblich für die rekonstruierten Narrative sind Bilder der Einvernehmlichkeit, bei denen die Musiker*innen kollektiv die Führung akzeptieren und sie hierdurch auch legitimieren. Die starke Betonung der einvernehmlich ‚geführten‘ Band bedeutet allerdings nicht, dass die musikalische Führung innerhalb einer Band nicht kritisiert wird, wie ich am Ende des Abschnitts zeigen werde.

Narrative der Einvernehmlichkeit haben den Effekt, die Konkurrenz zwischen den Bandmitgliedern abzumildern. Hierbei lassen sich keine Unterschiede qua Geschlecht ausmachen, sowohl geschlechtshomogene als auch -heterogene Bands können einvernehmlich geführt werden. Begründet wird die Einvernehmlichkeit über die gleichen Kategorien, die auch eine hierarchische Führung legitimieren (‚musikalische Leistung‘ und ‚Führungspersönlichkeit‘). Daneben kann aber auch die Kategorie ‚Freundschaft‘ Einvernehmlichkeit begründen, wie die folgenden Zitate veranschaulichen sollen:

³⁹⁹ In dem 2013 erschienenen Buch „Gender“ räumt Connell zwar ein, dass einige Frauen „auch an der patriarchalen Dividende [partizipieren], im Allgemeinen dadurch, dass sie mit reichen Männern verheiratet sind“ (Connell 2013:193). Diese Formen werden hier aber gerade nicht diskutiert.

„On the surface, these four shy indie kids are still the same gang of outsiders NME first encountered back in February 2004, trading in good manners and the odd barely whispered in-joke. [...] this time the gang feels tighter, more confident, yet more relaxed. It's this mix of self-assuredness and shyness that means they're more than happy to take a back seat and let Kele be their solo spokesman during Interviews. This makes sense – Kele, after all, has written the lyrics and stamped much of his personality over this record.“ (*New Musical Express* 3.2.2007:20, 23)

„[...] Es muss doch eine frustrierende Erfahrung sein, offensichtlich so gut miteinander befreundet zu sein – und dann doch mitzuerleben, dass sich die Medien fast ausschließlich auf Ditto stürzen? Howdeshell [...]: ‚Aber so war es doch schon immer. Man kann nun mal keine Band mit acht Morrisseys haben.‘ Blilie: ‚Die Presse hat Beth ins Herz geschlossen – und wir haben kein Problem damit. Nathan und ich sind eh schüchtern, zumindest nicht so extrovertiert wie Beth. Sie fühlt sich im Rampenlicht weitaus wohler als wir.‘“ (*Musikexpress* 6/2012:35)

Im ersten Zitat, Teil eines längeren Features zur Band *Bloc Party*, beschreibt die Bandmitglieder als Einheit: Sie hätten sich in den letzten drei Jahren kaum verändert, seien immer noch eine „Gruppe von Außenseitern“, „schüchtern“, mit gutem Benehmen und einem Humor, den nur die Musiker verstehen. Der Erfolg des ersten Albums „*Silent Alarm*“ (2005) und die Veröffentlichung des zweiten Albums „*A Weekend in the City*“ (2007) hätten die Band noch enger miteinander verbunden, die Bandmitglieder seien „diesmal“ selbstbewusster und gleichzeitig entspannter geworden. Im zweiten Teil des Zitats wird *Kele Okereke*, Sänger und Gitarrist der Band, als „alleiniger Sprecher“ der Band besonders hervorgehoben. Dies wird über seinen musikalischen Einsatz für das Album begründet, für das er die Songtexte geschrieben habe. Daher wird seine Führung auch vom Autor des Artikels als „sinnvoll“ deklariert. Zugleich wird betont, dass auch die restlichen Bandmitglieder „mehr als glücklich“ seien, in den Hintergrund zu treten. Allerdings bleibt unklar, wie der Autor zu der Einschätzung gelangt. Trotzdem wird deutlich gemacht, dass auch die Bandkollegen die gesonderte Hervorhebung *Okerekes* gutheißen. Die Führung durch einen einzelnen Musiker wird also durch das Leistungsprinzip und die Zustimmung aller Beteiligten legitimiert. Diese Darstellung transportiert jedoch meines Erachtens auch Momente von Verschiebung. Die Einordnung der restlichen Bandmitglieder wird nämlich nicht nur mit ihrer Schüchternheit, sondern auch mit ihrem Selbstbewusstsein begründet. Diese Musiker verfügen also durchaus über Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und über sichtbares, artikuliertes und anerkanntes Bewusstsein ihrer musikalischen Kompetenzen. Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass die von Connell beschriebene Abwertung anderer Formen von Männlichkeit als zentrales

Moment von Marginalisierung brüchig geworden ist und Hierarchisierungen im Feld der Männlichkeiten stärker über positive Bewertungen und die der freiwilligen Wahl vollzogen werden.⁴⁰⁰

Das zweite Zitat ist Teil eines längeren Interviews. Gitarrist *Nathan Howdeshell* und Schlagzeugerin *Hannah Blilie (Gossip)* werden befragt, wie sie die zentrale Stellung ihrer Kollegin *Beth Dittos* in den Medien bewerten. Dabei setzt die Journalistin die Frage nicht in Bezug zu den musikalischen Leistungen der Musiker*innen, sondern zu der ‚Freundschaft‘, die zwischen allen Beteiligten herrsche und rahmt den aufgemachten Zusammenhang auch negativ, als „frustrierende Erfahrung“. Wie ich im nächsten Abschnitt erläutern werde, wird die Kategorie ‚Freundschaft‘ genutzt, um die Band als eine Einheit zu beschreiben, deren Binnenrationalität es verunmöglicht, Hierarchien zwischen den Bandmitgliedern zu etablieren und so eine gleichberechtigte musikalische Kontrolle konstruiert. Interessanterweise beziehen die befragten Musiker*innen trotz der eindeutigen Fragerichtung ihre Antwort gerade nicht auf die Kategorie ‚Freundschaft‘, sondern führen andere Kategorien an, um die Führung *Dittos* zu begründen: *Howdeshell* verweist bezugnehmend auf den Musiker *Morrissey* auf die Binnenrationalität der Band, die es nur einem*r Musiker*in erlauben würde, als ‚Star‘ sichtbar zu werden. Die Charakterisierung als „schon immer“ sowie das „Achselzucken“ bewerten die hierarchische Führung als normal und stellt die Band zugleich in einen historischen Horizont mit anderen Rockbands. Die Schlagzeugerin *Blilie* führt zwei Gründe an. Sie verweist zunächst auf die Medienlogik. Ihre Aussage könnte auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Außenwahrnehmung der Band nicht mit den realen Praxen musikalischer Kontrolle übereinstimmt.⁴⁰¹ Allerdings macht die Schlagzeugerin im weiteren Verlauf die Persönlichkeiten der verschiedenen Musiker*innen zum Thema. Die Führung legitimiert sich hier maßgeblich über unterschiedliche Charaktereigenschaften. Während *Ditto* „extrovertiert“ sei und sich „im Rampenlicht weitaus wohler [fühlt]“, seien *Howdeshell* und *Blilie* „schüchtern, zumindest nicht so extrovertiert wie Beth“. Daher hätten die beiden Musiker*innen „kein Problem damit“, die Führung *Dittos* zu akzeptieren. Allerdings zeigt die Nachfrage der Journalistin auf, dass die Führung durch eine*n Einzelne*n im Feld des Indie-Rock legitimierungsbedürftig ist, insbesondere bei Bands, die sich stark der D.I.Y.-Ethik verpflichtet fühlen.

⁴⁰⁰ Als Beispiel für geschlechtlich heterogene Bands vgl. *Musikexpress* 7/2012:106.

⁴⁰¹ Denn paradoxerweise hat die Musikpresse einen erheblichen Anteil an der hier kritisch hinterfragten ‚Sonderstellung‘ *Dittos*. Dieser Punkt wird jedoch von der Journalistin nicht aufgenommen.

Ein weiteres Mal möchte ich nun die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion von Weiblichkeiten lenken. Im Diskurs zu gemischtgeschlechtlichen Bands wie *The White Stripes* lässt sich die bis in die 1990er Jahre dominante Deutungsfigur der hierarchisch geführten Weiblichkeit rekonstruieren. Im Rahmen des weiblichen Einvernehmens in die eigene Unterordnung lassen sich auch hier unterschiedliche Qualitäten dieses Einverständnisses aufzeigen:

„In der liebevoll arrangierten Dekoration aus Palmenmotiven, Holzfiguren und Instrumenten teufelt dieser wildgewordene Zorro zwischen den Mikrofonen herum, dass alles zu spät ist, seitwärts angefeuert von seiner Soulschwester [...]“ (*Musikexpress* 1/2006:116)

„[...] Jack is every inch the ancient bluesman viewed through a 21st century lens. And Meg, head permanently tilted as though listening for omens, is happily riding shotgun to the dusty cursed crossroads. Perfect.“ (*New Musical Express* 31.8.2002:43)

im ersten Zitat wird durch die Formulierung „seitwärts angefeuert von seiner Soulschwester“ eindeutig eine untergeordnete Weiblichkeit konstruiert. *Meg Whites* musikalische Funktion wird hier ausschließlich auf ihren Bandkollegen bezogen. Das Wort „anfeuern“ macht deutlich, dass *Meg White* ihre gesamte Energie ihres Schlagzeugspiels darauf verwendet, ihren Bandkollegen zu unterstützen. Durch das Wort „seitwärts“ werden Bilder von sportlichen Ereignissen aufgerufen, in denen die spielteilnehmenden Teams von ihren Trainer*innen und Fans ‚von der Seite aus‘ angefeuert werden. Diese sind aber gerade nicht Teil des Spiels. Indem die Musikerin hier symbolisch des Spielfeldes verwiesen wird, wird sie diskursiv exkludiert.

Das zweite Zitat nutzt die Metapher des Pferdekutschenfahrens, um das Einverständnis *Meg Whites* zu illustrieren. Mit der Formulierung „happily riding shotgun“ wird die Musikerin als wichtiger Bestandteil der Band bewertet (sie sitzt vorne auf der Kutsche), allerdings als weniger wichtig als *Jack White*, denn sie ist die Beifahrerin. Indem sie nicht die Zügel in der Hand hat, wird die Kontrolle über die musikalische Entwicklung symbolisch allein *Jack White* übertragen. Über das Adverb „happily“ wird verdeutlicht, dass sie mit dieser begrenzten Rolle „glücklich“ ist und kein Interesse daran hat, eine Führungsfunktion zu übernehmen. Gleichzeitig konstruiert die genutzte Metapher des ‚riding shotgun‘ *Meg White* nicht eindeutig als untergeordnete ‚Frau‘, denn ihre Position ist zumindest symbolisch machtvoll: Sie beschreibt, dass der*die Besitzer*in auf Pferdekutschen bewaffnet ist, um den Besitz gegen mögliche Angreifer*innen verteidigen zu können. Die hier konstruierte Weiblichkeit changiert also zwischen machtlos und machtvoll.

Dass es sich um eine weniger starke Abwertung (und damit nicht um eine Unterordnung) handelt, zeigt sich meines Erachtens auch darin, dass *Meg Whites* Aufmerksamkeit gerade nicht auf *Jack White*, sondern unbestimmt auf den Raum („head permanently tilted as though listening for omens“) gerichtet ist.

Kritik an der musikalischen Führung innerhalb der Band und die damit einhergehenden Konflikte werden selten zum Thema gemacht und vor allem dann öffentlich diskutiert, wenn sich Bands (zeitweise) trennen.⁴⁰² Zudem werden Konflikte als ‚normal‘ betrachtet,⁴⁰³ wie das folgende Zitat zeigt:

„Auch musikalisch ließ der Frontmann nicht locker, bis er seine Vorstellungen verwirklicht fand. Dass das nicht ohne Spannungen im Studio über die Bühne ging, liegt auf der Hand.“ (*Musikexpress* 2/2007:35)

In diesem Zitat wird beschrieben, dass *Kele Okereke (Bloc Party)* die musikalische Kontrolle über das zweite Album „A Weekend In The City“ übernimmt: Er „ließ nicht locker“ und verwirklichte „seine Vorstellungen“. Dies führte bei den Aufnahmen zum Album („Studio“) zu Spannungen innerhalb der Band. Über die Beschreibung „auf der Hand liegen“, wird deutlich gemacht, dass diese Spannungen als normaler Vorgang betrachtet werden, die nicht kritisiert werden. Damit werden hier Männlichkeiten konstruiert, die ‚natürlicherweise‘ um (musikalischen) Einfluss kämpfen und dabei Konflikte als ‚normalen‘ Bestandteil dieser Auseinandersetzungen akzeptieren.

Daneben lässt sich im untersuchten Diskurs vor allem ein Grund rekonstruieren, der Anlass für Kritik gibt: Die musikalische (Weiter-) Entwicklung der Band, die als ‚schlecht‘ bewertet wird. Diese Kritik lässt sich idealtypisch in zwei Gruppen ordnen: 1) Plädoyer für richtige Führung und 2) Plädoyer für eine gleichberechtigte Führung aller Musiker*innen. Dies will ich an zwei Beispielen illustrieren.

„Es war Kele, der ein Comeback vorschlug, er fühlte sich verantwortlich und schuldig. ‚Er erklärte uns, dass er jetzt wisse, was es heißt, ein Frontmann zu sein‘, sagt Matt und nickt zufrieden.“ (*Musikexpress* 10/2012:37)

In dem längeren Feature wird zunächst die musikalische Entwicklung der Band *Bloc Party* kritisiert. Illustriert wird dieser Eindruck an einem ‚zu viel‘ an Technik und einem ‚zu großem‘ Einfluss des Produzenten. Damit fehle es der Musik an origineller Substanz; daneben sei die Musik durch ‚falsche‘ Emotionen wie Selbstmitleid charakterisiert. Für die musikalische

⁴⁰² Im Unterschied zu anderen populärkulturellen Feldern wie z. B. Heavy Metal ist das Deutungsmuster ‚Bandstabilität‘ nicht charakteristisch für den untersuchten Diskurs des Indie-Rock (vgl. Diaz-Bone 2010:247ff).

⁴⁰³ Auch in gleichberechtigt geführten Bands wird über die Deutungsfigur ‚Spannungen‘ das Konflikthafte als ‚normal‘ und ‚musikalisch notwendig‘ diskutiert (vgl. folgendes Teilkapitel).

Entwicklung wird vor allem die Führung durch *Kele Okereke* verantwortlich gemacht (vgl. *Musikexpress* 10/2012:32). Im weiteren Verlauf des Artikels wird deutlich gemacht, dass die Kritik an der Führung jedoch nicht bedeutet, dass eine gleichberechtigte Arbeitsweise angestrebt werde. Stattdessen wird eine ‚andere‘ Form der Führung gefordert: Im Zitat wird der Schlagzeuger *Matt Tong* zitiert. Dessen Stimme hat besonders Gewicht, da er durch die ‚falsche‘ Führung des „Frontmanns“ besonders betroffen war, er fand sich durch den verstärkten Einsatz des Drumcomputers „am Rand der Beschäftigungslosigkeit“ (*Musikexpress* 10/2012:32) wieder. Postuliert wird eine Führung, die „weiß“, was es bedeutet, eine Band anzuführen. Dies wird dadurch belegt, dass der „Frontmann“ sich „verantwortlich und schuldig“ fühlt und nach einer Pause ein „Comeback“ als Band vorschlug. Damit bleibt die Verantwortung für die musikalische Entwicklung weiter maßgeblich bei *Kele Okereke*. Die hier konstruierten ‚geführten‘ Männlichkeiten erheben allerdings den machtvollen Anspruch, ‚anders‘ geführt zu werden, und zwar derart, dass sie in der Band als Musiker sichtbar werden. Damit re/produzieren sich diese Männlichkeiten zwar im hierarchisierenden Modus, es ist aber unklar, ob über den Begriff der Marginalisierung diese Beziehungsgefüge und Anerkennungsformen in geeigneter Form erfasst werden können. Die so re/produzierte kritisch-einvernehmliche Führung kann – analog zum vorherigen Abschnitt – geeigneter über den Begriff der Komplizenschaft analysiert werden (vgl. Connell 2015:133; vgl. auch Buschmeyer/Lengersdorf 2017:95f).

Anders gelagert ist die Kritik, die an die Band *Gossip* anhand eines Konzertberichts gerichtet wird:

„[...] The Gossip are now The Beth Ditto Show. A shame, because as anyone who saw any of their pre-circus gigs will attest, The Gossip used to be a collective unit in the best possible sense [...]. [...] while there is still Nathan and Hannah’s amazing musicianship, there’s also still a sense that this is Big Star And Backing Band.“ (*New Musical Express* 5.4.2008:36)

Auch hier wird die musikalische Weiterentwicklung der Band negativ bewertet. Auf der Konzertbühne zeige sie sich weniger als eine Band, stattdessen entsteht der Eindruck einer „Beth Ditto Show“, bei der *Ditto* der „Big Star“ sei und ihre Mitmusiker*innen zu einer bloßen Begleitband mutieren würden. Dies wird beklagt, da Gitarrist und Schlagzeugerin über eine „erstaunliche Musikalität“ verfügen, die so nicht mehr angemessen ‚hörbar‘ wird. Die negative Bewertung wird durch das Wort „circus“ betont. Dies kann als Anspielung auf die starke mediale Präsenz von *Beth Ditto* verstanden werden, die über die Metapher des ‚Medienzirkus‘ nicht nur als ‚unehrlich‘ (Popularität und Bedeutung der Person entsprechen sich nicht), sondern

zugleich auch als unzureichend unabhängig bewertet wird: *Ditto* richtet ihr Handeln auf Akteur*innen außerhalb des Feldes Indie-Rock aus. Dies ist allerdings nur auf Kosten der musikalischen Qualität der Band möglich. Dieses Zitat kritisiert die einseitige musikalische Kontrolle und kann als Plädoyer für eine gleichberechtigte Führung verstanden werden. Als Norm wird das gemeinsame und gleichberechtigte Musizieren aller Bandmitglieder verstanden, so dass eine „collective unit in the best possible sense“ entstehen kann. Diese Führung als gleichberechtigte Aufgabe aller Bandmitglieder soll im folgenden Abschnitt im Mittelpunkt stehen.

Die Kontrolle über die musikalische Entwicklung als gleichberechtigte Aufgabe aller Bandmitglieder

Im untersuchten Diskurs lassen sich neben der hierarchischen Führung durch Einzelne auch Narrative der gleichberechtigten Führung aller Bandmitglieder rekonstruieren. Hierbei steht die soziale Formation ‚Band‘ im Mittelpunkt, die anzeigt, dass die Musik von Künstler*innen konzipiert, arrangiert und aufgeführt wird, die in geschlossenen kreativen Einheiten zusammenarbeiten (vgl. Gracyk 2022:89; Spieß 2000:219ff). Dabei wird die Rock-Band als gleichberechtigte Gruppe von Personen konstruiert, deren Musik durch die gemeinsame Anstrengung einer Gruppe geschaffen wird und deren musikalische (Weiter-)Entwicklung alle Musiker*innen der Band verantworten (vgl. Bacharach/ Tollefsen 2010:28f; Littleton/ Mercer 2012:236; Regev 2013:70). Diskurse der gemeinsamen Führung stützen, wie ich zeigen werde, maßgeblich den egalisierenden Modus, lassen sich allerdings vor allem in geschlechtshomogenen Bands rekonstruieren. Zugleich wird Männlichkeit ein höheres Maß an Anerkennung zugeschrieben.

Ich werde im Folgenden erläutern, dass der Diskurs maßgeblich drei Kategorien als Begründungen nutzt, um eine gleichberechtigte musikalische Kontrolle innerhalb der Band zu konstruieren. Diese können gleichsam als notwendige Bedingungen verstanden werden. So wird etwa die Kategorie ‚Freundschaft‘ gebraucht, um die Bandmitglieder egalitär zueinander in Beziehung zu setzen (A). Daneben wird behauptet, dass die Bandmitglieder unterschiedliches in die Band einbringen und sich hierdurch ergänzen (B). Des Weiteren wird ebenso wie im vorherigen Abschnitt die Kategorie ‚musikalische Leistung‘ bedeutungsvoll gemacht, wobei hier vorausgesetzt wird, dass alle Bandmitglieder das Gleiche leisten (C). Ebenso wie bei der hierarchischen Führung werden im Diskurs gleichermaßen Studioaufnahmen auf dem Album und Beobachtungen auf der Konzertbühne diskutiert.

Begründung A: ‚Freundschaft‘

Um die musikalische Entwicklung als gleichberechtigte Kontrolle aller zu konstruieren, wird sehr häufig auf die Kategorie ‚Freundschaft‘ zurückgegriffen.⁴⁰⁴ Unter Freundschaft wird eine persönliche Beziehung zwischen mindestens zwei Personen verstanden, die auf affektiv-emotionalen Sympathien basiert (vgl. Hahn 2012:67). Freundschaft wird mit Praxen des Vertrauens, der Offenheit und Hilfsbereitschaft assoziiert. Ein weiteres Element, das ‚Freundschaft‘ von anderen Beziehungen unterscheidet, ist deren Uneigennützigkeit, die einer Person nicht aufgrund einer bestimmten Funktion Anerkennung zollt, sondern ihre ganze Person wertschätzt (vgl. ebd.). Die Band wird so als „solidarische[s] Gefüge“ (Diaz-Bone 2010:247) konstruiert.

Da Freundschaft idealtypisch nur zwischen ‚Gleichen‘ existiert, wird die Band über diese Kategorie als eine Einheit beschrieben, deren Binnenrationalität es verunmöglicht, Hierarchien zwischen den Bandmitgliedern zu etablieren. Im untersuchten Diskurs ist auffällig, dass die Kategorie ‚Freundschaft‘ vor allem zur Beschreibung geschlechtshomogener Bands genutzt wird. Dies deute ich derart, dass im untersuchten Diskurs das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander nicht als ‚unter Gleichen‘, sondern über andere Kategorien (‚Künstler*innenpaar‘) konstruiert wird. Es kann aber nicht argumentiert werden, dass bei geschlechtshomogenen Bands eher Diskurse der gleichberechtigten Führung bedeutungsvoll gemacht werden. Wie ich bereits gezeigt habe, können hier auch hierarchische Führungsnarrative rekonstruiert werden.

Die Konstruktion einer gleichberechtigten Führung anhand von Freundschaftsnarrativen erfolgt grundsätzlich so:

„Denn es hängt nun mal alles voneinander ab: Wenn wir uns nicht mögen und nicht miteinander zurechtkommen, können wir keine guten Songs schreiben, keine guten Konzerte geben. Weil wir unglücklich sind. Deshalb reden wir sehr viel und über alles miteinander. Das funktioniert gut, und wir haben ein sehr freundschaftliches Verhältnis zueinander.“ (*Musikexpress* 1/2006:16)

„Warpaint’s chemistry lies in the friendship that binds the women, manifesting in their penchant for improvising und shapeshifting their songs.“ (*New Musical Express* 1.3.2014:39)

Im Diskurs des Indie-Rock wird ‚Freundschaft‘ als Voraussetzung („es hängt ab“) angesehen, Musik mit Qualität zu erschaffen. Im Zitat wird deutlich, dass für die musikalische Betätigung Freundschaft als nicht notwendig

⁴⁰⁴ In ähnlicher Weise funktioniert die Kategorie ‚Familie‘, die jedoch sehr selten im Diskurs genutzt wird, vgl. z. B. *Musikexpress* 4/2005:83; *Musikexpress* 3/2008:39; *New Musical Express* 21.8.2010:29.

angesehen wird. Wenn die Band jedoch „gute Songs“ schreiben und „gute Konzerte“ geben wolle, sei ein freundschaftliches Verhältnis der Bandmitglieder untereinander unerlässlich. ‚Freundschaft‘ ermöglicht also Musik einer bestimmten Qualität. Im Zitat wird unter Freundschaft verstanden: sich „mögen“ und „miteinander zurechtkommen“. Um dieses Verhältnis zu erhalten, reden die Bandmitglieder miteinander. Dieser Punkt wird betont, indem herausgestellt wird, dass „viel“ und „über alles“ gesprochen werde. Hier wird thematisiert, dass die Fähigkeit, als Band ‚gute‘ Musik zu machen, stark davon abhängt, dass Musiker*innen ihre Ideen kommunizieren können oder in der Lage sind, Kritik anzunehmen und in angemessener Art und Weise auch auszuüben (vgl. Gracyk 2022:90f; Littleton/ Mercer 2012). Diese Anforderungen werden in den Musikzeitschriften zumeist implizit diskutiert und nur dann explizit zum Thema gemacht, wenn Konflikte dazu führen, dass sich die Band auflöst oder einzelne Musiker*innen die Band verlassen.

Auch im zweiten Zitat wird die Freundschaft für die musikalische Entwicklung der Band verantwortlich gemacht. Diese ermögliche es der Band, ihre Songs in Konzerten immer wieder durch „Improvisationen“ zu verändern und weiterzuentwickeln. Improvisationen beschreiben Veränderungen der Songs, die „ein umfangreiche[s] Verständnis der musikalischen Prozesse, in denen man sich bewegt“ (Niederauer 2014:152), benötigen und daher ein besonderes Verständnis der Musikerinnen untereinander voraussetzen. Die Gruppe wird so zu einem zentralen Bezugspunkt der „Kohärenz“ (ebd.:194), bei der die Leistungen der anderen Bandmitglieder in Anspruch genommen werden und die eigenen Leistungen als Unterstützung zurückgegeben werden (vgl. ebd.:211). Die Freundschaft der Bandmitglieder wird so zu einer spezifischen „Chemie“, die die besonderen musikalischen Fähigkeiten der Band hervorbringt und sie so positiv von anderen Bands unterscheidet, denen es an dieser „Chemie“ mangelt.

Da die Kategorie „Freundschaft“ vor allem in geschlechtshomogenen Bands rekonstruiert werden kann, wird der Zusammenhalt selten explizit mit dem Geschlecht der Bandmitglieder in Verbindung gebracht:

„[...] Wir haben dieses großartige Ding zwischen uns, dass wir echte Freunde sind. Männer, die nicht in touringbands spielen, erleben das nicht. Die Ehe, der tägliche Job, die Kinder – all das isoliert Männer von anderen Männern. Bang in the gang, we still have that.“ (*Rolling Stone* 7/2007:29)

Der Bassist der Band Interpol, *Carlos Dengler*⁴⁰⁵, beschreibt die Freundschaft der Bandmitglieder zueinander als „großartige[s] Ding“. Dabei habe sich die Tiefe der Freundschaft („echte Freunde“) über das gemeinsame Touren entwickelt. Bei anderen Bands (die die nicht so viel touren) würden andere Elemente des Lebens, z. B. Aspekte des Privaten, aber auch eine ev. parallel zur Band stattfindende Berufstätigkeit gestärkt. Dadurch würden sich die Bandmitglieder voneinander „isolieren“. Im Gegensatz dazu sei die Band *Interpol* durch einen starken inneren Zusammenhalt geprägt. Idealtypisch erscheint die Band an dieser Stelle als ein homosozialer Raum, der sich sowohl gegenüber der weiblich codierten Sphäre des Privaten (Ehe, Kinder), als auch gegenüber anderen ‚Männerbands‘ abgrenzt, die diese Norm nicht erfüllen.

Die Kategorie Freundschaft wird wie gesagt bedeutsam gemacht, wenn sich in der Band Konflikte zeigen. Wie Tobias Malm ausführt, ist es „particularly difficult for rock bands to stay together as groups“ (Malm 2017:165), da hinter dem ‚Wir‘ der Band vielfältige Motive und Beziehungen zwischen den Mitgliedern stehen (vgl. ebd.:168). Diese Herausforderungen werden im Diskurs des Indie-Rock als Problem verstanden, auf das ‚Freundschaft‘ eine mögliche Antwort bietet:

„Für ihn gibt es nur einen einzigen, profanen Grund dafür, dass Bands [...] nicht mehr zueinander finden können. ‚Sie konnten keine Freunde mehr sein‘, stellt er lakonisch fest. Es gefällt ihm, wieder gemeinsam mit den anderen [...] an seinen Ideen zu feilen. Die Dynamik einer Band bedeutet ihm wesentlich mehr, wie er jetzt weiß: ‚Wenn mir nichts mehr einfällt, ist immer jemand da, der mir hilft. Jeder Song wird aus vier verschiedenen Richtungen geformt, so entwickelt er sich und wächst über sich hinaus.‘“ (*Musikexpress* 10/2012:37)

Im Zitat wird Bezug auf Aussagen von *Kele Okereke* genommen, der rückblickend Konflikte innerhalb der Band bewertet. *Okereke* behauptet, dass bestimmte Bands nicht mehr existieren, weil sie unfähig waren, Freunde zu bleiben. Dabei wird durch das „nicht mehr“ deutlich gemacht, dass die Bands als Freunde begannen, sich das Verhältnis aber im Laufe der Bandbetätigung verändert habe. Dies wird als der bestimmende Grund („einzige“) gesehen, der daneben für alle ersichtlich sei („profan“). Im Gegensatz dazu konstruiert sich die Band hier als Zusammenschluss von Freunden, die nach Streitigkeiten wieder „zueinander finden“. Freundschaft ermöglicht es also, die Momente der Disharmonie und des Streits auszuhalten und zu überwinden (vgl. Ziemer 2012:127). Daneben wird illustriert, wie ‚Freundschaft‘ es der Band gestattet, Musik miteinander zu machen:

⁴⁰⁵ *Carlos Dengler* war bis 2010 Bassist der Band *Interpol*. Nach seinem Ausstieg übernahm erst *David Pajo* (bis 2011) und dann *Brad Truax* diese Aufgabe.

1) Bezugnehmend auf den kreativen Prozess des Songschreibens, der auch Momente des ‚Nicht-Weiterwissens‘ einschließt, wird behauptet, dass Freundschaft die Hilfe durch andere erlaubt. Freundschaft ermöglicht es, „gemeinsam mit den anderen“ an „seinen“ Ideen zu feilen. 2) Da „jeder Song“ durch alle vier Bandmitglieder gestaltet wird, könne er sich nicht nur „entwickeln“, sondern er „wächst über sich hinaus“. Damit wird im Zitat ein Abhängigkeitsverhältnis entfaltet: Damit ein Song wirklich ‚gut‘ werde, müsse er aus vier verschiedenen Richtungen, also durch alle vier Bandmitglieder gleichermaßen, geformt werden. Diese „Dynamik“, also der Austausch der verschiedenen Bandmitglieder miteinander, wird als gemeinsame Aufgabe aller Bandmitglieder deklariert, die zwar verschiedenes in die Band miteinbringen (sie kommen aus verschiedenen Richtungen), aber trotz dieser Unterschiedlichkeit nicht in einer hierarchischen Rangfolge zueinander positioniert werden, da alle Musiker in gleicher Weise für das Gelingen des Songs notwendig und in ihrem Wirken voneinander abhängig sind.

Interessanterweise lassen sich im untersuchten Diskurs nur selten Narrative rekonstruieren, die die Band als eine Gruppe von Menschen charakterisiert, die gemeinsam Businessentscheidungen trifft, obwohl dies auf alle kommerziell erfolgreichen Rockbands zutrifft:

„If anything, they’re a kind of musical A-Team who came together in late- ’90s New York because they were all seriously shit-hot at the thing that they did. [...] Kessler started the group with the idea that he wouldn’t be songwriter führer; that the only way to make it exciting would be to run things as democracy. Everyone would bring their own parts to the songs, and Interpol was simply the sum of that talent surplus.“ (*New Musical Express* 6.9.2014:27)

In diesem Zitat wird die Band *Interpol* mit der TV-Serie „A-Team“ verglichen. Damit werden sie als sehr unterschiedliche Musiker dargestellt, die durchaus streitbar das Ziel verfolgen, Musik zu machen. Die affektiven Bindungen bestehen hier nicht zwischen den Bandmitgliedern, sondern zwischen dem jeweiligen Bandmitglied und der Musik. Als Zeuge wird der Sänger, Gitarrist und Songschreiber der Band, *Paul Banks*, aufgerufen, dessen Interesse an seinen Bandkollegen rein professionell gewesen sei. Damit kann argumentiert werden, dass hier Konflikte nicht über ‚Freundschaft‘, sondern über das gemeinsame Verständnis als talentierte und ehrgeizige Berufsmusiker bewältigt werden. Zugleich wird hier eine Deutungsfigur genutzt, die implizit allen Bands zugeschrieben wird: Die Band sei nicht einfach Summe der einzelnen „Talente“, sondern ein „überschüssiges“ ‚Mehr‘. Damit werden zwei Dinge zum Ausdruck gebracht: Zum einen rekurriert es auf eine Aristoteles zugeschriebene Aussage, bei der das ‚Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile‘ (vgl. Nagel 1993:241). Im Diskurs des

Indie-Rock wird die Rock-Band als ein solches Gefüge verstanden, das „above and beyond“ (Cohen 1991:37) existiert. Das Zitat konzipiert *Interpol* damit als Band, die auch ohne ‚Freundschaft‘ eine organische Einheit darstellt (vgl. Nagel 1993:241). Zum anderen wird damit auch der Musik der Band ein ‚Mehr‘ an Qualität zugeschrieben, deren Leistung als Gruppe die Leistungen der einzelnen Bandmitglieder übertreffe. Das Narrativ der ‚professionellen Kollegen‘ bedeutet dann auch nicht die Aufhebung der gleichberechtigten Teilhabe, da auch hier alle Bandmitglieder gleichermaßen an der Band partizipieren: *Kessler* ist nicht der „songwriter führer“ und die Band funktioniere wie eine „Demokratie“, bei der jeder „seinen Teil“ zur Musik beisteuern würde. Solche Narrative lassen sich wie gesagt nur sehr selten im untersuchten Diskurs rekonstruieren. Das spricht dafür, dass die „Zweck- und Ziellosigkeit“ (Ziemer 2012:127) des musikalischen Schaffens, wie sie auch in der Kategorie ‚Freundschaft‘ zum Ausdruck kommt, eine zentrale Bedeutung für das Feld Indie-Rock hat.

Begründung B: ‚Unterschiedliches einbringen und sich ergänzen‘

Neben der Begründung über die Kategorie ‚Freundschaft‘ wird die gleichberechtigte Kontrolle darüber bezeugt, dass alle Bandmitglieder ‚Unterschiedliches‘ in die Band einbringen und sich so ergänzen können. Dabei werden den Musiker*innen unterschiedliche Aufgaben zugeschrieben, die aber gleichwertig gewichtet werden. Auch über diese Kategorie werden vor allem geschlechtlich homogene Bands konstruiert, wobei sowohl ‚Männer‘- als auch ‚Frauenbands‘ prinzipiell diese Anforderung erfüllen. Allerdings werden ‚Männerbands‘ häufiger über diese Kategorien bewertet, was sie diskursiv privilegiert.

Auffällig ist, dass dieses Diskurselement vor allem in längeren Features genutzt wird. Hierbei wird z. B. Bezug auf den kreativen Input genommen, der beim Hören der Musikalben deutlich wird:

„The four members of Interpol are each intriguing in their own right, and they complement each other well. Guitarist Daniel Kessler is the brain trust, the one whose industry experience and musical ingenuity shaped the band and guided them through precarious beginnings. Lead singer and guitarist Paul Banks is the acerbic and somewhat reserved frontman [...]and the band's public persona. Drummer Sam Fogarino is nearly a decade older than the rest of the band and was the last to join [...]. And then there's bassist Carlos Dengler, aka Carlos D: flamboyant, divisive, prone to virtuosic verbal flare-ups.“ (*Pitchfork* 29.11.2012)

In dem Zitat wird die Band *Interpol* vorgestellt. Sie besteht aus vier Musikern, die sowohl musikalisch als auch von der Persönlichkeit her als sich

ergänzend konstruiert werden: Der Gitarrist sei der „Kopf der Band“, der sich nicht nur durch „musikalischen Einfallsreichtum“ auszeichne, sondern mit Hilfe seiner „Branchen-Erfahrung“ die Band auch durch ihre „prekären Anfänge“ geführt habe. Worin diese Erfahrung besteht, wird nicht expliziert, es kann aber davon ausgegangen werden, dass hier vor allem die Planungskompetenz, insbesondere zur Durchführung von Live-Auftritten, thematisiert wird (Halbritter 2012:64ff). Der Gitarrist und Leadsänger ist ebenso wie der Schlagzeuger von der Persönlichkeit zurückhaltend, so dass der Bassist „extravagant“ und „streitlustig“ mit Hang zu „verbalen Ausbrüchen“ sein kann.⁴⁰⁶ Zugleich wird die Gleichwertigkeit aller Bandmitglieder betont: Sie sind alle „auf ihre Weise spannend“.

Eine andere Möglichkeit um zu illustrieren, dass die Musiker*innen einen unterschiedlichen kreativen Beitrag leisten, ist es, ihre musikalischen Einflüsse und Vorbilder als verschiedenartig zu rahmen:

„Mittlerweile ist es kanonisierte Lehre, dass der Sound von Bloc Party Resultat seiner hybriden Vorlieben und Fähigkeiten ist: Matt steht auf Sabbath und Supertramp, Russel hält die goldene Dreifaltigkeit aus Smiths, Radiohead und Suede in Ehren, Gordy wurde von John Peel erzogen, und Kele verdankt sein musikalisches Initiationserlebnis Kriss Kross.“ (Spex 1-2/2007:48)

Im Zitat wird der Musikgeschmack der Bandmitglieder anhand verschiedener Bands und eines DJs illustriert. Es dominieren dabei verschiedene Musikstile des Rocks, aber auch Rap, Heavy Metal, Post-Punk und elektronische Musik werden sichtbar. Der Ausschnitt formuliert eine Kausalbeziehung zwischen dem „Sound“ der Band und den musikalischen „Vorlieben“ ihrer Bandmitglieder, unterstützt durch die Zuschreibung als „hybrid“: Es wird der Eindruck erweckt, dass die unterschiedlichen Geschmäcker sich ergänzen und miteinander verknüpft werden, so dass ein „hybrider“ Sound entsteht (vgl. Ha 2005:12; Lo 2000:152). Diese Kausalität wird als „kanonisierte Lehre“ bezeichnet, d.h. es wird behauptet, dass es sich hier nicht um die Einzelmeinung eines Journalisten handelt, sondern dass dieser Zusammenhang im Diskurs allgemeingültig akzeptiert wird. Zugleich wird aber nicht nur von „Vorlieben“, sondern auch von „Fähigkeiten“ gesprochen – beide Wörter sind durch ein „und“ verbunden. Damit wird implizit von „Vorlieben“ auf „Fähigkeiten“ geschlossen: Die jeweilige individuelle Art, das Instrument zu spielen, ist also auch im persönlichen Musikgeschmack begründet. Im Gegensatz zu den bereits erläuterten Kategorien, die so seit

⁴⁰⁶ Der Kommentar zum „hedonistischen Sozialleben“ kann als Anspielung auf den umfangreichen Drogenkonsum und den Sex mit Fans verstanden werden, den *Dengler* später auch selbst reflektiert (vgl. Dengler 2017). Um das Bild der Ergänzung nicht zu stören, darf nur ein Bandmitglied ‚aus der Reihe tanzen‘ – daher wird der ebenfalls ausgiebige Drogenkonsum von *Paul Banks* nicht thematisiert (vgl. *New Musical Express* 17.11.2012:39f).

den 1960er Jahren in den Diskursen des Rock relevant sind, werden hier meines Erachtens neuartige Prozesse der „Regulierung von Differenz“ (Engel 2009:42) konstruiert, die bestimmte Formen der Differenz gutheißen, wenn sie als kulturelles Kapital nutzbar gemacht werden können (vgl. ebd.:42ff). Hier führt der andere Musikgeschmack dazu, dass das jeweilige Instrumente auf eine bestimmte, ‚andere‘ Art gespielt wird. Dies ermöglicht der Band ‚anders‘ und damit besser zu klingen als vergleichbare Bands.

Interessanterweise werden durch die Ergänzungsnarrative Narrative der begrenzten musikalischen Kontrolle bedeutsam gemacht, die jedoch nicht mit einer Kritik einhergehen:

„Wir machen es so: Daniel hat ein Gitarrenriff, Carlos und Sam und ich machen unseren Kram dazu. Wir leben von dem, was der andere gibt. Wir reagieren aufeinander. Meine musikalische Nahrung hole ich zwar von außen, aus meinem Leben, aber wie das dann in unseren Schreibprozess fließt? Ich habe ehrlich keine Ahnung. Ich arbeite mit dem, was ich von den anderen höre.“ (Musikexpress 7/2007:33)

„Die vier Bandmitglieder ergänzen sich noch viel besser als zuvor, es scheint, als würde es schon genügen, wenn sich die vier im selben Raum aufhalten – und als entstünde ihr Sound dann wie in einer Séance.“ (Musikexpress 2/2014:28)

Im ersten Zitat beschreibt *Paul Banks* den kreativen Prozess innerhalb der Band *Interpol*. Im Zentrum steht dabei das Bild der wechselseitigen Abhängigkeit: Jeder Musiker bringt bestimmte Fähigkeiten in die Band ein und es entsteht ein gegenseitiges Verhältnis von Geben und Nehmen zwischen den Bandmitgliedern. Zwar wird auch die Welt außerhalb der Band als wichtige Quelle für seine Originalität („musikalische Nahrung“) benannt, aber die Übersetzung in die Musik bleibt unklar („Ich habe ehrlich keine Ahnung“). Im Gegensatz dazu ist die Kausalität der Zusammenarbeit zwischen den Bandmitgliedern eindeutig: *Banks* „arbeitet mit dem“, was er „von den anderen höre“. Somit wird die musikalische ‚Gabe‘ des einen zur Bedingung und Voraussetzung für das musikalische Schaffen der Anderen und der Song wird ‚gemeinsam‘ erschaffen (vgl. Ahonen 2007:16; Bacharach/ Tollefsen 2010:28f; Littleton/ Mercer 2011:236). Damit wird zugleich ein Bild der begrenzten individuellen Kontrolle entworfen, da der musikalische Erfolg von jedem einzelnen Bandmitglied abhängt.

Das folgende Zitat beschreibt die musikalische Zusammenarbeit in der Band *Warpaint*. Im ersten Ausschnitt wird die Qualität der Zusammenarbeit über das Narrativ der Weiterentwicklung gerahmt: Sie ergänzen sich „noch besser als zuvor“. Daneben wird auf das Stilmittel der Hyperbel zurückgegriffen: Die Musikerinnen müssen sich nur „im selben Raum aufhalten“, damit

Musik entstehe. Hierdurch entwickelt sich die Zusammenarbeit ohne das Zutun der Musikerinnen, quasi von selbst. Auch über das Wort „Séance“ wird die Unplanbarkeit des kreativen Prozesses betont, dem zugleich ‚übernatürliche‘ Qualität zugeschrieben wird. Jedoch wird dadurch auch die Kontrolle, die die Musikerinnen über diesen Prozess haben, infrage gestellt, ohne dass dies negativ bewertet wird. Meines Erachtens handelt es sich hier um die Zuschreibung intuitiver Originalität, die ungeplant und spontan, ‚nach Gefühl‘, aber auch unterbewusst entsteht und bei der alle Musiker*innen das ‚Medium‘ für die Musik darstellen. Es zeigt sich, dass auch das Ausbleiben von musikalischer Kontrolle positiv bewertet wird – allerdings nur, solange dieses maßvoll bleibt und ‚authentische Musik‘ zum Ergebnis hat.

Im untersuchten Diskurs wird das Mehr an Qualität, das durch die Unterschiedlichkeit der Musiker*innen entsteht, als „Spannung“ verstanden. Diese kann nicht durch eine*n einzelne*n Musiker*in erzeugt werden, sondern bedarf aller Bandmitglieder gleichermaßen:

„Wenn wir anfangen, gibt es keine Richtung, nur eine leere Leinwand. Und dann kämpft eben jeder darum, seinen Platz darauf zu finden. Das verleiht unserer Musik eine gewisse Spannung. Ich glaube, das macht die besten Bands aus: Es geht nicht nur um einen Einzelnen, sondern um die Kombination aller Mitglieder.“ (*Musikexpress* 12/2013:52)

„Pitchfork: ‚Right, so is it generally tough having so many people in the band? It's a lot of input [...]. It's a lot of opinions.‘
WB: ‚It's kind of the strength of the band, too. [...] I feel like that tension is what makes the band interesting. If that goes away, that's when the real crap starts flowing. When you get too many yes-men around, that tension gets lost.‘“ (*Pitchfork* 14.5.2007)

Im ersten Zitat beschreibt *Kele Okereke (Bloc Party)* den Prozess, in dem ein Song entsteht. Zunächst wird festgehalten, dass Niemand eine „Richtung“ vorgeben kann, d.h. die Bandmitglieder sind gleichrangig. Daneben schreibt die Band ihre Songs ‚gemeinsam‘, d.h. die einzelnen musikalischen Elemente werden nicht einzeln erschaffen und dann zusammengesetzt, sondern die Songs entstehen in der Auseinandersetzung der Musiker*innen miteinander. Im Anschluss wird diese Form des streitbaren Miteinanders näher charakterisiert: Jeder Musiker will „seinen Platz finden“, also seine Ideen in dem jeweiligen Song wiederfinden. Das genutzte Verb „kämpfen“ deutet darauf hin, dass sich diese Auseinandersetzungen durchaus konfliktreich vollziehen und dass die Musiker hier um ‚Spiel-Raum‘ in der Band konkurrieren. Diese Differenzen werden allerdings nicht negativ bewertet, sondern als notwendige Voraussetzung, um „die Kombination aller

Mitglieder“ zu ermöglichen. Im Ergebnis entsteht so eine Musik mit einer „gewissen Spannung“.

Im zweiten Zitat fragt die Journalistin den Musiker *Win Butler (The Arcade Fire)* danach, ob es nicht herausfordernd sei, so viele Personen und damit viele Meinungen in einer Band in Einklang zu bringen. Butler stimmt zwar zu, dass es herausfordernd sei, die viele „Meinungen“ und den „Input“ der Bandmitglieder zusammenzubringen. Zugleich stelle dies aber auch eine „eine Art Stärke der Band“ dar. Die sich widersprechenden Meinungen (nicht alle sind „Ja-Sager“) produzieren eine „Spannung“, die sich in einer „interessanten“ Musik zeige („what makes the band interesting“). Sollte diese Spannung verloren gehen, stelle das für die Band ein Problem dar. Hier wird die Spannung zu einer Voraussetzung für die Qualität der Musik.

Es zeigt sich, dass in allen Zitaten ein Miteinander der Bandmitglieder positiv beurteilt wird, das nicht nur durch Geschlossenheit und Harmonie, sondern auch durch unterschiedliche Meinungen und Standpunkte, Uneinigkeit und Konflikte geprägt ist. Begründet wird dies damit, dass „Spannungen“ eine Musik produziert, die sich positiv von anderer unterscheidet. Die Musikwissenschaft versteht solche musikalischen Elemente als ‚spannungsreich‘, die Unterschiedliches und Widersprüchliches miteinander verbinden und emotionale Reaktionen bei den Hörer*innen hervorrufen. Musikalisch wird Spannung z. B. über „unexpected events“ (Temperley 2018:136), durch rhythmische Verdichtung oder rhythmische Variationen erzeugt (vgl. ebd.:143f).⁴⁰⁷ Es geht hier aber nicht um im engeren Sinne musikalische Elemente, sondern um etwas, das die Musikerinnen vor allem qua Persönlichkeit in die Musik einbringen und das sie befähigt, ‚andere‘ Musik zu machen. Damit fungiert ‚Spannung‘ im Diskurs des Indie-Rock meines Erachtens als Chiffre, die etwas artikuliert, was nur unzureichend musikalisch beschrieben werden kann (vgl. ebd.:136ff; Walton 2015:119ff).

In diesen Zitaten wird außerdem deutlich, dass den Spannungsnarrativen implizit oder explizit die Idee zugrunde liegt, dass die Bandmitglieder im Wettbewerb zueinander stehen. Dies will ich nochmals anhand von zwei Zitaten zur Band *Bloc Party* illustrieren, die das demonstrativ deutlich machen:

„Denn während man [...] zur Kenntnis nimmt, dass die Jungs in ihrer stilistischen Heterogenität auf der Bühne aussehen wie frisch zusammengecastet [...], spürt man in jedem ihrer Songs, dass auch ihre jeweiligen Sichtweisen auf das, was ‚Rock‘ bedeutet, recht unterschiedlich sind und insofern Punk, Wave, aber

⁴⁰⁷ Die Erzeugung von Spannung geht in der Regel mit dem Einsatz musikalischen ‚Loslassens‘ bzw. ‚Entspannung‘ einher (vgl. Walton 2015:119). Dieses ‚Gegenstück‘ spielt in dem von mir untersuchten Diskurs keine Rolle.

auch ‚klassischer‘ Indierock das ganze Album hindurch einen fruchtbaren Wettstreit um die Vorherrschaft austragen.“ (*Spex* 1-2/2005:29)

„Ihr Erfolgspotenzial besteht eher darin, ihre unterschiedlichen Leidenschaften in einen produktiven Wettbewerb zu bringen. [...] Gemeinsam auf der Suche nach dem größten gemeinsamen Nenner – in dieser Herangehensweise liegt der Charme von Bloc Party.“ (*Musikexpress* 3/2005:32)

In beiden Zitaten wird zunächst die Unterschiedlichkeit der Musiker betont. Das erste Zitat stellt hierfür das Aussehen der Band in den Vordergrund, das gleichzeitig auch deren „stilistische Heterogenität“ versinnbildlicht. Im zweiten Zitat wird hierfür auf die unterschiedlichen musikalischen Vorbilder und Einflüsse verwiesen. In beiden Zitaten wird diese Unterschiedlichkeit zunächst als inauthentisch gerahmt: Im ersten Zitat ruft das Äußere der Band den Eindruck einer ‚gecasteten‘ Band hervor, d.h. einer von außen, z. B. vom Manager gesteuerten Band, die ‚schlechte‘ Musik macht und daher als inauthentisch bewertet wird (vgl. Hansen 2022:41f). Das zweite Zitat sieht in der hier nicht wiedergegebenen Nennung der verschiedenen musikalischen Einflüsse den Versuch eines „Distinktionsgewinns“ (*Musikexpress* 3/2005:32), womit die Nennung als strategisch und damit als unehrlich bewertet wird. Jedoch werden diese Vorwürfe der Täuschung im selben Augenblick zurückgewiesen: Das erste Zitat behauptet, dass man in der Musik „spüren“ könne, dass die unterschiedlichen Musikstile des Rocks über die Musiker Eingang in die Musik finden. Damit wird diese Unterschiedlichkeit nicht als Oberflächlichkeit (Aussehen), sondern als tiefergehende (Persönlichkeits-)Struktur begriffen. Entsprechend dazu kann die Verbindung der unterschiedlichen Musikstile nicht ‚oberflächlich‘ gehört werden, sondern muss ‚tief in sich‘ „gespürt“ werden. Im zweiten Zitat belegt die Nennung der ‚uncoolen‘ Band *Supertramp*, dass hier kein subkulturelles ‚hippes‘ Kapital qua Geschmack erzielt werden soll (vgl. *Musikexpress* 3/2005:32; vgl. auch Thornton 1997:202). In beiden Zitaten wird die Differenz zwischen den Bandmitgliedern reguliert, indem die Zusammenarbeit als „Wettstreit“ und als „Wettbewerb“ verstanden wird, bei dem die Bandmitglieder mit individuell identifizierbaren Leistungen ein ‚Mehr‘ an musikalischem Können produzieren (vgl. Ricken 2018:47). Dabei werden aber durchaus unterschiedliche Facetten beleuchtet: Während bei den Musikern, die „gemeinsam auf der Suche nach dem größten gemeinsamen Nenner“ sind, eher das Gemeinsame und Verbindende herausgestellt wird, betont die Formulierung „Wettstreit um die Vorherrschaft“ eher, dass die verschiedenen Musiker um Einfluss konkurrieren. Jedoch wird in beiden Fällen durch die Adjektive „fruchtbar“ und „produktiv“ deutlich gemacht, dass es sich bei

den Wettbewerben nicht um Konflikte handelt, die die Befähigung zum Musikmachen gefährden, sondern dass der Wettbewerb die Qualität der Musik befördert. Während im ersten Zitat die Differenzierung zwischen „fruchtbar“ und „unfruchtbar“ unthematisiert bleibt, benennt das zweite Zitat eine Bedingung für einen „produktiven Wettbewerb“: Die Musiker müssen den Wettbewerb einem gemeinsamen Ziel unterordnen: Nur wenn sie „[g]emeinsam [...] nach dem größten gemeinsamen Nenner“ suchen, d.h. wenn der Wettbewerb eine gemeinsame Zielrichtung besitzt, dann schafft die Konkurrenz der Musiker untereinander ‚authentische‘ Musik und wird positiv bewertet. Dies wird häufig als eine Art Verhandlungsprozess beschrieben, bei dem nicht nur musikalische, sondern auch soziale Elemente bedeutsam gemacht werden (vgl. Cook 2018:42).

Abschließend stellt sich die Frage, ob nicht die Kategorien ‚geschlechtliche Komplementarität des gemeinsam führenden Paares‘ und ‚Unterschiedliches einbringen und sich ergänzen‘ bei geschlechtlich homogenen Bands strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen. In beiden Fällen werden Ergänzungsnarrative bedeutsam gemacht, bei denen den Musiker*innen unterschiedliche Aufgaben zugeschrieben werden. Gemeinsam ist beiden, dass sie zu ‚besserer Musik‘ führen würden. Allerdings lassen sich signifikante Unterschiede herausstellen: Über das ‚gemeinsam führende Paar‘ werden vor allem hierarchische Konstruktionsmuster bedeutsam gemacht; diese werden weniger über musikalische Fähigkeiten, sondern über geschlechtsspezifische Persönlichkeitsstrukturen begründet. Im Ergebnis entsteht eine ausgeglichene Harmonie. Über die Kategorie ‚Unterschiedliches einbringen und sich ergänzen‘ werden die Musiker*innen gleichwertig gewichtet. Hier werden zum einen stärker die musikalischen Fähigkeiten der Künstler*innen betont, zum anderen ist das Ergebnis dieser Ergänzung eine Musik voller ‚Spannung‘. Damit wird einmal mehr deutlich, dass eine Analyse der hegemonialen Geschlechterordnung nicht nur die homosoziale Dimension berücksichtigen sollte, sondern auch das Verhältnis der verschiedenen Männlichkeiten und Weiblichkeiten zueinander.

Begründung C: ‚musikalische Leistung‘

In den vorherigen Abschnitten ist bereits deutlich geworden: Eine Kategorie, die nicht nur die individuelle Führung durch Einzelne, sondern auch die gleichberechtigte musikalische Kontrolle aller Bandmitglieder begründet, ist ‚musikalische Leistung‘. Diese Kategorie hat einen engen Bezug zu Originalität: Als ‚gleiche‘ Leistung wird verstanden, wenn verschiedene musikalische Aufgaben so untereinander aufgeteilt werden, dass die Musik „is [...]

produced by the joint effort of a group" (Ahonen 2007:16; vgl. auch Ahonen 2007:125; Bacharach/ Tollefsen 2010:28f; Littleton/ Mercer 2012:236; Regev 2013:70). Damit zusammenhängend ist der zentrale Bezugspunkt einer solchen kollektiven Originalität die ‚Band‘, deren zentrale Stellung sich „directly from its functioning as a collective of authorship“ (Regev 2013:70; vgl. auch Moy 2015:44ff; Negus 2011:609f; Straw 2011:99f) ergäbe.

Allerdings nehmen Musikjournalist*innen an dem Prozess des Songwriting nicht teil, so dass der Beitrag der einzelnen Musiker nicht sicher belegt werden kann. Eine Möglichkeit, sich dem Prozess anzunähern, ist es, Studioaufnahmen unter dieser Fragestellung anzuhören und die verschiedenen Aufgaben der einzelnen Bandmitglieder als gleichrangig zu beschreiben, wie z. B. in den folgenden Artikelausschnitten zur Band *Warpaint*:

„[...] each individual player is emphasized in a manner that emboldens the group collectively. In her first record since joining the band, drummer Stella Mozgawa is mixed as a lead instrument, and Lindberg’s bass is often tasked with not just the melodic framework, but the actual melodies. Meanwhile, the vocals of Emily Kokal and Theresa Wayman are given crystalline spaces of their own to act as texture, while their guitars are either padding or swapped out for whooshing synthesizers.“ (*Pitchfork* 22.1.2014)

„[...] [alles] schiebt sich [...] übereinander, ist Teil vom großen Ganzen: das pointierte Drumming von Stella, Jennys zarter Bass und das perfekt aufeinander abgestimmte Zusammenspiel aus Gesang und Gitarre von Theresa und Emily.

Es gibt niemanden, der im Mittelpunkt steht, keine Frontfrau. Auf einmal sieht man wieder das unsichtbare Band vom Vortag, diese feine Netz, das alle vier Frauen miteinander verbindet.“ (*Musikexpress* 2/2014:31)

Das erste Zitat beschreibt die Zusammenarbeit der Musikerinnen, indem das Spiel ihrer Instrumente charakterisiert wird. Dabei werden jedem Instrument bestimmte musikalische Aufgaben zugewiesen. Bei der als ungewöhnlich bewerteten Zuordnung übernimmt z. B. das Schlagzeug die Rolle des „führenden Instruments“, während der Bass nicht wie traditionell für den Rhythmus, sondern für die melodische Struktur der Songs verantwortlich sei. Auch der Gesang von Kokal und Waymann wird als ein eigener spezifischer („crystalline“) Raum verstanden, der der Musik eine bestimmte Struktur („texture“) gäbe. Zugleich wird jedes Instrument derart hervorgehoben, dass die Band als Gruppe sichtbar wird, allerdings nicht als ‚Wir‘, sondern als kollektives ‚Ich‘ (Behr 2010:214ff). Dies kann als besondere Leistung der Band verstanden werden, es kann aber auch auf die Leistung des Soundmixers verweisen, die aber hier unausgesprochen bleibt. Als

Ergebnis wird jedoch hervorgehoben, dass diese Art des Zusammenspiels die „Gruppe als Ganzes“ stärken würde.⁴⁰⁸

Das zweite Zitat beschreibt die *Warpaint* als Band, deren Verbindung zueinander als „unsichtbares Band“ erscheint. Damit wäre dieses eigentlich auch für den interviewenden Journalisten nicht sichtbar. Es wird aber in der Musik hörbar. Auch hier werden alle Musikerinnen und ihre Aufgabe in der Band einzeln benannt, ohne dass eine Musikerin gesondert hervorgehoben wird. Zwar wird das Zusammenspiel von Sängerin und Gitarristin durch die Formulierung „perfekt aufeinander abgestimmt“ besonders wertgeschätzt, aber auch das „pointierte Schlagzeugspiel“ und der „zarte“ Bass können als Zuschreibung von Lob verstanden werden. Die Gleichwertigkeit der Musikerinnen wird im Zitat auch noch einmal explizit betont: Es gäbe keine „Frontfrau“ und damit „niemanden, der im Mittelpunkt steht“.

Während die Kategorien ‚Freundschaft‘ und ‚Unterschiedliches einbringen und sich ergänzen‘ vor allem bei geschlechtlich homogenen Bands bedeutsam gemacht werden, gilt dies für das Element ‚musikalische Leistung‘ nur bedingt: Hierüber werden, wenn auch in einem begrenzten Rahmen, ebenfalls geschlechtlich heterogene Bands konstruiert. Damit einhergehend können nicht nur Männlichkeiten bzw. Weiblichkeiten untereinander (homosoziale Dimension), sondern auch Männlichkeiten und Weiblichkeiten zueinander (heterosoziale Dimension) über die Kategorie ‚musikalische Leistung‘ als gleichberechtigt konstruiert werden. Dies will ich anhand der Beschreibung von Studioaufnahmen rekonstruieren (vgl. sehr ähnlich *Pitchfork* 23.4.2008):

„Working democratically, with each member having equal say on arrangements and sounds, the band operate on an ego-free level that seems alien compared with the Pritchards and Borrells of this world. [...] Since it was a long commute from Montreal, the band would often spend the night in the church, on makeshift beds in the basement [...]“ (*New Musical Express* 24.2.2007:27)

In dem Zitat wird die Zusammenarbeit der Band *The Arcade Fire* beschrieben. Dessen „demokratische“ Arbeitsweise sei dadurch gekennzeichnet, dass „jedes Mitglied gleiches Mitspracherecht bei Arrangements und Sounds“ habe. Im Gegensatz zu Bands wie *The Kooks* und *Razorlight* könne kein Mitglied sein „Ego“ befriedigen, womit implizit deutlich gemacht wird, dass die Arbeitsweise der Band durch Rücksicht auf andere Sichtweisen charakterisiert sei. Da die Band zu dem Zeitpunkt aus mindestens sechs Mitgliedern bestand, wird außerdem der Eindruck erweckt, dass die Band komplexe

⁴⁰⁸ Diese Diskursstruktur lässt sich gleichartig ebenfalls in Konzertberichten rekonstruieren (vgl. z. B. *Musikexpress* 1/2011:108 und *New Musical Express* 1.3.2014:39). Die Analyse kann hier aus Platzgründen nicht erfolgen.

sozial-kommunikative Kompetenzen wie Kompromissbereitschaft und Disziplin besitzt. Darüber hinaus wird in den Beschreibungen der Arbeit zu den Aufnahmen des Albums (die Band übernachtet auf behelfsmäßigen Betten in der Kirche, die sie zu einem Aufnahmestudio umgebaut haben) die Band als ‚ehrlich arbeitend‘ konstruiert, d.h. sie nehmen nicht nur Rücksicht aufeinander, sondern stellen ihre egoistischen Bedürfnisse (z. B. ein bequemes Bett) für die Musik zurück.

Im untersuchten Diskurs ist auffällig, dass die Kategorie ‚musikalische Leistung‘ nur bei ‚Männerbands‘ mit Wettbewerbsnarrativen derart verknüpft wird, dass eine gleichberechtigte musikalische Kontrolle konstruiert wird. Hierbei wird die Zusammenarbeit der einzelnen Bandmitglieder als Ringen um Einfluss und Macht innerhalb der Band verstanden:

„Kessler schrieb die Songs, Dengler zerrte sie nach links, Banks sang sie mit seiner alles begradigenden Stimme wieder ein Stückchen zurück nach rechts.“ (Spex 9/2014:40)

„Wir streiten viel über die Angemessenheit von etwas innerhalb eines Songs, aber wir gehen allein danach, ob es uns vieren gefällt. Wenn einer aufgrund persönlichen Geschmacks oder eines Erlebnisses momentan in einer bestimmten Stimmung ist und diese in der Musik pushen will, dann kann er die Gesamtstimmung sicherlich ein wenig beeinflussen. Aber da sind immer die drei anderen, die ihre eigenen Perspektiven haben und die nicht plötzlich auf deine neue Vision aufspringen. Wir sind sehr demokratisch. Wie andere das dann finden, ist uns dann sowieso egal.“ (Musikexpress 7/2007:33)

Das erste Zitat beschreibt aus Sicht eines Journalisten, wie Songs in der Band *Interpol* entstehen. Dabei werden alle Bandmitglieder einzeln benannt; durch die Form der Aufzählung wird der Eindruck hervorgerufen, dass alle gleichrangigen Anteil am jeweiligen Song haben. Allerdings wird hier nicht behauptet, dass alle den Song gemeinsam schreiben, sondern den Musikern werden je nach Instrument unterschiedliche Aufgaben zugeordnet. Dabei illustriert das Verb „zerren“, dass die jeweiligen Musiker versuchen, Einfluss auf den Prozess zu nehmen und zwar gegen den Widerstand der anderen Musiker – sie stehen also im Wettbewerb miteinander. Daneben demonstriert es aber auch das enorme Engagement der Musiker, da hier mit großem Kraftaufwand gezogen wird.

In ähnlicher Art und Weise ist auch das Narrativ des zweiten Zitats strukturiert, dass die Sichtweise des *Interpol*-Bandmitglieds *Paul Banks* wiedergibt. Die Band wird als Gruppe dargestellt, in der durchaus spannungsvolle kreative Aushandlungsprozesse eine wichtige Rolle spielen. *Paul Banks* erklärt, dass die Bandmitglieder um die Ausgestaltung von Songs streiten. Dies wird durch das Wort „viel“ betont, was zum einen die Intensität, zum anderen

aber auch die Alltäglichkeit und damit das ‚Normale‘ dieser Auseinandersetzungen veranschaulicht. Ein Grund für die Differenzen sei der Versuch einzelner Bandmitglieder, sich in musikalischen Fragen gegenüber den anderen durchsetzen zu wollen („pushen“). Diese versuchte Einflussnahme werde jedoch durch die anderen drei Musiker begrenzt, die sich dieser Sichtweise nicht unterordnen, sondern ihre Perspektive gleichermaßen in den Schaffensprozess einbringen möchten. Die Arbeitsweise wird als „sehr demokratisch“ beschrieben. Damit wird nicht nur die Gleichwertigkeit aller Bandmitglieder dokumentiert, sondern auch der Wettbewerbscharakter bedeutsam gemacht, da in Demokratien idealtypisch um Einfluss und Mehrheiten mittels ‚besserer‘ Ideen geworben und gekämpft werden muss (Diefenbacher/Rodenhäuser 2015:83ff). Es ist wichtig herauszustellen, dass die Deutungsfigur des ‚Wettbewerbs‘ hier diskursiv derart hergestellt wird, dass die ‚Führung‘ eines Einzelnen nicht das Ziel ist – im Gegenteil: der Modus ‚Wettbewerb‘ verunmöglicht die Führung eines Einzelnen und stellt die gleichberechtigte musikalische Kontrolle aller Bandmitglieder sicher. Darüber hinaus wird hier noch ein weiteres Element betont, dass für den Diskurs des Indie-Rock bedeutsam ist: Die Konflikte führen zu einer Stärkung des Bandgefüges. Da die Songs in der Auseinandersetzung miteinander entstehen, sind sie ein gemeinsames Werk aller. Aufgrund dessen ist es der Band „dann“ egal, wie „andere“, also Nicht-Bandmitglieder (Management, Öffentlichkeit, Fans) ihre Musik finden, denn sie richten sich allein danach, was „uns vieren gefällt“. Die inneren Konflikte ermöglichen der Band also eine Abgrenzung nach außen, die so ihre ‚Unabhängigkeit‘ von dem Einfluss anderer wahren kann.

Bei gleichberechtigt geführten ‚Frauen-‘ und geschlechtlich heterogenen Bands werden über ‚Leistung‘ begründete Wettbewerbsstrukturen innerhalb der Band kaum bedeutsam gemacht. Stattdessen wird die Entstehung der Musik z. B. wie folgt ‚erzählt‘:

„Es ist ein riesiges Chaos, das nur durch die Macht der Ideen geordnet wird. Im Allgemeinen arbeiten wir an mehreren Sachen gleichzeitig, und wann immer sich aus diesem Sumpf etwas Brauchbares herauschält, gibt das die Richtung vor, der dann alle bereitwillig folgen. Wir spüren instinktiv, wenn wir einen Song haben, der für diese Band funktioniert.“ (Spex 1-2/2014:54)

Richard Parry, Multi-Instrumentalist der Band *The Arcade Fire*, beschreibt wie die Musik der Band aus einem „riesigem Chaos“ und einem „Sumpf“ entsteht. Dieses Chaos werde dabei nicht durch die Musiker*innen geordnet, sondern durch die „Macht der Ideen“, bei der sich qua einer unbenannt bleibenden Ordnungsmacht „etwas Brauchbares“, d.h. ein Song der „für diese Band funktioniert“ herauschält. Die Musiker*innen erscheinen als

‚Medium‘ für die Musik, die die „Richtung vorgibt“, dem „alle bereitwillig“ folgen. Hier wird das Element des Wettbewerbs implizit auf die Musik selbst verschoben: Verschiedene musikalische Ideen kämpfen darum, ‚gehört zu werden‘. Daher muss zwischen den Musiker*innen kein Konkurrenzverhältnis bestehen, stattdessen zeichnen sich alle Musiker*innen durch eine harmonische Beziehung zueinander aus: Sie „spüren instinktiv“, wann ein Song für die Band „brauchbar“ ist. Dieses Narrativ konstruiert eine harmonische Beziehung zwischen den Musiker*innen, die „instinktiv“, d.h. ungeplant, ohne Nachdenken und mit ‚einem‘ Blick das gleiche Gefühl „spüren“ und daher auch „bereitwillig“, d.h. ohne Konflikte und kooperativ arbeiten können. Zugleich wird durch die Zuschreibung intuitiver Originalität die Kontrolle, die die Musiker*innen über diese Prozesse haben, infrage gestellt, ohne dass dies negativ bewertet wird.

Dass im untersuchten Diskurs Wettbewerbsnarrative über die Kategorie ‚Leistung‘ vor allem bei ‚Männerbands‘ bedeutsam gemacht werden, deutet ich als diskursive Privilegierung von Männlichkeit. Nur hier kann Konkurrenz eine vergemeinschaftende Funktion übernehmen, bei der individuelles musikalisches Können den musikalischen Output der Band stärkt. Zugleich liegt allen Zitaten implizit die Idee zugrunde, dass Wettbewerb und Wettstreit ‚qua Natur‘ der besten musikalischen Idee zur Durchsetzung verhilft (vgl. Vogt 2015:196). Damit wird ‚Männerbands‘ ein ‚Mehr‘ an musikalischer Leistung zugeschrieben, das den anderen Bands fehlt.

Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die musikalische Kontrolle Antworten auf die Frage gibt, wie Musik innerhalb der Band entwickelt wird. Die Analyse hat gezeigt, dass die Frage, was genau die Führung ausmacht, sehr unterschiedlich beantwortet wird. Die musikalische Kontrolle als Aufgabe einzelne*r Bandmitglieder wird in Verknüpfung mit zwei Kategorien konstruiert: 1) Leistung und 2) Führungspersönlichkeit. Es werden diskursiv verschiedene Führungsmodelle begründet: Vielfach werden im untersuchten Diskurs Narrative der männlichen Führung konstruiert, bei der einzelne männliche Musiker sowohl andere Musiker als auch andere Musikerinnen anführen. Die auf diese Weise in der homo- und heterosozialen Dimension konstruierten Männlichkeiten stellen sich im hierarchisierenden Modus her. Den konstruierten Weiblichkeiten wird die Aufgabe zugeschrieben, Männlichkeit Diskursraum zur Verfügung zu stellen und sich männlicher Führung unterzuordnen. Die Musikerinnen erhalten ihre symbolisch-kulturelle Anerkennung nur dann, wenn sie diese Aufgabe erfüllen, auch wenn deren

symbolisch-kulturelle Handlungsräume durchaus unterschiedlich groß sind. Insgesamt stützen Narrative der männlichen musikalischen Führung die hegemoniale Geschlechterordnung. Die diskursive Privilegierung von Männlichkeit wird durch die größere Repräsentation dieser Diskurselemente verstärkt.

Narrative, in deren Zentrum die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar steht, konstruieren ‚ambivalente Weiblichkeiten‘, die die Konstruktionsmuster ‚betonter‘ und ‚gegen-hegemonialer Weiblichkeiten‘ zugleich aufweisen und die die widersprüchlichen Deutungsfiguren ‚gemeinsame Führung‘ und ‚potentielle Konkurrenz‘ nicht widerspruchsfrei miteinander harmonisieren können. Als hierarchisierend kann interpretiert werden, dass weibliche Führung nur zusammen mit einem männlichen Gegenpart bedeutsam gemacht wird und daher an Männlichkeit gebunden bleibt. Daneben wird hierüber ein heteronormativer Rahmen gestärkt, der wiederum bestimmte geschlechtliche Codierungen re/produziert. Dies wird besonders dann deutlich, wenn den Musiker*innen aufgrund ihres (Geschlechts-)Charakters unterschiedliche Aufgaben zugeschrieben werden und dies mit Bildern geschlechtlicher Komplementarität (und daraus folgend grundsätzlicher Andersheit) verknüpft wird. Trotzdem liegt hier meiner Meinung nach keine Unterordnung von Weiblichkeit vor, da 1) die Originalität der Musikerinnen nicht derart konzipiert wird, dass sie ‚seiner‘ Kontrolle unterliegt, also einseitig von dem männlichen Musiker abhängt, und 2) diesen Weiblichkeiten die Führung über andere Männlichkeiten und Weiblichkeiten gelingt. Die Narrative ‚gemeinsamer Führung‘ bleiben damit in Bezug auf die hegemoniale Geschlechterordnung ambivalent.

Darüber hinaus lassen sich in dem untersuchten Diskurs auch Narrative ‚weiblicher‘ Führung in geschlechtlich heterogenen Bands rekonstruieren. Diese stellen die hegemoniale Geschlechterordnung infrage. Die Narrative unterscheiden sich strukturell nicht von denen ‚männlicher‘ Führung – auch hier werden die Kategorien ‚Leistung‘ und ‚Führungspersönlichkeit‘ bedeutsam gemacht, sie sind aber im Diskurs vergleichsweise selten. Musikerinnen und deren Weiblichkeiten werden damit als weniger befähigt bewertet, andere zu führen und anzuleiten.

Um eine gleichberechtigte musikalische Führung zu begründen, werden in dem untersuchten Diskurs vor allem drei Kategorien bedeutsam gemacht: Die Bandmitglieder sind 1) untereinander befreundet, 2) bringen Unterschiedliches in die Band mit ein und ergänzen sich auf diese Weise und 3) leisten musikalisch das Gleiche. Während die Bedingungen ‚Freundschaft‘ und ‚ergänzende Unterschiedlichkeit‘ vor allem genutzt werden, geschlechtlich homogene Bands zu charakterisieren, gilt dies für die Kategorie ‚alle

Bandmitglieder leisten das Gleiche` nur bedingt, da auch geschlechtlich heterogene Band hierüber konstruiert werden. Auf den ersten Blick re/produzieren Narrative einer gleichberechtigten musikalischen Führung eine egalisierende Geschlechterordnung. Allerdings ist auffällig, dass auch in der gleichberechtigten Kontrolle Momente des Wettbewerbs und der Konkurrenz bedeutsam gemacht werden – jedoch vor allem bei ‚Männerbands‘. Die Deutungsfigur des Wettbewerbs im Rahmen der gleichberechtigten musikalischen Kontrolle bleibt damit männlich-homosozial codiert. Obwohl die diskursiven Elemente der gleichberechtigten musikalischen Kontrolle den gleichberechtigten Modus stützen, muss gefragt werden, ob sich durch das Element des Wettbewerbs die Einordnung verändert. Ich habe argumentiert, dass Männlichkeit hier strukturell privilegiert wird, indem der Musik dieser Künstler etwas zugeschrieben wird, an dem es der Musik der gemischtgeschlechtlichen oder nur aus Frauen bestehenden Bands mangelt. Diese Privilegierung von Männlichkeit würde dann eher den hegemonialen Modus absichern. Damit zeigt sich, dass auch die gleichberechtigte musikalische Kontrolle nicht widerspruchsfrei den egalisierenden Modus bei der Konstruktion der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung re/produzieren kann.

In Bezug auf das Deutungsmuster Kontrolle zeigt sich im untersuchten Diskurs, dass maßgeblich zwei Kategorien bedeutsam gemacht werden, um Musiker*innen zu bewerten: Zum einen die Kontrolle über Instrumente, hier illustriert am Beispiel des Schlagzeugs, und zum anderen die Kontrolle über die musikalische Entwicklung innerhalb der Band. Während über die Kategorie des Schlagzeugspiels Musikerinnen häufig marginalisiert und untergeordnet werden, re/produziert die Kategorie ‚musikalische Kontrolle innerhalb der Band‘ ein uneindeutiges Bild: Zwar wird auch hier Männlichkeit diskursiv privilegiert, zugleich lassen sich aber auch Konstruktionen von Weiblichkeit rekonstruieren, die trotz ihrer Marginalisierung neue diskursive Handlungsräume für diese eröffnen und so den formulierten Führungsanspruch von Männlichkeit, wenn auch begrenzt, infrage stellen.

7 Die ambivalente Diskursordnung von Geschlecht in den Musikzeitschriften des Indie-Rock: Diskussion der empirischen Ergebnisse

Im Rahmen meiner Analyse ist deutlich geworden, dass in Bezug auf die Forschungsfrage – Wird mittels der die Subjektposition ‚anerkannte*r Musiker*in‘ konstruierenden und bewertenden Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle eine hierarchische Geschlechterordnung reproduziert oder infrage gestellt? – keine eindeutige Antwort gegeben werden kann, da der untersuchte Diskurs nicht eindeutig strukturiert ist.

Auf der einen Seite wurde gezeigt, dass Subjektpositionen, denen große symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben wird (z. B. ‚Band-leader‘, Produzent), weiterhin vor allem einem begrenzten Kreis von Akteur*innen zur Verfügung stehen, und dass die (Nicht-)Anerkennung dieser Subjektpositionen immer noch stark damit verknüpft wird, welches Geschlecht den Akteur*innen zugeschrieben wird. Männlichkeit ist damit im untersuchten Diskurs beides: Bedingung, um diskursiv Anerkennung erlangen zu können, und eine Art ‚symbolische Währung‘ im Wettbewerb um Anerkennung (vgl. Thornton 1997). Weiblichkeit dagegen bleibt vielfach eine Zugangsbarriere, die verhindert, im Feld Indie-Rock um symbolische Anerkennung kämpfen zu können.

Dabei ist auffällig, dass die Kategorie Männlichkeit zum einen weiterhin über spezifische Auslassungen, nämlich die Unsichtbarmachung von Normen, als hegemonial konstruiert wird. Charakteristisch für diese Prozesse ist es, dass die bestehenden Diskursnormen und die sozialen Gruppen, denen die Erfüllung dieser zugeschrieben wird, unsichtbar und im Impliziten (ver-)bleiben. Die Macht hegemonialer Diskurse wird demzufolge darin sichtbar, die „anderen zu markieren, während sie selbst ohne Markierungen auskommt“ (Minh-ha 1996:157), und sich auf diese Art und Weise zu einer unsichtbaren, aber universellen Norm zu erheben (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008:90f). Diese Unsichtbarkeit hat zur Folge, dass die der Norm entsprechenden Musiker vorrangig über ihre künstlerischen Fähigkeiten und gerade nicht über ästhetisierende, sexualisierende und verändernde Narrative konstruiert und bewertet werden. Zum anderen kann die Kategorie Männlichkeit seine Privilegierung auch in der positiv anerkannten Sichtbarkeit von weiblichen und transgeschlechtlichen Musiker*innen behaupten. Wichtig ist hier die Diskurspraxis des Vergleichens, die Männlichkeit als diskursive Norm des Feldes konstruiert. Diese Einbindungsprozesse scheinen für den diskursiven Prozess der Hegemonialisierung im Vergleich zu früheren Jahrzehnten an Gewicht zu gewinnen.

Auf der anderen Seite habe ich auch eine Reihe von egalisierenden Diskursstrategien rekonstruiert, bei denen mit Hilfe der Deutungsmuster nicht-hierarchische Geschlechterkonstruktionen symbolisch-kulturelle Anerkennung erhalten. Im untersuchten Diskurs haben diese im Verhältnis zu anderen (hierarchisierenden, ambivalenten) Geschlechterkonstruktionen weniger Gewicht. Die egalisierenden Konstruktionsmuster sind nicht auf ein Deutungsmuster beschränkt: Sowohl im Rahmen der ehrlich-emotionalen Gesangsstimme als auch im Rahmen des kontrollierten Schlagzeugspiels und der musikalischen Kontrolle innerhalb der Band lassen sich Geschlechterkonstruktionen rekonstruieren, die denjenigen Subjektpositionen symbolisch-kulturelle Anerkennung zusprechen, die sich im egalisierenden Modus konstruieren.

Darüber hinaus sind im untersuchten Diskurs des Indie-Rock uneindeutige Konstruktionen bedeutsam, die weder eindeutig dem egalisierenden noch dem hierarchisierenden Modus zugeordnet werden können. Dieser Uneindeutigkeit kann man sich auf zwei Wegen nähern:⁴⁰⁹

1) In der empirischen Analyse ist deutlich geworden, dass egalisierende und hierarchisierende Narrative eng miteinander verbunden sind. Diese enge Verknüpfung zieht sich dabei durch alle Dimensionen von Geschlecht (homosoziale Dimension von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit sowie die heterosoziale Dimension: die Beziehung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit). Obwohl der hierarchisierende und der egalisierende Modus konkurrierende Modi der Herstellung von Geschlecht darstellen, kann in diesem Sinne argumentiert werden, dass es sich bei dem untersuchten Diskurs nicht um zwei verschiedene, widersprüchliche Diskurse handelt. Stattdessen machen die herausgearbeiteten Strukturen des Diskurses in ihrem „zugleich“ (Villa 2017:65) deutlich, dass hier ‚nur‘ ein Diskurs konstruiert wird.

2.) In dem untersuchten Diskurs des Indie-Rock lassen sich darüber hinaus Subjektpositionen und Deutungsmuster rekonstruieren, die zwar bestimmten Hierarchisierungen entgegentreten (egalisierender Modus), aber gleichzeitig andere hierarchisierende Ordnungsmuster legitimieren (hierarchisierender Modus), so dass beide Modi gleichzeitig zum Tragen kommen: So kommen beim Deutungsmuster ‚gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar‘ Konstruktionsmuster zum Tragen, die nicht mehr eindeutig als hierarchisierend interpretiert werden können, da die Musikerinnen zugleich über Konstruktionsmuster ‚betonter‘ und gegen-hegemonialer

⁴⁰⁹ Diese beiden Möglichkeiten sollten als sich ergänzend gedacht werden. Sie stellen eine analytische Trennung dar, um diskurstheoretische Implikationen genauer erörtern zu können.

Weiblichkeiten konstruiert werden. Ähnliche Uneindeutigkeiten werden auch anhand der diskursiven Praxis des Vergleichens deutlich, die weibliche und transgeschlechtliche Künstler*innen wettbewerbsförmig zu Männlichkeiten positioniert (egalisierender Modus), aber diese über das Nicht-Bestehen dieses Wettbewerbs Männlichkeit unterordnet (hierarchisierender Modus). Auch zunächst eindeutig zu bewertende Abwertungen diskursiver Konstruktionen von Weiblichkeiten sind auf den zweiten Blick als ambivalent zu bewerten. Ich habe gezeigt, dass durch Deutungsmuster unterschiedlich große Räume weiblicher Agency erzeugt werden, bei denen unklar bleibt, ob die konstruierten Subjektpositionen innerhalb (Marginalisierung) oder außerhalb (Unterordnung) des Legitimen verbleiben.

Meines Erachtens gehen die diskutierten Uneindeutigkeiten qualitativ über das hinaus, was bereits als spannungsreiche und kontingente Struktur in hegemonialen Geschlechterdiskursen angelegt ist. Stattdessen wird hier eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Rendtorff/ Riegraf/ Mahs 2019:4) bedeutsam, die meines Erachtens am besten begrifflich als Ambivalenz gefasst werden kann. Ambivalente Prozesse sind durch eine grundlegende Kontingenz charakterisiert, sie können „auch nicht oder anders sein“ (Marchart 2019:572). Kontingenz sollte jedoch nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden. Stattdessen betone ich aus hegemonietheoretischer Perspektive, dass die „kontingente[n] Möglichkeitsräume“ (Hartmann 2006:241) gegenwärtiger Entwicklungen ohne die Macht „strukturierter und damit nichtkontingenter Prozesse“ (Knöbl 2012:65) nicht verstanden werden können (vgl. Marchart 2019:571f). Von einer ambivalenten Geschlechterordnung zu sprechen, bedeutet demzufolge nicht, dass alle Diskursordnungen „gleichermaßen wahrscheinlich oder möglich wären [...]“ (Marchart 2013:86, Fußnote 1). Zugleich grenze ich mich von Positionen ab, die Ambivalenzen als inhärent widersprüchlich konzipieren (vgl. z. B. Foroutan 2019:113), da dieses Verständnis die Richtung der Prozesse meines Erachtens vorschnell verengt. Das Typische an ambivalenten Prozessen ist vielmehr, dass häufig unklar bleibt, in welchem Verhältnis die verschiedenen Prozesse zueinander stehen und welche gesellschaftlichen Effekte zu erwarten sind. Mit dem Begriff der Ambivalenz wird demzufolge die historische Offenheit und „immanente Ambiguität der gegenwärtigen Veränderungen“ (Villa 2017:66) betont. In Bezug auf die symbolisch-kulturelle Geschlechterordnung des analysierten Diskurs bedeutet Ambivalenz kein ‚Unentschieden‘ zwischen hierarchisierendem und egalisierendem Modus; stattdessen wird das „zugleich“ (Villa 2017:65) in den analytischen Fokus gestellt.

Die ambivalenten Diskursstrukturen sollen im Folgenden anhand spezifischer signifikanter Veränderungen genauer erörtert werden. Meine

Erörterung wird drei Punkte in den Mittelpunkt stellen: 1) Wettbewerbsnarrative, 2) die Konstruktion von Weiblichkeiten und 3) die Konstruktion von trans* Geschlechtlichkeit.

Wettbewerbsnarrative

Insbesondere in der Konstruktion der ehrlichen Gesangsstimme werden zwischen Musikern und Musikerinnen bzw. zwischen Musikern und transgeschlechtlichen Musiker*innen Wettbewerbsdiskurse mobilisiert. Diese Wettbewerbsnarrative stellen meines Erachtens eine Grundprämisse ‚hegemonialer Männlichkeit‘ infrage. Diese besagt, dass Frauen und Weiblichkeiten und auch trans* Geschlechtlichkeit von den „ernsten Spielen des Wettbewerbs“ (Meuser 2006:125) ausgeschlossen sind und ein Wettbewerb daher nur zwischen verschiedenen Männlichkeiten möglich sei. Anhand der Thematisierung von Coversongs habe ich deutlich gemacht, dass dies für die diskursive Konstruktion des emotionalen Gesangs im Indie-Rock nicht (mehr) zutrifft, denn hier werden weibliche und transgeschlechtliche Sänger*innen nicht nur benannt, sondern zugleich als vergleichende Konkurrenz sichtbar gemacht. Obwohl die Musikerinnen im Vergleich abgewertet werden und diese Wettbewerbsnarrative im untersuchten Diskurs nur vereinzelt explizit konstruiert werden und zumeist im Impliziten verbleiben, deutet dies auf signifikante Veränderungen in der diskursiven Konstruktion von Weiblichkeiten und trans* Geschlechtlichkeiten hin: Kompetitivität ist nicht mehr nur diskursives Konstitutionsprinzip ‚hegemonialer Männlichkeiten‘, sondern auch bestimmter Weiblichkeiten bzw. trans* Geschlechtlichkeiten. Damit ist ein bestimmendes Merkmal ‚hegemonialer Männlichkeit‘ zumindest begrenzt auch für andere Geschlechtlichkeiten verfügbar.

Daneben werden Wettbewerbsnarrative auch im Rahmen der Konstruktion der ‚gemeinsamen Führung durch ein Künstler*innenpaar‘ – zumeist implizit – bedeutsam gemacht. Diese haben ebenfalls ambivalente Effekte für die Konstruktionsmöglichkeiten einer hegemonialen Geschlechterordnung, da die Deutungsfiguren ‚gemeinsame Führung‘ und ‚potentielle Konkurrenz‘ nicht widerspruchsfrei miteinander harmonisiert werden können.

Diese Ambivalenzen werden noch einmal verkompliziert, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass in sog. ‚Männerbands‘ der Modus des Wettbewerbs sowohl im Rahmen der Kontrolle Einzelner als auch bei der gleichberechtigten Kontrolle aller bedeutsam gemacht wird. Wie ich in Kapitel 2.1.2 erläutert habe, sind Wettbewerbs- und Konkurrenzorientierung zentrale Mechanismen für die Reproduktion ‚hegemonialer Männlichkeiten‘. Der Wettbewerbsmodus in der Führung Einzelner vergemeinschaftet die

verschiedenen Musiker zwar auch in Solidaritätsstrukturen (der ‚Band‘), positioniert sie aber trotzdem in hierarchischen Relationen zueinander (vgl. Heilmann 2011:31). Damit wird ‚hegemoniale Männlichkeit‘ offenkundig reproduziert. Der Wettbewerbsmodus innerhalb der männlich-homosozialen ‚gleichberechtigten Führung‘ lässt sich nicht derart eindeutig einordnen. Die Deutungsfigur des Wettbewerbs im Rahmen der gleichberechtigten musikalischen Kontrolle bleibt zwar männlich-homosozial codiert; es werden jedoch sowohl hierarchisierende als auch egalisierende Konstruktionsmuster von Männlichkeit gestützt.

Die diskursive Konstruktion von Weiblichkeiten

Die vorliegende Arbeit argumentiert, dass aus hegemonietheoretischer Perspektive die diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeiten besonders interessant sind (vgl. Kapitel 2.2). Raewyn Connell argumentiert, dass nur solche Weiblichkeiten diskursiv anerkannt werden, die in der heterosozialen Dimension mit dem Modus der Unterordnung verknüpft werden, auch wenn sie einräumt, dass neue Formen von Weiblichkeit, die sich durch Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation auszeichnen, an kultureller und sozialer Anerkennung gewinnen (vgl. Connell 1987:183f; Connell/ Messerschmidt 2005:848). Daneben argumentiert sie, dass die homosoziale Differenzierung von Weiblichkeiten auf qualitativ andere Weise erfolgt als die Konstruktion von Männlichkeiten. Zwar seien auch Weiblichkeiten durch hierarchische Differenzierungen charakterisiert, diese ordnen sich aber nicht um ein eigenes hegemoniales Zentrum (vgl. ebd.:183f, 187).

Meine empirische Analyse macht deutlich, dass die von Connell beschriebenen Zusammenhänge für die untersuchten Diskurse nicht mehr ohne weiteres zutreffen. Die Diskussionen um die (Un-)Möglichkeit ‚hegemonialer Weiblichkeiten‘, die die Forschung lange dominierten, verstellen meines Erachtens den Blick für signifikante Veränderungen, die an den diskursiven Konstruktionen von nicht-hegemonialen Weiblichkeiten sichtbar werden.

Zwar privilegieren die Musikzeitschriften weiterhin Männlichkeiten und schreiben damit symbolisch-kulturelle Anerkennung denjenigen Weiblichkeiten zu, die mit ihrer eigenen Unterordnung einverstanden sind und damit als ‚betonte Weiblichkeiten‘ im Sinne Connells verstanden werden können. Zugleich wird aber solchen Weiblichkeiten Anerkennung zugeschrieben, die spezifische Merkmale ‚betonter Weiblichkeiten‘ mit neuen, egalisierenden Konstruktionsmustern verknüpfen und damit Anerkennungsprozesse mit Prozessen der Marginalisierung verbinden. Diese Weiblichkeiten sind durch

eine „komplexe strategische Kombinationen von Nachgiebigkeit, Widerstand und Kooperation“ (Connell 1987:183f; eÜ) und demnach durch eine spezifische Ambivalenz charakterisiert, da sie ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zugleich re/produzieren und destabilisieren. Insbesondere durch Narrative, in deren Zentrum die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar steht, aber auch durch die ‚ehrliche‘ Gesangsstimme und durch das kontrollierte Schlagzeugspiel werden maßgeblich Weiblichkeiten konstruiert, die Konstruktionsmuster ‚betonter‘ und gegen-hegemonialer Weiblichkeiten zugleich aufweisen. Diese Ambivalenz wird auch in der für die Unterordnung von Weiblichkeiten wichtigen Diskursstrategie der Ästhetisierung und Sexualisierung der Körper von Musikerinnen deutlich. Im Gegensatz zu dicken bzw. transgeschlechtlichen Körpern, deren Diskussion im Diskurs ‚selbstverständlich‘ erfolgt, muss die Diskussion ‚normaler‘ weiblicher Körper legitimiert werden. Nur die Beschreibungen der Musik erlauben es, das Äußere der Musikerinnen überhaupt diskutieren zu können. Das unterscheidet die Bewertungsstrukturen von Musikerinnen von denen von weiblichen Fans, deren eindeutige diskursive Unterordnung auffällig ist. Es kann festgehalten werden, dass die von Helen Davies vorgebrachte Argumentation, dass die Musikzeitschriften weibliche Fans und Musikerinnen in ähnlicher Weise konstruieren (vgl. Davies 2001:311), nicht mehr bestätigt werden kann. Die sexistischen Kategorien, mit denen weibliche Fans in dem von mir untersuchten Diskurs abgewertet werden, werden für die Konstruktion von Musikerinnen in nur noch geringerem Maße mobilisiert. Dies deutet darauf hin, dass offen sexistische Narrative nur noch am Diskursrand (weibliche Fans), aber nicht mehr im diskursiven Zentrum (Musikerinnen) ‚sagbar‘ sind.

Die Ambivalenz wird daneben darin deutlich, dass die diskursive Abwertung von Weiblichkeiten auch über Kategorien vollzogen wird, die auch zur Konstruktion männlicher Subjektpositionen genutzt werden. Damit aber werden Weiblichkeiten selbst in der Abwertung nicht mehr als kulturell gegensätzlich, sondern prinzipiell Gleichartigkeits konstruiert.⁴¹⁰ Zugleich bleiben jedoch auch Narrative geschlechtlicher Komplementarität bedeutungsvoll, die ihre Grundlage in der Konstruktion kultureller Gegensätzlichkeit der Geschlechter haben.

Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass die diskursive Unterordnung (z. B. über Exklusion, Entprofessionalisierung) von Musikerinnen nicht mehr durchgängig durchgesetzt werden kann. Stattdessen sind die diskursiven Konstruktionen von Weiblichkeiten auch durch das ‚mildere‘ Mittel der

⁴¹⁰ Die gilt begrenzt auch für transgeschlechtliche Musiker*innen.

diskursiven Marginalisierung strukturiert, bei der Musikerinnen zwar abgewertet werden, aber im (Diskurs-)Feld verbleiben. Die Differenzierung zwischen Marginalisierung und Unterordnung erscheint zunächst unwesentlich, da in beiden Fällen Geschlecht im hierarchisierenden Modus hergestellt und ‚hegemoniale Männlichkeit‘ damit gestützt wird. Jedoch sind Marginalisierungsprozesse im Rahmen des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘ für die Konstruktion von Weiblichkeiten nicht vorgesehen, da diese grundsätzlich untergeordnet werden (vgl. Connell 1987:186f). Wenn weibliche Subjektpositionen in den Diskursen der Musikzeitschriften nicht mehr nur untergeordnet, sondern auch über Marginalisierungsprozesse abgewertet werden, dann lässt sich dies als ‚Enthierarchisierung‘ fassen, die aber eben nicht gleichbedeutend mit Egalisierung ist. Wenn demnach in der diskursiven Konstruktion von Weiblichkeiten Anerkennungsprozesse mit Prozessen der Marginalisierung verknüpft werden, dann werden Weiblichkeiten konstruiert, die die hegemoniale Geschlechterordnung auf diskursiver Ebene zugleich (re-)stabilisieren und infrage stellen. Die so konstruierten Weiblichkeiten können als ‚ambivalente Weiblichkeiten‘ charakterisiert werden.

In diesem Rahmen stellt sich hier die Frage, ob die zunehmende Bezugnahme auf Weiblichkeit bei der Konstruktion von Männlichkeit nicht auf die Existenz einer ‚komplizenhaften Weiblichkeit‘ hindeutet, die zur diskursiven Absicherung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ benötigt wird. Allerdings festigt ‚hegemoniale Männlichkeit‘ die ‚Komplizenschaft‘ mittels einer patriarchalen Dividende“ (Connell 2015:133). Daher stellen sich an diese Überlegungen weitere Fragen: Verweisen die hier rekonstruierten Diskurse auch auf ebensolche musikalischen Geschlechterpraxen und wenn ja: Wird die Zustimmung von Frauen zur ‚hegemonialen Männlichkeit‘ über eine Art ‚patriarchale Dividende‘ abgesichert oder wird die Zustimmung von Frauen zur Hegemonie der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ auf andere Art und Weise produziert?

Allerdings zeigt meine Analyse auch, dass der Zugewinn an diskursiver Autorität nicht dazu führt, dass sich diese ‚ambivalenten Weiblichkeiten‘ in der homosozialen Dimension als dominierendes Zentrum konstituieren können.⁴¹¹ Connell geht davon aus, dass allen weiblichen Geschlechterpraxen gemeinsam sei, dass diese auch untereinander nicht nach Hegemonie streben und daher kein dominierendes Zentrum ausbilden (vgl. Connell 1987:187). Dies lässt sich auch für den von mir untersuchten Diskurs belegen: Weiblichkeiten werden immer noch vorrangig in Bezugnahme auf Männlichkeiten konstruiert, auch wenn diese Konstruktionsmuster nicht

⁴¹¹ Da sich diese Prozesse auf die homosoziale Dimension beschränken, wähle ich hier bewusst nicht den Begriff ‚hegemoniales Zentrum‘.

mehr durchgehend vollzogen werden. Dies bedeutet, dass egalisierende Konstruktionsmuster von diskursiven Weiblichkeiten spezifische Grenzen aufweisen. Durch die diskursive Bezogenheit wird verhindert, dass die symbolisch-kulturelle Autorität dieser Weiblichkeiten durch die Bezugnahmen der verschiedenen Weiblichkeiten untereinander, d.h. relativ autonom, entsteht. Die homosoziale Differenzierung von bestimmten Männlichkeiten und Weiblichkeiten bleibt damit zumindest auf diskursiver Ebene andersartig.

Die diskursive Konstruktion von trans* Geschlechtlichkeit

Forschungen im Anschluss an das Konzept ‚hegemoniale Männlichkeit‘ verbleiben wesentlich im zweigeschlechtlichen Rahmen, was sich in den in Kapitel 3 diskutierten theoretisch-konzeptionellen Überlegungen niederschlägt. Im Rahmen der Analyse des Deutungsmusters Ehrlichkeit wurde in der empirischen Analyse die Aufmerksamkeit auf die transgeschlechtliche Gesangsstimme gelenkt. Durch den Fokus auf nur einen transgeschlechtliche*n Musiker*in bleibt jedoch unklar, wie ‚typisch‘ die herausgearbeiteten Diskursstrategien sind. Daher sollen die folgenden Ausführungen als herantastende Sondierung verstanden werden, wie die diskursive Konstruktion von trans* Geschlechtlichkeit im beginnenden 21. Jahrhundert in einem populärmusikalischen Feld vollzogen wird.

Die herausgearbeiteten Konstruktionsmuster sind ebenfalls durch eine ambivalente Struktur charakterisiert:

Zum einen wird über die Subkategorien ‚andere Körper‘ und ‚anderes Selbst‘ der hierarchisierende Modus re/produziert. Letztgenannte Kategorien verknüpfen transgeschlechtliche Musiker*innen mit verändernden und normalisierenden Diskursen des ‚Spektakulären‘. Die „regulative Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008:102) als Spektakel beendet die bislang geltende ‚verschweigende‘ Exklusion, bei der der Diskurs vor allem über Praktiken des Ausschlusses organisiert wird. Zugleich werden geschlechtlich uneindeutige Körper im Diskurs einem Sichtbarkeitsregime unterworfen. Als Ergebnis wird hier trotz maximaler Sichtbarkeit nur ein begrenzter diskursiver Möglichkeitsraum erzeugt, der transgeschlechtliche Musiker*innen innerhalb eines binärgeschlechtlichen Rahmens als ‚besonders‘ und damit als ‚unnormale‘ konstruiert (vgl. ebd.; Saalfeld 2020:318ff). Die Prozesse des Spektakels gehen mit einer Entprofessionalisierung der hierdurch konstruierten Musiker*innen einher und stellen daher meines Erachtens eine Form der diskursiven Unterordnung dar. Daneben stellt sich Männlichkeit als „sticky“ (Berggren 2014:245) dar: Die transgeschlechtliche Stimme und deren Mächtigkeit wird sehr häufig, wenn auch widersprüchlich, durch die Nutzung

männlicher Pronomen mit Männlichkeit verknüpft. Diese Narrative stabilisieren ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Darüber hinaus ist auffällig, dass die Subkategorie ‚Gesangskontrolle‘ und ‚Mut‘ für transgeschlechtliche Stimmen nur selten bedeutsam gemacht wird. Da hierüber die Gesangsstimme als musikalische Leistung konstruiert wird, kann vermutet werden, dass der transgeschlechtliche Gesang in der Leerstelle als weniger befähigt marginalisiert wird. Allerdings wird die transgeschlechtliche Stimme im Diskurs des Indie-Rock auch nicht als ‚unkontrolliert‘ oder ‚feige‘ beurteilt. Trotzdem verweist die fehlende Bewertung der Musiker*innen über diese Subkategorie darauf, dass der transgeschlechtlichen Gesangsstimme Anerkennungsressourcen im Feld vorenthalten werden.

Zum anderen wurde herausgearbeitet, dass transgeschlechtlichen Stimmen über die Kategorien ‚Natürlichkeit‘ und ‚Emotionalität‘ große symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben wird. Damit stellen sie die, wenn auch schwache, Privilegierung des männlichen Gesangs infrage. Am Beispiel der Diskurse um Coversongs wurde zudem gezeigt, dass nicht nur Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander in Wettbewerbsstrukturen gefasst werden; auch der transgeschlechtliche Gesang ist in der Lage, am Wettbewerb teilzunehmen, mehr noch: Indem dieser sowohl männliche als auch weibliche Stimmen besser als das Original wiedergeben kann, ‚gewinnt‘ der transgeschlechtliche Gesang diesen Wettbewerb. Daneben werden, wenn auch verhältnismäßig selten, transgeschlechtliche Körper als unspektakulär ‚normal‘ konstruiert. Der hier diskursiv hergestellte Sichtbarkeitsraum bleibt allerdings ambivalent: Bedingung für die Anerkennung als ‚normal‘ ist die Zuweisung eines festen kulturellen Orts („Bühne“), der trans* Geschlechtlichkeit paradoxerweise wieder diskursiv unsichtbar macht.

Sowohl im hierarchisierenden als auch im egalisierenden Modus wird trans* Geschlechtlichkeit als Originalitätsressource konstruiert, bei der das ‚Andere‘ zu einer Art ‚Muse‘ wird, die über das ‚Anderssein‘ ein ‚Mehr‘ an Stimme bereitstellt und die Person so von anderen Sänger*innen positiv unterscheidet. In diesem Rahmen lassen sich Prozesse beobachten, bei denen es *Antony/ Anohni* gelingt, sich andere marginalisierte Männlichkeiten und untergeordnete Weiblichkeiten anzueignen. Damit stellt sie im Sinne Demetriou eine ‚hybride Männlichkeit‘ dar. Andererseits wird die hier konstruierte trans* Subjektposition selbst als veränderte und ‚unnormale‘ trans* Geschlechtlichkeit bzw. trans* Männlichkeit marginalisiert. Dies widerspricht den theoretischen Prämissen einer ‚hybriden Männlichkeit‘. Insgesamt zeigt sich, dass die transgeschlechtliche Stimme den Diskurs noch einmal stärker als ‚ambivalente Weiblichkeiten‘ an die Grenze des

Verstehens führt, „because of voice’s inability to [...] yield precise answers“ (Eidsheim 2019:3).

Hegemoniethoretische Perspektiven

Im Folgenden will ich meine Aufmerksamkeit auf zwei Fragen lenken: Zum einen darauf, wie der Bedeutungsgewinn ambivalenter Diskurse, die weder eindeutig dem egalisierenden noch dem hierarchisierenden Modus zugeordnet werden können, hegemoniethoretisch verstanden werden kann. Zum anderen muss gefragt werden, welche diskursiven Effekte für die Hegemonie der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ denkbar sind.

Die relativ eindeutige Differenzierung zwischen ‚hierarchisierendem‘ und ‚egalisierendem Modus‘ habe ich darüber begründet, dass sich das diskursive Orientierungsmuster ‚hegemoniale Männlichkeit‘ und die damit verknüpften symbolisch-diskursiven Ungleichheiten bislang vor allem auf die Machttechnologie der ‚rigiden Normation‘ stützt (vgl. Kapitel 2.1.3). Der Bedeutungsgewinn ambivalenter Prozesse deutet meines Erachtens auf einen Bedeutungsverlust der Machttechnologie hin. Symbolisch-diskursive Ungleichheiten werden im untersuchten Diskurs vermehrt durch eine Machttechnologie abgesichert, die als ‚flexible Normalisierung‘ gefasst werden kann.⁴¹² Die uneindeutig-ambivalenten Diskursstrategien können demzufolge meines Erachtens durch die Gleichzeitigkeit beider Machttechnologien erklärt werden.⁴¹³

Beide Machttechnologien weisen eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf, unterscheiden sich jedoch auch in signifikanter Art und Weise. Gemeinsam ist beiden Machttechnologien, dass sie produktiv sind, d.h. sie zielen weniger auf die Unterdrückung von Aktivitäten ab. Stattdessen sind die

⁴¹² Auf die Gründe für diesen Legitimationsverlust kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Eine wichtige Rolle spielen strukturelle Veränderungen wie z. B. höhere Frauenerwerbstätigkeit bei gleichzeitiger Prekarisierung des Normalarbeitsverhältnisses und deren Auswirkungen auf den Geschlechtshabitus (vgl. z. B. Jurczyk 2008; Lengersdorf/Meuser 2017). Von Bedeutung sind zudem soziale Akteur*innen wie z. B. die Zweite Frauenbewegung, aber auch andere Bürgerrechtsbewegungen, die die Beseitigung von Ungleichheitsstrukturen erfolgreich als politische Forderung in die Politik einbrachten. Daneben erfordern aber auch neoliberale Strukturen selbst weniger rigide Hierarchien, da sonst die Selbsttechnologien der Eigenverantwortlichkeit und Selbstführung nicht umgesetzt werden können (vgl. Engel 2009:55ff). Hierbei stellen Geschlechterverhältnisse und Geschlechterordnungen „sowohl einen zentralen Effekt als auch einen bedeutsamen Motor“ (Demirović/ Maihofer 2013:41) von Persistenz und Veränderung dar. Die beschriebenen Prozesse setzen bestehende Ungleichheitsstrukturen unter Druck und machen es notwendig, ungleiche Geschlechterverhältnisse und -ordnungen auf andere Art und Weise gesellschaftlich zu begründen (vgl. Adolphs/ Karakayali 2007:135ff).

⁴¹³ Neben diesen beiden ist die juridisch-souveräne Machttechnologie von Bedeutung, sie wird jedoch im Folgenden vernachlässigt, da sie im untersuchten Materialkorpus nur eine untergeordnete Rolle spielt. Dies lässt sich jedoch nicht auf andere Diskurse übertragen. Dort werden die Machttechnologien der ‚rigiden Normation‘ und der ‚flexiblen Normalisierung‘ weiterhin von einer „astonishing proliferation of legislation“ (Ewald 1990:138) begleitet.

Machttechnologien darüber gekennzeichnet, etwas (z. B. Kategorien, Subjektpositionen, u. a.) hervorzubringen (vgl. Seier 2001:94ff). Beide Machttechnologien sind normativ, d.h. arbeiten mit Normierungen: Sie produzieren Normen und normalisieren, „indem sie die Verhalten, Gesten und Körper in Bewegungsabläufe aufteil[en], durch Messen und Maßnahmen klassifizier[en] und ordne[en], daraus sowohl Normen generier[en] als auch sich auf Normen stütz[en]“ (Lorey 2015:40). Diese Normalisierungsprozesse können in beiden Fällen als Verfahren verstanden werden, bei dem sich Menschen zu gesellschaftlichen Normierungen ‚in-Beziehung-Setzen‘ und so als Subjekte intelligibel werden (vgl. Schrage 2012:80f). Das Organisationsprinzip beider Machttechnologien ist es, heterogene Elemente zu verknüpfen und in ein funktionelles Verhältnis zueinander zu setzen. Sie greifen dabei nicht auf einen externen Bezugspunkt (z. B. den souveränen Herrscher) zurück und werden von kollektiven Akteur*innen geschaffen, ohne dass hierzu ein individueller Wille benötigt wird (vgl. Ewald 1990:154f; Hall/ Link 2004:18; Stehr 2007:30f).

Jedoch fußen beide Machttechnologien auf unterschiedlichen Funktionslogiken, mit denen die jeweilige „spezifische[n] Form von Macht operiert“ (Maeße 2019:308). Zwar benötigen Prozesse der ‚flexiblen Normalisierung‘ ebenfalls Diskurse und Praxen des ‚Unnormalen‘ als Negativfolie, um „Normen, Normalität und ihre Differenz(en) [zu] erzeugen“ (Villa 2007:184). Im Gegensatz zur ‚rigiden Normation‘ wird durch die ‚flexible Normalisierung‘ aber nicht einmalig ein idealer Richtwert festgelegt, sondern Normfindung wird zu einem beständigen Prozess, der kontinuierliche Anpassungen erfordert: „Die Norm selbst bleibt Leerstelle; sie lebt davon, dass sie im Kern gerade nicht definiert ist, dass eben die Grenze zwischen Normen und Anormalen beliebig verschiebbar ist“ (Hark 1999:77; vgl. Adolphs/ Karakayali 2007:135; Heilmann 2011:42; Link 2009:22f). Auf die diskursive Ebene bezogen bedeutet dies: Diskurse sind nicht mehr nur „durch Praktiken des Ausschlusses“ (Hark 2011:390), durch kategoriale Inklusion/ Exklusion strukturiert. Stattdessen errichtet die Machttechnologie der ‚flexiblen Normalisierung‘ Hierarchien als flexibles Kontinuum, bei dem kontinuierlich, stetig, graduell und fließend der Übergang zwischen Erfüllung und Nicht-Erfüllung der Norm gestaltet wird. Dies legitimiert uneindeutige Dominanz- und Unterordnungsstrukturen (vgl. Adolphs/ Karakayali 2007:135; Heilmann 2011:42; Link 2009:22f). Damit zusammenhängend werden ‚andere‘ bislang ausgeschlossene Subjektpositionen als die Norm erfüllend inkludiert. Dieser Einschluss ist jedoch an Bedingungen geknüpft, die die flexibilisierten Hierarchien absichern und den Subjekten nur einen eng begrenzten diskursiven Möglichkeitsraum zuweisen (vgl. Engel

2009:49; Heilmann 2011:49, 309ff). Durch die Machttechnologie der ‚flexiblen Normalisierung‘ wird also ein anderer, beweglicher Normierungsraum konstituiert, der zwar auch hierarchisch strukturiert ist, den Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit legitim akzeptiert wird, aber ausdehnt und vergrößert (vgl. Bihl 2019:221; Link 2020:285). Damit einhergehend werden unterschiedliche Wissensressourcen mobilisiert, neue Wissensordnungen etabliert und auch entsprechende Subjektformen konstituiert (vgl. ebd.).

Verschiedene Autor*innen diskutieren die „kontingente[n] Möglichkeitsräume“ (Hartmann 2006:241), die sich durch das Zusammenspiel von ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ ergeben. Sie kommen dabei bezugnehmend auf die zu erwartenden Effekte für die hegemoniale Geschlechterordnung zu konträren Antworten:

Auf der einen Seite wird argumentiert, dass die Verbindung von ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ nicht als ein Gegeneinander verstanden werden dürfe. Vielmehr handle es sich um eine produktive Verbindung, deren Verknüpfung hierarchisierende Konstruktionen re/produziert. Die „paradoxe Gleichzeitigkeit“ (Heilmann 2011:40) sei „geradezu eine notwendige Bedingung für eine Machttechnologie, der es auf adäquate Weise gelingt, das Problem der Kontingenzbewältigung in modernen Gesellschaften zu managen“ (ebd.), indem es heterogene Elemente miteinander verknüpft. Ambivalenz wird hier zu einer hegemoniestabilisierenden Machtstrategie, bei der sich die rigide und flexibel konstruierten Hierarchien nur vordergründig im Widerspruch befinden und stattdessen „act to support each other and prop each other up [...]“ (Shields Dobson 2014:254). So betont Antke Engel, dass die Verbindung es ermögliche, dass Ungleichheit sowohl durch „Ausschlüsse und Verwerfungen [...], aber auch über Anerkennung und Integration“ (Engel 2002:228) hergestellt werden könne. Dabei fungiere die ‚flexible Normalisierung‘ zwar durchaus als Anfechtung einer ‚rigiden Normation‘, jedoch arbeiten beide Machttechnologien über Hierarchisierungen, die nun auch entlang der Kriterien Leistung, Verwertbarkeit und Autonomie neu organisiert werden würden. Statt eines Abbaus käme es lediglich zum Umbau gesellschaftlicher Ungleichheitsverhältnisse (vgl. Adolphs/ Karakayali 2007:135; Engel 2002:204). In ähnlicher Weise argumentiert Trinh Minh-Ha. Allerdings, so Minh-Ha, stünden ‚flexible Normalisierungen‘ nicht allen Diskursakteur*innen gleichermaßen zur Verfügung. Während marginalisierte und untergeordnete Subjektpositionen der ‚rigiden Normation‘ unterworfen werden, stehen hegemonialen Subjektpositionen flexible Normalisierungsprozesse offen (vgl. Minh-Ha 1996:157). Diskurstheoretisch sind hegemoniale Positionen damit in den eigenen

Bewegungen ungebunden (sprich: flexibel), während marginalisierte und untergeordnete Positionen in ihrem Diskursraum beschränkt und damit eindeutig lokalisierbar (d.h. rigide) sind (vgl. ebd.).

Übertragen auf Überlegungen zur „Ordnung der Geschlechter“ (Honegger 1991) bedeutet dies, dass die ambivalente Verknüpfung der beiden Machttechnologien zwar eine Neuordnung der Beziehungen zwischen Männlichkeiten und Weiblichkeiten sowie der Beziehungen in den homosozialen Dimensionen von Männlichkeit und Weiblichkeit forciert, aber gleichzeitig ‚hegemoniale Männlichkeit‘ und die darin inhärente ungleiche Struktur konsolidiert. Die Verknüpfung von ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ legt Ambivalenzen dabei nicht still, sondern macht sie produktiv. Strukturen, Diskurse und Praxen von Geschlecht sind in diesem Fall zwar weniger stabil, können aber durch ihre Beweglichkeit besser auf Veränderungen reagieren (vgl. Woltersdorff 2013:607). Dieser Argumentationslinie folgen z. B. sowohl Autor*innen, die ihre Studien auf dem Konzept der ‚hybriden Männlichkeit‘ aufbauen (vgl. Kapitel 3.1.2) als auch Autor*innen, die zu ‚postfeministischen Weiblichkeiten‘ forschen (vgl. Kapitel 3.2.2). Ambivalent konstruierte Weiblichkeiten werden in diesem Rahmen eher als modifizierte ‚betonte Weiblichkeiten‘ im Sinne Connells verstanden. Diese seien zwar im Vergleich zu den ‚betonten Weiblichkeiten‘ stärker handlungsfähig, würden aber als soziale Gruppe weiterhin gesellschaftlich untergeordnet (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848). Dies wird, so sowohl die Forschungsliteratur als auch meine empirische Analyse, in der zentralen Bedeutung von Heterosexualität, Schönheit und Attraktivität deutlich. Das hat zur Folge, dass diese Weiblichkeiten weiterhin symbolisch-kulturell auf Männlichkeiten bezogen bleiben und damit ‚hegemoniale Männlichkeit‘ absichern. Daher seien diese Weiblichkeiten kaum in der Lage, die hegemoniale Geschlechterordnung zu destabilisieren. Daneben kann die Anerkennung bislang diskursiv exkludierter homosexueller und transgeschlechtlicher Subjektpositionen über das Deutungsmuster ‚Authentizität‘ als produktive Verbindung von flexibilisierten und zugleich hierarchisierten Subjektpositionen verstanden werden, da die symbolisch-kulturelle Anerkennung an die Bedingung geknüpft wird, dass die Subjektpositionen weiterhin in Kategorien des ‚Anderssein‘ narrativ gefasst werden. Die diskursive Besonderung wird also nicht infrage gestellt, sondern nur auf andere Art und Weise re/produziert. Normen wie Zweigeschlechtlichkeit, Heteronormativität und ‚Weiß-Sein‘ konstituieren sich nicht trotz, sondern im erfolgreichen ‚Anderssein‘ der ‚Anderen‘ und können damit als „cloaked or masked endorsement of established relations of wealth, power, and authority“ (Gracyk 2020:213) verstanden werden. Das Miteinander beider Machttechnologien kann in

diesem Sinne auch als neuer hegemonialer Kompromiss verstanden werden, der bestimmte hierarchische Verhältnisse abschwächt, um so die Hegemonie ‚hegemonialer Männlichkeit‘ beibehalten zu können. Im Ergebnis werden die Musiker*innen über den hierarchisierenden Modus konstruiert, der zwar ein Mehr an symbolisch-kultureller Anerkennung ermöglicht, dabei aber strukturelle Ungleichheitsordnungen reproduziert.

Auf der anderen Seite wird z. B. durch Jürgen Link argumentiert, dass eine Verknüpfung beider Machttechnologien nur widersprüchlich vollzogen werden könne, da die Machttechnologien polar entgegengesetzte Strategien zur Festlegung der Normalitätsgrenze beinhalten (vgl. Link 2009:22f). Während ‚flexible Normalisierungen‘ dazu führen, dass der Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit legitim akzeptiert wird, vergrößert und flexibilisiert wird, geht ‚rigide Normation‘ mit eindeutigen und starren Normalitätsgrenzen einher. Beide Machttechnologien seien damit in sich, d.h. inhärent, widersprüchlich (vgl. ebd.). Andere Autor*innen gehen nicht von einer inhärenten Widersprüchlichkeit aus, argumentieren aber, dass das Ausmaß der Spannungen unterschätzt werde, das durch das Aufeinandertreffen verschiedener Machttechnologien produziert wird. Infolgedessen sei zu erwarten, dass „there are limits to the extent to which normalizing power saturates the social realm [...]“ (McNay 2009:69).⁴¹⁴ In beiden Fällen wird Ambivalenz als Machtstrategie konzipiert, die vor allem hegemonie-destabilisierende Effekte aufweist.

Bezogen auf geschlechtertheoretische Überlegungen bedeutet dies, dass die Verknüpfung beider Machttechnologien zu einer Destabilisierung ‚hegemonialer Männlichkeit‘ führt. Da Hegemonie darauf abzielt, Widersprüchen unter kontingenten Bedingungen eine bestimmte Form zu geben, kann argumentiert werden, dass die Spannungen und Konflikte zwischen ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ aufgrund ihrer innenwohnenden Gegensätzlichkeit nicht erfolgreich bearbeitet bzw. ‚stillgelegt‘ werden können, sondern qualitativ immer stärker werden.⁴¹⁵ Connell etwa argumentiert, dass ‚betonte Weiblichkeiten‘ die Stabilität des Macht- und Herrschaftssystems ‚hegemoniale Männlichkeit‘ absichern. Beide seien durch kulturelle Gegensätzlichkeit und Komplementarität charakterisiert (Connell

⁴¹⁴ Lois McNay bezieht sich hier auf das Verhältnis von Normalisierungsmacht und juridischer Macht (vgl. McNay 2009:69). Ihre Überlegungen können allerdings meines Erachtens auch auf das Zusammenspiel von ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ übertragen werden.

⁴¹⁵ Vorstellbar etwa über das Bild, bei einem Auto gleichzeitig auf Gas und Bremse zu stehen: Das Auto kommt nicht von der Stelle, d.h. egalisierende Prozesse können nicht ausreichend Geltung erzeugen, aber gleichzeitig läuft der Motor heiß und die Bremsen werden stark beansprucht, d.h. ein derartiger Prozess erfordert viel Energie und lässt sich hegemonietheoretisch nicht auf Dauer aufrechterhalten.

1987:187; vgl. auch Connell 2015:93). Der Bedeutungsgewinn ‚ambivalenter Weiblichkeiten‘ und der Bedeutungsverlust ‚betonter Weiblichkeiten‘ hat daher destabilisierende Effekte für ‚hegemoniale Männlichkeit‘. Auch die wachsende Bedeutung egalisierender Konstruktionsmuster von Geschlecht (z. B. in der Konstruktion erfolgreich-professioneller Weiblichkeit) kann die Widersprüchlichkeit der Machttechnologien ‚rigide Normation‘ und ‚flexible Normalisierung‘ verstärken, etwa wenn sie zur weiteren Mobilisierung egalisierender Diskurse genutzt werden (vgl. Candeias 2004:45; Duncanson 2015:243; Maiolino 2014:164).⁴¹⁶

Die beschriebenen Prozesse müssen nicht zwangsläufig dazu führen, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ auf diskursiver Ebene in die Krise gerät, macht es aber wahrscheinlich, dass der hegemoniale Kompromiss auf diskursiver Ebene nur auf qualitativ andere Art re/produziert werden kann. Möglich wäre z. B., dass die wachsende kulturelle Anerkennung der diskutierten ‚ambivalenten Weiblichkeiten‘ dazu führt, dass die Beziehungen zu Weiblichkeiten auf „reciprocity and mutual interaction“ (Demetriou 2001:345) beruhen. Dies bedeutet, dass auch im Verhältnis zwischen ‚hegemonialen Männlichkeiten‘ und Weiblichkeiten Prozesse der Führung (im Gegensatz zu Prozessen der Dominierens) an Bedeutung gewinnen.⁴¹⁷ Damit müssten zukünftig auch in Bezug zu Weiblichkeiten, analog zur theoretischen Konzeption von Männlichkeit, verschiedene Formen von „Beziehungen“ (und nicht nur eine „Beziehung“ (Connell 1987:183; eÜ)) entwickelt werden. Daneben wäre es möglich, dass die wachsende kulturelle Anerkennung von ‚ambivalenten Weiblichkeiten‘ zu einer Dynamisierung der hegemonialen Machtverhältnisse führt. Ist es konzeptionell sinnvoll, in Bezug auf Weiblichkeit verschiedene Stufen der Benachteiligung zu konzipieren, etwa zwischen Unterordnung und Marginalisierung zu differenzieren? Allerdings bleibt unklar, ob ‚Marginalisierung‘ im Sinne einer weniger starken Benachteiligung für diese Weiblichkeiten der geeignetere Begriff ist (vgl. Budde 2005:60; Connell 2015:133f). Dafür müsste analytisch geklärt werden, was Marginalisierung von Männlichkeit und Marginalisierung von Weiblichkeit unterscheidet. Da Connell selbst den Begriff der Marginalisierung als „nicht ideal“ (Connell 2015:134) bewertet hat und das Konzept ‚hegemoniale

⁴¹⁶ Zugleich verlaufen die beschriebenen Prozesse nicht linear. Neben egalisierenden Diskursen werden auch gegen-hegemoniale Diskurse konstruiert, die sich gegen flexible Normalisierungen richten und neue rigide Geschlechterhierarchien konstruieren. Dies zeigt sich z. B. am relativen Erfolg rechtspopulistischer und rechtsextremer Diskurse. Diese verstärken wiederum die gesellschaftlichen Widersprüche.

⁴¹⁷ Daran anschließend müsste gefragt werden, ob hier auch für Weiblichkeiten spezifische Formen hegemonialer Kompromisse bedeutsam werden. Macht es Sinn, eine ‚patriarchale Dividende‘ im Sinne begrenzter symbolisch-kultureller Anerkennung für bestimmte Weiblichkeiten im Rahmen des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘ zu entwerfen?

Männlichkeit' wie erläutert insgesamt Schwächen aufweist, könnte es meines Erachtens zielführender sein, neue Begriffe und Konzepte zu entwickeln.

Die Frage, ob das Zusammenspiel von ‚rigider Normation‘ und ‚flexibler Normalisierung‘ produktiv oder widersprüchlich erfolgt, kann anhand meines Untersuchungsmaterials nicht eindeutig beantwortet werden.⁴¹⁸ Allerdings muss mit Blick auf mein Untersuchungsmaterial festgehalten werden, dass die Diskurse, die Geschlecht flexibel normalisiert konstruieren, nicht nur eine egalisierende Geschlechterordnung stützen, sondern auch eine, wenn auch veränderte, hegemoniale Männlichkeit. Das bedeutet, dass selbst wenn wie von Jürgen Link behauptet, die Machttechnologie der ‚flexiblen Normalisierung‘ kulturell hegemonial wird und die Machttechnologie der ‚rigiden Normation‘ ins Abseits drängt (vgl. Link 2009:23), dies nicht zwangsläufig dazu führt, dass sich ‚hegemoniale Männlichkeit‘ destabilisiert. Auch eine flexibilisierte ‚hegemoniale Männlichkeit‘ mit „less injurious forms of hegemonic masculinity“ (Haywood u. a. 2018:52) führt nicht zu einer ‚besseren‘ ‚hegemonialen Männlichkeit‘, sondern re/produziert eine, wenn auch andere, hierarchische Geschlechterordnung. Sowohl in den strukturellen und persönlichen Konflikten um Sorge-/ Care-Arbeit und der schnell wieder vergessenen Aufwertung sog. ‚systemrelevanter‘ zumeist weiblich codierter Berufe im Rahmen der Corona-Pandemie (vgl. z. B. Kupfer/ Stutz 2022) als auch in den öffentlichen Diskursen um #metoo in der Musikbranche – sei es die Diskussion um das Fehlverhalten *Win Butlers* oder die Debatte um die Band *Rammstein* – machen deutlich, dass auch eine ‚rückwärts gewandte‘ Bewegung eine Veränderung darstellt. Es ist daher meines Erachtens Skepsis gegenüber Autor*innen angebracht, die ein Modell des linearen Fortschrittes vertreten, bei dem es „nur eine Frage der Zeit“ (Anderson 2009:101; eÜ) sei, bis die gegenwärtigen, ambivalenten Prozesse zu einem Verschwinden von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ führen (vgl. z. B. Haywood u. a. 2018).⁴¹⁹

⁴¹⁸ Es bleibt offen, ob die Prozesse, die hier nur in einem bestimmten kulturellen Feld (Indie-Rock) nachgezeichnet werden können, auch in anderen kulturellen Feldern so bedeutsam werden, dass sie die symbolisch-kulturelle hegemoniale Geschlechterordnung nachhaltig strukturell erschüttern. Daneben müssen sich die Veränderungen neben der Diskurs- auch auf der Praxisebene sowie in den institutionellen Strukturen vollziehen, um signifikante Veränderungen im Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ hervorzurufen (vgl. Kapitel 2).

⁴¹⁹ Haywood u.a. sprechen etwa, ähnlich wie Anderson, in Bezug auf das Verhältnis von Männlichkeiten und Weiblichkeiten von „potential ruptures“ (Haywood u.a. 2018:49) und von „tendencies“ (ebd.:73), die dann zu „potential movements towards a redefined hegemony“ (ebd.:72) führen würden. Diese neue Geschlechterhegemonie könnte gegenüber Weiblichkeit eine „more negotiating position“ (ebd.:52) einnehmen und so im Ergebnis zu „less injurious forms of hegemonic masculinity“ (ebd.) führen, auch wenn das Ganze noch „utopian“ (ebd.:54) sei. Auffällig ist bei den genannten Autoren, dass einschränkende Argumentationen nicht zur Überarbeitung des Arguments führen, sondern zu der Forderung nach mehr Forschung. Damit wird behauptet, dass die in Zweifel gezogene Behauptung richtig sei,

Trotz all dieser offener Fragen kann festgehalten werden: Die im untersuchten Diskurs rekonstruierten Prozesse einer gesellschaftliche Wissenspraxis, die veränderten Subjektpositionen und ihren Körpern unter spezifischen Bedingungen ein bestimmtes Maß an Sichtbarkeit erlauben, und der Bedeutungsgewinn von Marginalisierungsprozessen, die sich qua ‚positiver‘ Bewertungsstrukturen vollziehen, deuten auf bedeutsame Veränderungen in der diskursiven Herstellung der hegemonialen Geschlechterordnung hin.

sich die Richtigkeit des Arguments aber erst in der Zukunft belegen lasse (vgl. O’Neill 2015:114). Daneben fällt negativ auf, dass hier als Ziel angegeben wird „to go beyond ideology“ (Haywood u.a. 2018:45), womit zumindest implizit an die bisherige feministische Männlichkeitsforschung der Vorwurf gerichtet wird, ‚ideologisch‘, d.h. unwissenschaftlich, zu forschen (vgl. auch O’Neill 2015:108ff).

8 Fazit und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war die Analyse der symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung im Indie-Rock. Der analytische Fokus richtete sich auf die im Feld Indie-Rock konstruierten Diskurse und ihre Verknüpfung mit Geschlecht. Ich habe erörtert, dass Diskurse für die Re/Produktion der Geschlechterhegemonie bedeutsam sind: Da auf Diskursebene die symbolisch-kulturelle Ordnung sprachförmig organisiert wird, stellen diese einen bedeutsamen gesellschaftlichen Ort dar, in dem kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, erzeugt und verunmöglicht werden. Als gesellschaftliche Wissenspraxis sind Diskurse ein Instrument, mit dem die hegemoniale Geschlechterordnung stabilisiert oder infrage gestellt wird.

Untersucht habe ich die Diskurse in Musikzeitschriften des Feldes anhand ausgewählter Bands. Gerahmt wurde die Analyse durch die Forschungsperspektive der wissenssoziologischen Diskursanalyse; der Forschungsprozess selbst stützte sich auf die Forschungsstrategie der Grounded Theory.

Als theoretischen Zugang nutzte ich das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ von Raewyn Connell. Da diese den Hegemoniebegriff nur sehr knapp skizziert, wurden zunächst die verschiedenen Dimensionen des Konzeptes ‚hegemoniale Männlichkeit‘ erörtert. Es wurde festgehalten, dass durch die Betonung der Praxisebene die Frage, wie Hegemonie diskursiv hergestellt und verhandelt wird, wenig Raum in Connells Analyse einnimmt. Um diese Dimension konzeptionell zu erfassen, habe ich Michael Meusers Begriff des Orientierungsmusters auf die diskursive Ebene übertragen. In diesem Rahmen argumentierte ich, dass ‚hegemoniale Männlichkeit‘ sowohl für die Konstruktionen von Männlichkeit als auch für die Konstruktionen von Weiblichkeit als Orientierungsmuster fungiert. In der Folge habe ich zwei verschiedene, um Geltung konkurrierende Diskursmodi differenziert: 1) die zustimmende Bezugnahme, die hegemoniale Männlichkeit stützt (hierarchisierender Modus) und 2) die ablehnende Bezugnahme, die ‚hegemoniale Männlichkeit‘ infrage stellt (egalasierender Modus).

Darauffolgend habe ich verschiedene theoretische Weiterentwicklungen erörtert, die sich kritisch mit Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ auseinandersetzen. Die Ansätze unterscheiden sich in der Beurteilung der Effekte, die für das Macht- und Herrschaftsverhältnis ‚hegemoniale Männlichkeit‘ erwartet werden. Ich habe argumentiert, dass es allen Ansätzen gelingt, auf neue Entwicklungen innerhalb der hegemonialen Geschlechterordnung aufmerksam machen. Allerdings gelingt es ihnen nur begrenzt, die ambivalenten Entwicklungen in diesen Konstruktionen konzeptionell zu berücksichtigen. Darüber hinaus vernachlässigen Ansätze, die sich auf die

homosoziale Dimension von Männlichkeit konzentrieren, die Bedeutung, die Frauen bzw. Weiblichkeiten für die hegemoniale Geschlechterordnung spielen.

In Kapitel 4 wurde deutlich gemacht, dass das Feld Indie-Rock als ein subkulturelles Feld innerhalb musikalischer Populärkulturen charakterisiert werden kann, das maßgeblich durch die Wissensordnung ‚Authentizität‘ strukturiert wird, wodurch sowohl Musik als auch Musiker*innen mit Werturteilen verknüpft werden. Die Wissensordnung ‚Authentizität‘, die ich auf diskursiver Ebene als ein „Deutungsarrangement“ (Keller 2008:243) gefasst habe, wird maßgeblich über die geschlechtsspezifischen und geschlechtsspezifisierenden Deutungsmuster Ehrlichkeit, Unabhängigkeit und Kontrolle begründet.

Die geschlechtsspezifische Struktur dieser Deutungsmuster habe ich anhand der vielgestaltigen Themen diskutiert, die im untersuchten Diskurs bedeutsam gemacht werden. Für die Bewertung der Gesangsstimme als ‚ehrlich‘ spielen zwei Kategorien eine maßgebliche Rolle: ‚Natürlichkeit‘ und ‚Emotionalität‘. Ich habe argumentiert, dass über die Kategorie ‚Natürlichkeit‘ nur begrenzt Anerkennung gewonnen werden kann. Daher hat die Privilegierung der männlichen (und mit Abstrichen auch der transgeschlechtlichen) Stimme nur wenig ‚diskursives‘ Gewicht. Im Gegensatz verspricht die Bewertung als ‚emotional‘ große Anerkennungsmöglichkeiten. Es lassen sich bezugnehmend auf Geschlecht sowohl egalisierende als auch hierarchisierende Konstruktionsmodi identifizieren: Bedeutungsvoll für ersteres sind hier vor allem das Ausbleiben von kulturell gegensätzlichen Geschlechterkonstruktionen und die Anerkennung von männlichen, weiblichen und transgeschlechtlichen Stimmen als gleich befähigt; für letzteres kann auf die Veränderung weiblicher und transgeschlechtlicher Gesangsstimmen verwiesen werden, die damit marginalisiert bzw. untergeordnet werden. Neben trans* Geschlechtlichkeit habe ich das Augenmerk dabei auf die Bedeutung von queeren Sexualitäten gelegt. Die egalisierenden Geschlechterkonstruktionen nehmen im Vergleich zu den Narrativen, die hierarchisierende Geschlechterkonstruktionen stützen, geringeren Diskursraum ein.

Auffallend für die ehrliche Gesangsstimme war insbesondere, dass die veränderten Subjektpositionen nicht vorrangig über eine ‚verschweigende‘ Exklusion konstruiert werden. Stattdessen erhalten diese Subjektpositionen über verändernde Diskursstrategien diskursive Sichtbarkeit, allerdings nur, indem das ‚Andere‘ als ein identitätslogisches Element konstruiert wird, das das gesamte ‚Selbst‘ der Musiker*innen bestimmt und damit die musikalischen Fähigkeiten der Musiker*innen in den Hintergrund treten lässt. Auch die Fähigkeit, das ‚Andere‘ als Originalitätsressource zu nutzen und damit in

bestimmtem Maße als Musiker*innen sichtbar zu werden, kann diese Abwertungsprozesse nicht aufheben, sondern konstruiert ein ‚zugleich‘ von Abwertung und Wertschätzung. Ich habe diese wertschätzende Haltung zu Differenz mit Antke Engel als „spätmoderne Form der normalisierenden Herrschaft“ (vgl. Engel 2009:49) gedeutet, die Subjektpositionen in einer flexibilisierten Hierarchie konstruieren, in denen der Geltungsbereich dessen, was als ‚normal‘ und damit legitim akzeptiert wird, ausgedehnt wird (vgl. Bihl 2019:221; Engel 2009:49ff; Link 2020:285). Die Diskurse sind einerseits durch Bewunderung und Begehren, andererseits durch Aneignung und „erasing“ (Coates 2005:121) charakterisiert (vgl. Brooks 2008:55). Trotzdem: Während das Deutungsmuster ‚Natürlichkeit‘ relativ eindeutig die männliche Gesangsstimme (und mit Abstrichen die transgeschlechtliche Stimme) und damit ‚Männlichkeit‘ privilegiert, lässt sich dies für das Deutungsmuster ‚Emotionalität‘ nicht sagen. Stattdessen mobilisiert das ambivalente ‚zugleich‘ in der Konstruktion der Geschlechtermodi den hierarchisierenden und egalisierenden Modus zur gleichen Zeit. Die über die Kategorie Emotionalität hergestellte Ambivalenz wiegt meines Erachtens schwerer, weil die emotionale Gesangsstimme im Gegensatz zur ‚Natürlichkeit‘ als künstlerisches Vermögen bewertet wird und damit hier symbolisch-kulturelle Anerkennung in einem größerem Umfang gewonnen werden kann.

Das Deutungsmuster Unabhängigkeit habe ich anhand der Kategorien ‚Fans‘ und ‚Produzent‘ analysiert. Über die Kategorie ‚Fans‘ werden weibliche Fans und deren Weiblichkeiten als inauthentisch konstruiert. Besonders bedeutungsvoll ist hier die Konstruktion des weiblichen Körpers als ‚schwach‘ und die Infragestellung des musikalischen Interesses als ‚ehrllich‘. Im Gegensatz dazu werden männlichen Fans und deren Männlichkeit durch die Kategorie ‚professionell-prominenter Fan‘ symbolisch-kulturelle Anerkennung zugeschrieben. Darüber hinaus werden für ‚Frauenbands‘ private männliche Netzwerke bedeutsam gemacht und damit ihre professionelle Unabhängigkeit infrage gestellt. Die Kategorie ‚Produzent‘, die im untersuchten Diskurs ausschließlich männlich konstruiert wird, hat meines Erachtens ebenfalls den diskursiven Effekt, die Authentizität von Musikerinnen infrage zu stellen, indem sie als abhängig und somit als inauthentisch beurteilt werden. Dazu wird maßgeblich auf zwei Subkategorien zurückgegriffen: Zum einen die Subkategorie Technik, die die Musikerinnen als technisch inkompetent und unzureichend autonom konstruiert. Zum anderen wird über die Subkategorie ‚Originalität‘ der kreative Einfluss des Produzenten auf den Prozess des Musikschaflens so weit betont, dass die Originalität der Musikerinnen in Zweifel gezogen wird.

Im Ergebnis haben die Narrative um das Deutungsmuster Unabhängigkeit zwei Effekte: Das Feld Indie-Rock bleibt trotz des Erfolgs von weiblichen Künstlerinnen ein männlich-homosozialer Anerkennungsraum, in dem vor allem männliche Musiker im Wettbewerb um das symbolisch-kulturelle Kapitel Authentizität zugelassen werden.

Im letzten Teil der Analyse stand das Deutungsmuster Kontrolle im Mittelpunkt. Dies habe ich zum einen anhand der Kontrolle der Instrumente am Beispiel des Schlagzeugs erörtert, zum anderen habe ich analysiert, welche unterschiedlichen Formen der Führung über die musikalische Kontrolle innerhalb der Band begründet werden.

In Bezug auf das Schlagzeugspiel lässt sich festhalten, dass Männlichkeit, wenn auch nicht ungebrochen, privilegiert wird. Zwar werden sowohl Musiker als auch Musikerinnen über die Kategorien ‚Kraft‘ und ‚Spieltechnik‘ in ähnlicher Art und Weise bewertet, was ich als egalisierend deute. Zugleich lassen sich jedoch auch geschlechtsspezifisierende Kategorien rekonstruieren, die die Subjektposition ‚Schlagzeugin‘ maßgeblich über ästhetisierende und sexualisierende Narrative sichtbar macht und damit als Frauen anhand ihrer Weiblichkeit beurteilt. Dies führt im Ergebnis zu einer Entprofessionalisierung der Schlagzeuginnen. Daneben wird ihre Spieltechnik häufiger als die der Männer über das rhetorische Mittel der Ironie beurteilt. Hier habe ich argumentiert, dass trotz der uneindeutigen Struktur, die Stilfigur ‚Ironie‘ die Schlagzeuginnen abwertet.

Der untersuchte Diskurs ‚gibt‘ zwei Antworten in Bezug auf die Frage, wer innerhalb der Band die Kontrolle über die musikalische Entwicklung hat: 1) Über die Kategorien ‚musikalische Leistung‘ und ‚charismatische Persönlichkeit‘ wird die Kontrolle einzelnen Bandmitgliedern zugewiesen. 2) Die Kontrolle als gleichberechtigte Aufgabe aller Bandmitglieder wird über die Kategorien ‚Freundschaft‘, ‚Unterschiedliches einbringen und sich ergänzen‘ sowie ‚musikalische Leistung‘ begründet. Damit kann über den Leistungsbegriff im untersuchten Diskurs sowohl eine gemeinsame als auch eine individuelle Führung durch Einzelne legitimiert werden.

Auffällig ist, dass die gleichberechtigte musikalische Kontrolle vor allem in geschlechtlich homogenen Bands bedeutsam gemacht wird. In gemischtgeschlechtlichen Bands wird stattdessen häufig eine musikalische Kontrolle durch männliche Bandmitglieder konstruiert, die durch Konstruktionen von untergeordneten Weiblichkeiten begleitet werden. Musiker und Musikerinnen innerhalb einer Band werden hier als kulturell gegensätzlich konstruiert, wobei das heterosexuelle Begehren zueinander eine wichtige Rolle spielt. Allerdings hat sich gezeigt, dass den so konstruierten Weiblichkeiten durchaus unterschiedliche symbolisch-kulturelle Handlungsräume zugewiesen

werden. Neben der ‚männlichen‘ Führung können auch Narrative, in dessen Zentrum die gemeinsame Führung durch ein Künstler*innenpaar steht, und Narrative ‚weiblicher‘ Führung in geschlechtlich heterogenen Bands rekonstruiert werden. Diese sind im Diskurs aber vergleichsweise selten.

Im Rahmen meiner Analyse ist deutlich geworden, dass in Bezug auf die Forschungsfrage keine eindeutige Antwort gegeben werden kann, da der untersuchte Diskurs sowohl egalisierende als auch hierarchisierende Geschlechterdiskurse mit Anerkennung verknüpft. Es kann festgehalten werden, dass die empirische Analyse die Notwendigkeit verdeutlicht, ambivalente Diskursstrukturen konzeptionell-theoretisch bei einer Analyse von Geschlechterordnungen zu berücksichtigen.

Die Gleichzeitigkeit der beiden Modi habe ich in der anschließenden Diskussion der empirischen Ergebnisse über den Begriff der Ambivalenz theoretisch gerahmt. Hierbei habe ich argumentiert, dass die Ambivalenz der untersuchten symbolisch-kulturellen Geschlechterordnung kein ‚Unentschieden‘ zwischen hierarchisierenden und egalisierenden Modus bedeutet, sondern stattdessen das „zugleich“ (Villa 2017:65) verschiedener Machttechnologien (‚rigide Normation‘ und ‚flexible Normalisierung‘) in den analytischen Fokus stellt. Es ist offen geblieben, ob zu erwarten ist, dass diese Gleichzeitigkeit eine hegemoniale Geschlechterordnung stabilisiert oder infrage stellt.

Die Befunde dieser Untersuchung machen eine Reihe von Forschungslücken deutlich:

Für zukünftige Analysen mit Bezug auf Indie-Rock wäre es interessant, die empirische Analyse intersektional zu erweitern, sowohl im Hinblick auf die Kategorie ‚Klasse/Bildung‘ als auch in Hinblick auf die Kategorisierungen, die im Diskurs in Bezug auf ‚Race‘/ Ethnie bedeutsam gemacht werden:

Schon Sarah Thornton stellt in ihren Analysen heraus, welche bedeutsame Rolle die Kategorie ‚Klasse‘ für die Möglichkeit spielt, subkulturelles Kapital akquirieren zu können (vgl. Thornton 1997). Im Gegensatz zu Thorntons Ausführungen ist der untersuchte Diskurs jedoch nicht durch eine „fantasy of classlessness“ (Thornton 1997:204) strukturiert. Stattdessen wird die Kategorie ‚Klasse‘ über Bildungsreferenzen, sowohl von Musikern (sic!) als auch von Journalist*innen als Anerkennungs- aber auch Abgrenzungsresource bedeutungsvoll gemacht, etwa indem auf das Studium der Kontinentalphilosophie (vgl. *Pitchfork* 29.11.2012) oder das Studium der russischen Literatur (vgl. *Rolling Stone* 8/2010:50) sowie auf eine Reihe von Philosophen wie Nietzsche (*Pitchfork* 29.11.2012), Kierkegaard (vgl. *Spex* 1-2/2014:50) oder Wittgenstein (*Pitchfork* 29.9.2004) Bezug genommen wird. Daneben wird die Praxis des Lesens zur näheren Beschreibung des eigenen oder fremden ‚Selbst‘ genutzt (vgl. *Musikexpress* 10/2009:28;

Rolling Stone 8/2010:50). In der Tendenz zeigt sich, dass diese Bildungsnarrative maßgeblich mit Männlichkeit verknüpft werden, so dass gemutmaßt werden kann, dass es sich hier um eine weitere Anerkennungsressource im Kampf um Authentizität handelt. Ob diese Anerkennung im Diskurs auch als solche zugewiesen wird, muss in einer zukünftigen Analyse erläutert werden. Denkbar wäre ebenso, dass eine solche offensive Verknüpfung zumindest in Teilen als geltungsbedürftig und damit als unehrlich und inauthentisch gedeutet wird.

Ebenso gewinnbringend wäre es meines Erachtens, das Untersuchungsmaterial systematisch auf die Kategorie ‚Race‘/ Ethnie hin zu analysieren. Sowohl die Forschungsliteratur als auch meine punktuelle empirische Analyse zeigen auf, dass sich das Feld Indie-Rock als „white male space“ (Shim 2021:1116) imaginiert, bei dem ‚Weiß-sein‘ über die Verknüpfung mit der Kategorie ‚Authentizität‘ als allgemeine, kulturell dominante Norm konstruiert wird (vgl. Schaap 2015:275; Schaap/ Berkers 2020:417). Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Kategorie ‚Race‘ im Diskurs als unsichtbare Norm fungiert. Wie ich in meiner empirischen Analyse am Beispiel der Gesangsstimme deutlich gemacht habe (vgl. Kapitel 6.1), wird ‚Race‘ vor allem in der Befähigung weißer Sänger*innen ‚schwarz‘ zu klingen thematisiert. Ich habe diese wertschätzende Haltung zu Differenz mit Antke Engel als „spätmoderne Form der normalisierenden Herrschaft“ (vgl. Engel 2009:49) gedeutet. Daneben könnte das Deutungsmuster ‚Rhythmus‘ eine lohnenswerte Spur darstellen, wie der Diskurs um ‚Haiti‘ und die Band *The Arcade Fire* deutlich macht (vgl. Boutros 2021; Kheshti 2008).

Eher unintendiert ist es der Arbeit ‚gelingen‘, das Ende des klassischen Musikjournalismus beobachten zu können. Wie ich in Kapitel 4.2 und 5.1 erläutert habe, ist die Situation der Musikzeitschriften des Feldes im Untersuchungszeitraum (2001-2014) durch eine verstärkte Krise geprägt. Der symbolisch-kulturelle Bedeutungsgewinn von Rockmusik zu Beginn des 21. Jahrhundert kann die Krise nur kurzzeitig abschwächen und verstärkt sich nach dem Ende meines Untersuchungszeitraums: Der *New Musical Express* und die *Spex* müssen im Jahr 2018 das Erscheinen als Printmagazin einstellen; *Pitchfork* wird Anfang 2024 zerschlagen und – nicht ganz unironisch – Teil des Männermagazins *GQ* (vgl. Cozens 2002; Edwards 2024; Petridis 2018; Plunkett 2014; Plunkett 2015; Reynolds 2012; Thurman/ Fletcher 2020:1227; Twickel 2018). Damit ist der Status der Musikzeitschriften als Sprecherinnen des Feldes und die symbolisch-kulturelle Position der Musikjournalist*innen als „authoritative reporters and gatekeepers“ (Atton 2015:19) verloren gegangen. Interessanterweise wird die Krise von den Zeitschriften selbst nicht thematisiert. Zugleich verdeutlicht die

Entwicklung den prekären Status subkulturellen Kapitals in spätmodernen Gesellschaften. Vermutet werden kann außerdem, dass Musik insgesamt über weniger symbolisch-kulturelles Kapital innerhalb des kulturellen Feldes verfügt als noch im 20. Jahrhundert.

Daran anschließend stellt sich die Frage, wie ein Mediensystem, das auf *social media* konzentriert ist, das Reden und Schreiben über Musik verändert. Ob der zukünftige Musikjournalismus ausschließlich durch Blogs charakterisiert ist, kann bezweifelt werden, denn Blogs stehen vor ähnlichen finanziellen Herausforderungen wie die ‚klassischen‘ Musikzeitschriften: Mitarbeiter*innen müssen finanziert werden, Anzeigenkunden*innen müssen gewonnen werden, hinzukommen Kosten für Server etc. Allerdings ist mein Eindruck, dass die Krise des klassischen Musikjournalismus nicht nur ökonomische Gründe hatte. Vielmehr ist der untersuchte Diskurs meines Erachtens durch zwei, in Widerspruch stehende Stoßrichtungen gekennzeichnet, wie sie auch in der bemüht ironischen Bewertung der Schlagzeugtechnik rekonstruiert wurde (vgl. Kapitel 6.3.1): Zum einen die ironisch-kritische Infragestellung von Authentizität und zum anderen die Beharrung auf eine authentische Ernsthaftigkeit, die Ironie als inauthentische Distanzierung ablehnt. Die Spannung zwischen beiden Bewegungen konnte offenbar nur bis zu einem bestimmten Zeitpunkt produktiv gemacht werden. Maik Brüggemeyer glaubt, dass Musikkritik zukünftig nur dann erfolgreich sein wird, wenn sie ähnlich wie die sozialen Medien die Subjektivität der Empfindung in den Vordergrund stellt, und hält das Medium Podcast für richtungsweisend (vgl. Brüggemeyer 2019:326).

Im Anschluss an diese Entwicklungen stellt sich die Frage, was dies für geschlechtsspezifische Authentizitätsdiskurse bedeutet. Auch in den Medien, die Musikzeitschriften nachfolgen wie Podcasts oder Tiktok werden ständig Bewertungen über die Zuschreibung des Authentischen bzw. Nicht-Authentischen vorgenommen. Zukünftig könnte hier in Bezug auf Geschlecht gefragt werden: Wird über (in-)authentische Musiker*innen in ähnlicher Weise gesprochen wie in den untersuchten Musikzeitschriften geschrieben wurde? Lassen sich hier ähnliche oder andere Geschlechterhierarchien herausarbeiten? Die auffällig unmetaphorische Sprache von Musik-Podcasts deutet darauf hin, dass hier u. a. über eine andere ‚Sprache‘ des Authentischen nachgedacht werden muss. Zukünftige Forschungsvorhaben stehen hierbei vor der Herausforderung, ein methodisches Instrumentarium zu entwickeln, das in der Lage ist, die gegenwärtig weit verzweigten Diskursstränge spezifischer musikalischer Felder überhaupt konzeptionell zusammenzuführen und dabei die Frage zu erläutern, welche Diskursmächtigkeit diese Social-Media-Diskurse besitzen. Wie beeinflusst die scheinbar

unmittelbarere Verbindung zwischen Künstlern und Publikum die Re/Produktion von Geschlechterdiskursen?

Auch wenn Indie-Rock seit den 2010er Jahren signifikant an Popularität eingebüßt hat, lässt sich aus kultursoziologischer Sicht beobachten, dass die Norm des Authentischen nicht abnimmt, sondern sich auf andere Praxen und Objekte ausweitet. Zugleich sind auch in anderen musikalischen Feldern, z.B. der klassischen Musik, ähnliche Differenz-Diskurse bedeutsam, die in ‚veränderten‘ Stimmen ein Versprechen auf ‚Mehr‘ sehen (sichtbar etwa in der zunehmende Beliebtheit von Counter-Tenören). Lassen sich auch hier ähnlich strukturierte ambivalente Geschlechterdiskurse rekonstruieren?

Flexibilisierte Geschlechterordnungen rufen mit ihrer, wenn auch begrenzten, symbolisch-kulturellen Anerkennung von Trans* Geschlechtlichkeit und nicht-heterosexuellen Sexualitäten auch Widerstand hervor, wie zum Beispiel am Aufstieg rechtspopulistischer und rechtsextremer Bewegungen deutlich wird. Deren Erfolg begründet sich maßgeblich über den Widerstand gegen eben diese Veränderungen. Produktiv könnte es zu fragen, ob das Wiedererstarken von Idealen souveräner Männlichkeit als Effekt des Zusammenspiels von normativen und flexiblen Normalismus gedeutet werden kann. Insbesondere die Analyse des Deutungsmusters ‚Kontrolle‘ könnte vergleichend für die Konstruktionen von Männlichkeiten in ‚alt-right‘ und anti-feministischen Bewegungen interessant sein, da sie auch im untersuchten Diskurs eine wichtige Rolle spielt und so die Aufmerksamkeit auf strukturelle Gemeinsamkeiten in der diskursiven Konstruktion sehr unterschiedlicher Männlichkeiten gerichtet werden kann. Daneben ließe sich nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Veränderungsprozessen fragen: Wie lässt sich etwa das ‚zugleich‘ von (wenn auch ambivalenten) Anerkennungsdiskursen von transgeschlechtlichen Gesangsstimmen und der enormen Popularität transfeindlicher Diskurse verstehen?

Quo vadis ‚hegemoniale Männlichkeit‘? Das Konzept zeichnet sich von Beginn an dadurch aus, dass Weiblichkeit nur mangelhaft theoretisiert wurde. Diese Kritik berührt allerdings meines Erachtens nicht nur die Forschung von Raewyn Connell, sondern vor allem Autor*innen, die mit weiteren Forschungen an Connell anschließen. Ich habe argumentiert, dass die einseitige Betonung auf Männlichkeit die Gefahr birgt, den Ausschluss von Frauen und/ oder Weiblichkeiten durch die Forschung zu ‚hegemonialer Männlichkeit‘ zu wiederholen. Auch Raewyn Connell argumentiert in einer grundlegenden Evaluation des Konzeptes, dass für ein umfassenderes Verständnis der Geschlechterhierarchie der verstärkte Einbezug von

Weiblichkeit(en) in das Konzept notwendig sei (vgl. Connell/ Messerschmidt 2005:848).

Meine empirischen Analyse hat die große Bedeutung von diskursiven Weiblichkeiten für die Konstruktion ‚hegemonialer Männlichkeit‘ veranschaulicht. Die von mir rekonstruierte diskursive Konstruktion von Musikerinnen erschöpft sich nicht mehr in der Zuschreibung als ‚passive Unterstützerin‘ oder ‚schmeichelnder Spiegel‘. Stattdessen wird ihr, wenn auch in spezifischen, zum Teil engen Grenzen, symbolisch-kulturelle Anerkennung als Musikerin zugeschrieben. Damit unterscheidet sich der von mir untersuchte Diskurs deutlich von denen der 1980er und 1990er Jahre.

Ob die stärkere Berücksichtigung von Weiblichkeiten im Rahmen des Konzepts ‚hegemoniale Männlichkeit‘ gelingen kann, darf jedoch bezweifelt werden: Der Einbezug von Weiblichkeit führt zu einer enormen theoretischen Komplexität des Modells, da folgende Punkte konzeptualisiert werden müssten: die Beziehungen der verschiedenen sozialen Praxen von Weiblichkeit (betonte, ambivalente, etc.) zu den verschiedenen sozialen Praxen von Männlichkeit und zur Hegemonie im allgemeinen sowie die Beziehungen der verschiedenen sozialen Praxen von Weiblichkeit untereinander. Zugleich muss erwogen werden, ob die ambivalenten Konstruktionen von Weiblichkeit die konzeptionell-theoretischen Prämissen des Konzeptes ‚sprengen‘, wie es auch Ben Griffin beschrieben hat: „As soon as one modifies or rejects Connell’s analysis of femininity, her theory of masculinity becomes more difficult to sustain as it drastically increases the number of variables that the model needs to accommodate. [...] Very quickly the model generates such complexity that it ceases to function“ (Griffin 2018:381). Auch der Nicht-Gebrauch des Konzeptes für die Erforschung neuer, als (post-)feministisch oder alternativ verstandenen, Geschlechtlichkeiten (vgl. z. B. Carabí/ Armengol 2014; Luyt/ Starck 2020; vgl. als Ausnahme vgl. u. a. Buschmeyer 2013; Duncanson 2015) kann meines Erachtens durchaus als Zeichen verstanden werden, dass das Konzept für die Erforschung gegenwärtiger Geschlechterordnungen nur unzureichend begriffliches Werkzeug zur Verfügung stellt.

Zugleich dürfen diese konzeptionellen Herausforderungen nicht dazu führen, die Bedeutung von Weiblichkeiten für die Analyse von Männlichkeiten außen vor zu lassen. In diesem Rahmen müssen vor allem Autor*innen, die mit dem Ansatz der ‚inkluisiven Männlichkeit‘ arbeiten (vgl. Kapitel 3.1.1), aber auch andere (vgl. Christensen/ Qvotrup Jensen 2014; Haywood u. a. 2018) kritisiert werden. Dieser gegenwärtig ‚populären‘ Männlichkeitsforschung gelingt es meines Erachtens nur aufgrund der ungenügenden Berücksichtigung von Weiblichkeit positive Prognosen bezüglich einer Krise

‚hegemonialer Männlichkeit‘ aufzustellen. Theoretisch konzeptualisiert werden in diesem Rahmen jedoch nicht die gegenwärtigen Geschlechterpraxen und -diskurse, sondern der „plausible utopische Vorstoß“ (Haywood u. a. 2018:45; eÜ), in dem Männlichkeiten schon positiv herausgestellt werden, wenn sie nicht uneingeschränkt ‚hegemoniale Männlichkeit‘ stützen (vgl. Christensen/ Qvotrup Jensen 2014:65f).

Meine Analyse zeigt deutlich, dass über den Begriff der Ambivalenz das Verständnis einer Geschlechterhegemonie, die ein spezifisches Machtzentrum besitzt, mindestens herausgefordert, wenn nicht sogar infrage gestellt wird. In diesem Rahmen könnte ein systematischer Theorievergleich der machttheoretischen Prämissen von Antonio Gramsci und Michel Foucault gewinnbringend sein: Wie lassen sich ambivalente Machtordnungen machttheoretisch mit den durch die Autoren zur Verfügung gestellten Begrifflichkeiten verstehen (vgl. Fußnote 52). Vielversprechend sind hier meines Erachtens Ansätze wie der der ‚hybriden Männlichkeit‘. Statt allerdings von Anfang an festzulegen, dass Hybridisierungen nur bestimmten Männern bzw. Männlichkeiten zur Verfügung stehen und immer hegemoniestabilisierend wirken, sollten diese Punkte offen konzeptualisiert werden. Ich habe in Kapitel 3.1.2 dargelegt, dass ich die Verengung von ‚hybriden Männlichkeiten‘ als prinzipiell hegemoniestabilisierend für nicht überzeugend halte. Auch mein empirisches Material zeigt, dass durchaus auch weibliche und transgeschlechtliche Gesangsstimmen als hybrid konstruiert werden. Eine solche konzeptionelle Öffnung würde es aber auch ermöglichen, Fragen einer weiblichen Komplizenschaft und daran anschließend an Fragen der Führung von bzw. Dividende für Frauen zu stellen.

Quellenverzeichnis

Musikexpress

Quellenangabe		Autor*in	Titel	Seiten ⁴²⁰
Musikexpress 10/2002:	10	Mahoni, Toni	Rabenschwarze Anzugträger	
Musikexpress 10/2002:	62	Anders, Marcel	Schwarze Löcher	
Musikexpress 7/2003:	88	Frank, Arno	Konzertbericht The White Stripes	
Musikexpress 8/2003:	36ff	Sailer, Michael	Garagenrock now!	36-40
Musikexpress 1/2004:	60	Koch, Albert	Die besten Alben des Jahres 2003 Platz 3: The White Stripes „Elephant“	
Musikexpress 3/2004:	67f	Harris, John	Jack White: Lost In Translation	64-69
Musikexpress 3/2004:	104	Künzler, Hanspeter	Jack fliegt und Meg kommt fast nicht nach	
Musikexpress 8/2004:	68	Plauk, Dennis	2001. Der Rock wird neu geboren	68f
Musikexpress 3/2005:	32	Grimm, Stephanie	Bewegen und bewegt werden	
Musikexpress 3/2005:	76	Sawatzki, Frank	Antony And The Johnsons Albumreview „I Am A Bird Now“	
Musikexpress 4/2005:	28	Lindemann, Christoph	Newcomer: The Arcade Fire	
Musikexpress 4/2005:	83	Sawatzki, Frank	Keine Angst vor Herz und Schmerz	
Musikexpress 5/2005	30	Frank, Arno	„Und Régine zieht den Kopf ein“	
Musikexpress 6/2005:	18	Sawatzki, Frank	Feier der Dreideutigkeit	
Musikexpress 6/2005:	116	Plauk, Dennis	Der Gesang der Jünglinge im Glutofen	
Musikexpress 7/2005:	48 50	Winkler, Josef	The Band That Wasn't There	46-51
Musikexpress 7/2005:	102	Weber, Martin	Ein Himmel voller Motorradhelme	
Musikexpress 1/2006:	16	Müller, Sonja	5 Fragen an Bloc Party	
Musikexpress 1/2006:	116	Wopperer, Michael	Diese Methode hat Wahnsinn	
Musikexpress 2/2006:	44	DeRogatis, Jim	Mehr als Hochzeiten und Todesfälle	44f
Musikexpress 2/2006:	81	Weiland, Thomas	Gossip Albumreview „Standing In The Way Of Control“	
Musikexpress 2/2006:	109	Weber, Stefan	Konzertbericht Antony and The Johnsons	
Musikexpress 11/2006:	32	Künzler, Hanspeter	„Das Album bin ich“	32f
Musikexpress 2/2007:	34 34f 35	Möller, Christian	Die Tränen der Young Executives	33-35

⁴²⁰ wenn anders als zitiert

Musikexpress 3/2007:	59	Sawatzki, Frank	Das langsame Jahr	58f
Musikexpress 4/2007:	105	Sawatzki, Frank	The Arcade Fire Konzertbericht	
Musikexpress 7/2007:	33	Koch, Kristina	„Wir düngen nichts, wir lassen es einfach wachsen“	30-33
Musikexpress 7/2007:	44 46	Riepe, Michael	Nashville, du gibst uns Kraft	44-47
Musikexpress 7/2007:	103	Weber, Martin	Zwischen Urgewalt und Kniffligkeit	
Musikexpress 12/2007:	26	Harvey, Kelley	Beth Ditto übers Anderssein	26f
Musikexpress 1/2008:	130	Schmidt, Andrea	Höret die Predigt!	
Musikexpress 3/2008:	38 39	Kandell, Steve	Beruht alles auf Gegenseitigkeit	36-41
Musikexpress 6/2008:	52	Götz, Oliver	Die 50 Superhelden des Pop 2008 Platz 16: Antony Hegarty	
Musikexpress 6/2008:	54	o.A.	Die 50 Superhelden des Pop 2008 Platz 10: Beth Ditto	
Musikexpress 10/2008	76	Gerber, Lothar	Bloc Party Albumreview Intimacy	
Musikexpress 11/2008:	61	Koch, Albert	Früher waren sie anders	58-63
Musikexpress 12/2008:	96	Wohlmacher, John	„Super Konzert mit jeder Menge tighter Mucke!“	
Musikexpress 1/2009:	107	Watkeys, Chris	Absolut herzerreißend	
Musikexpress 2/2009:	30 31	Deckner, Simone	Das weibliche Prinzip	28-31
Musikexpress 2/2009:	65	Sawatzki, Frank	Antony And The Johnsons Albumreview „The Crying Light“	
Musikexpress 7/2009:	36	Kunth, Frederik	„Ich war immer der Freak der Saison“	32-37
Musikexpress 9/2009	105	Deckert, Simone	Gossip Konzertbericht	
Musikexpress 10/2009:	28 29 30	Koch, Kristina	Kein Bier für Vier	26-30
Musikexpress 1/2010:	56	Rehm, Stephan	Alben des Jahres 2009 Platz 10: Antony And The Johnsons „The Crying Light“	
Musikexpress 7/2010:	17	Deckner, Simone	„Da habe ich wohl gelogen“	16f
Musikexpress 8/2010:	31 31f 32	Pfeil, Eric	Nein, die Hoffnung stirbt niemals!	26-35
Musikexpress 9/2010:	35	Pfeil, Eric	The Sound of Abschied	30-37
Musikexpress 9/2010:	123	Scherer, Matthias	The Arcade Fire Konzertbericht	
Musikexpress 10/2010:	66 69	Frank, Arno	Der graue Schwan	64-69
Musikexpress 10/2010:	103	Sawatzki, Frank	Antony And The Johnsons Albumreview „Swanlights“	
Musikexpress 11/2010:	33	Peters, Harald	„Ich war der schwule Sänger einer Rockband“	32-34

Musikexpress 11/2010:	87	Koch, Albert	Warpaint Albumreview „The Fool“	
Musikexpress 1/2011:	108	Weber, Benjamin	Redselig wie nie: Interpol in der Dortmunder Westfalenhalle 2	
Musikexpress 4/2011:	42f	Koch, Albert	Last Band Standing	
Musikexpress 2/2012:	59 59f 60	Rotifer, Robert	Auf der Couch mit Beth Ditto	58-60
Musikexpress 6/2012:	35	Raphael, Amy	Love. Respect. Fuck.	32-38
Musikexpress 7/2012:	106	Götz, Oliver	Gossip Konzertbericht	
Musikexpress 10/2012:	32 37	Hunold, Christoph	Ziemlich beste Freunde	30-37
Musikexpress 11/2013:	79	Overbeck, Jochen	The Arcade Fire Albumreview „Reflektor“	
Musikexpress 12/2013:	52	Reitsamer, Rainer	„Es gibt kein böses Blut bei Bloc Party“	50-54
Musikexpress 1/2014:	68	Schmidt, Daniel C.	Alben des Jahres 2013 Platz 3: The Arcade Fire „Reflektor“	
Musikexpress 2/2014:	26 28 31	Wehn, Jan	Blutsschwestern	24-31

New Musical Express

Quellenangabe		Autor*in	Titel	Seiten⁴²¹
NME 31.8.2002:	43	Thornton, Antony	Konzertbericht The White Stripes	
NME 2.11.2002:	40	o.A.	The Cool List 2002 Platz 6: Meg White	
NME 2.11.2002:	44	o.A.	The Cool List 2002 Platz 1: Jack White	
NME 1.3.2003:	30 31	Oldham, James	„We Thought It Was Going To Destroy Us“	28-30
NME 5.4.2003:	27	Brodersen, Alicia/ Beaumont, Mark	In The Courts Of The White Stripes	26-28
NME 27.9.2003:	27	Mulvey, John	Jack’s Back!	24-27
NME 31.1.2004:	30	Fitzpatrick, Rob	Union Jack forever	
NME 1.5.2004:	30	Thornton, Anthony	Bloc Party Konzertbericht	
NME 24.7.2004:	29	Beaumont, Mark	Bloc Rockin` Geeks	
NME 28.8.2004:	29	Martin, Dan	Face The Music	28f
NME 23.10.2004:	34	Goodwin, Cat	Party Poopers	
NME 27.11.2004:	31	o.A.	The Cool List 2003 Platz 26: Jack White	
NME 27.11.2004:	37	o.A.	The Cool List 2003 Platz 17: Meg White „The First Lady Of Garage“	

⁴²¹ wenn anders als zitiert

NME 27.11.2004:	42	o.A.	The Cool List 2003 Platz 7: Kele Okereke	
NME 15.1.2005:	29	Beaumont, Mark	The Arcade Fire Are Not Your Normal Canadian Band	
NME 5.2.2005:	49	Ahmed, Imran	Raise The Alarm!	48f
NME 19.2.2005:	34	McGuinty, Fruity/ Goodwin, Cat	The Bloc Head	
NME 5.3.2005:	49	Ahmed, Imran	The Arcade Fire Albumre-view Funeral	
NME 19.3.2005:	41	Goodwin, Cat	So Here We Are	40f
NME 9.4.2005:	34 34f 35	Martin, Dan	The Secret History Of The Arcade Fire	34f
NME 16.4.2005:	24	Chalkley, Dean	Their Ride Of Their Lives	22-24
NME 30.4.2005:	46	Needham, Alex	Magic Johnson	
NME 28.5.2005:	27 27ff	Nicolson, Barry	Satan, The Silver Screen And The Curse Of The New White Stripes Album	26-30
NME 28.5.2005:	41	Beaumont, Mark	Elbamy Army!	
NME 30.7.2005:	31	O'Connell, Sean	Kele Okereke Is Sick Of Being Interviewed, Hates Oasis And Gets Freaked Out By His Fans	
NME 10.9.2005:	25	Murison, Krissi	The Surprise Hit of Reading and Leeds '05	25f
NME 24.9.2005:	14	Jam, James	'This Man Is A Genius'. NME's James Jam On Why Antony Is The Best Thing To Happen To Music Since The Smiths	
NME 1.10.2005:	35	Fitzpatrick, Rob	Warning: This Interview Will Make You Want To Run Away To NYC, Cross-dress and Perform Experimental Theatre	35f
NME 26.11.2005:	29	o.A.	The Cool List 2005 Platz 36: Matt Tong	
NME 17.- 24.12.2005:	70	Jam, James	Konzertbericht Antony And The Johnsons	
NME 25.2.2006:	19	Cooper, Leonie	Konzertbericht Gossip	
NME 1.7.2006:	29	Murison, Krissi	Listen Up!	
NME 8.7.2006:	52	Clarke, Mia Lily	Konzertbericht Gossip	
NME 19.8.2006:	6 7	o.A.	Bloc Party: „Ultra-Violence And Getting Wasted Fuelled This Album“	6f
NME 11.11.2006:	53	Ladeinde, Dolapo	Konzertbericht Gossip	52f
NME 25.11.2006:	6f	o.A.	Matt: „I Played The Whole Gig with One Bloody Lung“	
NME 25.11.2006:	37	o.A.	The Cool List 2006 Platz 1: Beth Ditto	

NME 3.2.2007:	20 23 24	Jonze, Tim	Depression, Alienation, Promiscuity, Drug-Taking, Fear, Anger, Self-Gratification...	20-24
NME 24.2.2007:	24 27 28	Jonze, Tim	The Loudest Cult On Planet Earth	24-28
NME 3.3.2007:	20	Mood, Paul	Standing In The Way Of... Corporate Punk, Bullshit Pop and Body Fascists	20-22
NME 12.5.2007:	26f 28	Williams, Kate	„It Was Time For A Fresh Start For Meg And Me“	24-28
NME 2.6.2007:	42	Smack, Eddie	The White Stripes Konzertbericht	42f
NME 16.6.2007:	34	Nicolson, Barry	The White Stripes Album-review „Icky Thump“	34f
NME 10.11.2007:	47	Beaumont, Mark	Konzertbericht Bloc Party	
NME 22.3.2008:	4	o.A.	Gossip Go R & B	
NME 5.4.2008:	36	MacBain, Hamish	Gossip Konzertbericht	
NME 6.9.2008:	40	Mackay, Emily	Common People	
NME 17.1.2009:	41	Dosanjh, Ash	Tears In Heaven	
NME 24.1.2009:	9	Fullerton, Jamie	Beth Ditto & Co Are Learning Their Way Around A Proper Studio	
NME 20.6.2009:	38	Brailey, Louise	First Class Male	
NME 29.8.2009:	38	Nicolson, Barry	„If I Have To Sell Out To Give Back To The Scene That Helped Me, I’m Proud Of It“	38f
NME 21.11.2009:	39	McMahon, James	The Best Albums Of The Decade Platz 19 & 18: The White Stripes „Elephant“ & „White Blood Cells“	
NME 28.11.2009:	30	o.A.	The 25 Greatest Rock Stars Of The Decade	
NME 28.11.2009:	30	o.A.	The 25 Greatest Rock Stars Of The Decade Platz 25: Meg White	
NME 28.11.2009:	32	o.A.	The 25 Greatest Rock Stars Of The Decade Platz 13: Antony Hegarty	
NME 28.11.2009:	32	o.A.	The 25 Greatest Rock Stars Of The Decade Platz 16: Carlos D.	
NME 28.11.2009:	35	o.A.	The 25 Greatest Rock Stars Of The Decade Platz 1: Jack White	
NME 3.4.2010:	25	Shankley, Jack	Warpaint „The Biggest Buzzes at SXSW“	
NME 19.6.2010:	37	Wilkinson, Matt	Hollywood's Finest	36f
NME 19.6.2010:	44	Dunlevy, T'Cha	The Arcade Fire Konzertbericht	44f
NME 17.7.2010:	14	Fullerton, Jamie	Butler's Service Resumed	

NME 31.7.2010:	26	Heawood, Sophie	„There’s No Money in Any of Our Bank Accounts“	22-26
NME 21.8.2010:	29	Heawood, Sophie	The Growing Pains of Interpol	28f
NME 28.8.2010:	27	Haynes, Gavin	„Headlining?! Ha! Ha! Ha! Err...That Would Be, Like, Crazy“	26f
NME 4.9.2010:	30	Snapes, Laura	Blazing Glory	
NME 9.10.2010:	24	Heawood, Sophie	World of Warpaint	24f
NME 23.10.2010:	38	Snapes, Laura	Warpaint Albumreview „The Fool“	
NME 6.11.2010:	19	Denney, Alex	The Art Breakers	18-22
NME 4.12.2010:	24	Robinson, Martin	Album Of The Year 2010 Platz 18: Warpaint „The Fool“	
NME 12.2.2011:	26 27	Nicolson, Barry	White Out	24-32
NME 26.2.2011:	6	o.A.	The Greatest Frontmen Ever Platz 18: Jack White	
NME 25.6.2011:	7	o.A.	Inside The Arcade Fire Movie	6f
NME 28.7.2012:	32	Daly, Rhian	„This Time We’re Pulling Together, Not Apart“	32f
NME 17.11.2012:	39f	Sheffield, Hazel	What The Hell Happened To Paul Banks?	38-40
NME 2.11.2013:	16	Gibson, Harriet	In The Studio: Warpaint	
NME 2.11.2013:	50 52f 53	Snapes, Laura	Freaks At The Party	48-53
NME 7.12.2013:	35	o.A.	Album Of The Year 2013 Platz 7: The Arcade Fire „Reflektor“	
NME 18.1.2014:	20f	Barlow, Eve	Warpaint Albumreview „Warpaint“	
NME 1.3.2014:	39	Richardson Andrews, Charlotte	Warpaint Konzertbericht	
NME 5.7.2014:	28 30	Sheffield, Hazel	Feel The Heat	27-31
NME 5.7.2014:	76	Daly, Rhian	Konzertbericht Interpol	
NME 30.8.2014:	47	Daly, Rhian	Interpol Albumreview „El Pintor“	46f
NME 6.9.2014:	24 27	Haynes, Gavin	Back in Black	22-27

Pitchfork

Quellen- angabe	Autor*in	Titel	URL
Pitchfork 23.8.2001	Kilian, Dan/ Schreiber, Ryan	The White Stripes Album- review „White Blood Cells“	https://pitchfork.com/reviews/albums/8651-white-blood-cells/ [10.12.2022]

Pitchfork 17.6.2002	Bowers, William	The White Stripes Album-reviews „The White Stripes“ and „De Stijl“	https://pitchfork.com/reviews/albums/8650-the-white-stripesde-stijl/ [10.12.2022]
Pitchfork 1.4.2003	DiCrescenzo, Brent	The White Stripes Album-review „Elephant“	https://pitchfork.com/reviews/albums/8652-elephant/ [10.12.2022]
Pitchfork 21.8.2003	Stosuy, Brandon	Gossip Album-review „Undead in NYC“	https://pitchfork.com/reviews/albums/3532-undead-in-nyc/ [10.12.2022]
Pitchfork 12.9.2004	Moore, David	The Arcade Fire Albumreview „Funeral“	https://pitchfork.com/reviews/albums/452-funeral/ [10.12.2022]
Pitchfork 29.9.2004	Howe, Brian	Bloc Party Albumreview Bloc Party EP	https://pitchfork.com/reviews/albums/1129-bloc-party-ep/ [10.12.2022]
Pitchfork 10.2.2005	Stosuy, Brandon	Antony And The Johnsons Albumreview „I Am A Bird Now“	https://pitchfork.com/reviews/albums/467-i-am-a-bird-now/ [10.02.2022]
Pitchfork 14.2.2005	Abebe, Nitsuh	Bloc Party Albumreview „Silent Alarm“	https://pitchfork.com/reviews/albums/1130-silent-alarm/ [10.12.2022]
Pitchfork 14.2.2005	Schreiber, Ryan	Interview with The Arcade Fire	https://pitchfork.com/features/interview/5963-the-arcade-fire/ [10.12.2022]
Pitchfork 5.6.2005	Murphy, Matthew	The White Stripes Album-review „Get Behind Me Satan“	https://pitchfork.com/reviews/albums/8653-get-behind-me-satan/ [10.12.2022]
Pitchfork 31.10.2005	Daniel, Drew	Interview with Antony And The Johnsons	https://pitchfork.com/features/interview/6182-antony-and-the-johnsons/ [10.12.2022]
Pitchfork 1.11.2005	Stosuy, Brandon	Antony And The Johnsons „The Lake EP“	https://pitchfork.com/reviews/albums/11655-the-lake-ep-hope-theres-someone-ep-you-are-my-sister-ep/ [10.02.2022]
Pitchfork 27.3.2006	Motley, John	Gossip Album-review „Standing In The Way Of Control“	https://pitchfork.com/reviews/albums/3536-standing-in-the-way-of-control/ [10.12.2022]
Pitchfork 24.4.2006	Clarke, Mia Lily	Konzertbericht Gossip	https://pitchfork.com/features/article/6319-the-gossip/ [10.12.2022]
Pitchfork 31.1.2007	Gladstone, Bret	Bloc Party Konzertbericht	https://pitchfork.com/features/article/6538-bloc-party/ [10.12.2022]
Pitchfork 14.5.2007	Petrusich, Amanda	Interview With The Arcade Fire	https://pitchfork.com/features/interview/6607-the-arcade-fire/ [10.2.2022]
Pitchfork 18.6.2007	Mitchum, Rob	The White Stripes Album-review „Icky Thump“	https://pitchfork.com/reviews/albums/10344-icky-thump/ [10.12.2022]
Pitchfork 6.8.2007	Maher, Dave	Interview With Paul Banks (Interpol)	https://pitchfork.com/features/interview/7420-interpol/ [10.12.2022]

Pitchfork 23.4.2008	Raber, Rebecca	Gossip Review „Live In Liver- pool“ (CD + DVD)	https://pitchfork.com/reviews/albums/11427-live-in-liverpool/ [10.12.2022]
Pitchfork 26.8.2008	Cohen, Ian	Bloc Party Albumreview „Intimacy“	https://pitchfork.com/reviews/albums/12130-intimacy/ [10.12.2022]
Pitchfork 8.10.2008	Howe, Brian	Antony and the Johnsons „Another World EP“	https://pitchfork.com/reviews/albums/12295-another-world-ep/ [10.12.2022]
Pitchfork 24.6.2009	Raber, Rebecca	Gossip Album- review „Music For Men“	https://pitchfork.com/reviews/albums/13113-music-for-men/ [10.12.2022]
Pitchfork 4.8.2009	Currin, Grayson	„Another World“	https://pitchfork.com/features/article/7634-another-world/ [10.12.2022]
Pitchfork 26.3.2010	Dombal, Ryan	The White Stripes DVD- Review „Under Great White Northern Lights“	https://pitchfork.com/reviews/albums/14068-under-great-white-northern-lights-box-set/ [10.12.2022]
Pitchfork 24.8.2010	Howe, Brian	Antony And The Johnsons Albumreview „Thank You For Your Love“	https://pitchfork.com/reviews/albums/14579-thank-you-for-your-love-ep/ [10.12.2022]
Pitchfork 14.9.2010	Abebe, Nitsuh	Interpol Al- bumreview „Interpol“	https://pitchfork.com/reviews/albums/14641-interpol/ [10.12.2022]
Pitchfork 4.10.2010	Dombal, Ryan	Interview with The Arcade Fire	https://pitchfork.com/features/interview/7860-arcade-fire/ [10.12.2022]
Pitchfork 4.6.2012	Ryce, An- drew	Gossip Album- review „A Joyful Noise“	https://pitchfork.com/reviews/albums/16777-a-joyful-noise/ [10.12.2022]
Pitchfork 29.11.2012	Cohen, Ian	The Story Of Interpol's „Turn On The Bright Lights“	https://pitchfork.com/features/article/8995-interpol/ [10.12.2022]
Pitchfork 22.1.2014	Cohen, Ian	Warpaint Albumreview „Warpaint“	https://pitchfork.com/reviews/albums/18892-warpaint-warpaint/ [10.12.2022]

Rolling Stone

Quellenangabe		Autor*in	Titel	Seiten ⁴²²
Rolling Stone 9/2002:	33	Wigger, Jan	Stella wohnt nicht hier	
Rolling Stone 4/2003:	80	Doebeling, Wolf- gang	The White Stripes Album- review „Elephant“	79f
Rolling Stone 7/2003:	28	Doebeling, Wolf- gang	Besser als ein Tag schul- frei	
Rolling Stone 10/2004:	19	Ziemer, Jürgen	Die Welt ausgeblendet	

⁴²² wenn anders als zitiert

Rolling Stone 2/2005:	106	Scheel, Ingo	Bloc Party Albumreview „Silent Alarm“	
Rolling Stone 3/2005:	98	Pohl, Gerrit	Antony And The Johnsons Albumreview „I Am A Bird Now“	
Rolling Stone 4/2005:	28	Pohl, Gerrit	Der androgyne Vogel	
Rolling Stone 4/2005:	87	Brüggemeyer, Maik	Aracde Fire Albumreview Funeral	
Rolling Stone 8/2005:	23	Brüggemeyer, Maik	Mit Engelszungen	
Rolling Stone 2/2006:	102	Hentschel, Joachim	Gossip Albumreview „Standing In The Way Of Control“	
Rolling Stone 2/2007:	105	Ziemer, Jürgen	Bloc Party Albumreview „A Weekend In The City“	
Rolling Stone 3/2007:	42 42f 43	Brüggemeyer, Maik	The Arcade Fire: Engel des Abgrunds	40-45
Rolling Stone 6/2007:	54 60f	Hentschel, Joachim	Zwei Süße gegen Satan	52-63
Rolling Stone 6/2007:	64	Doebeling, Wolfgang	Treibstoff & Pfefferminz	64f
Rolling Stone 6/2007:	98	Reinhardt, Gunther	The White Stripes Albumreview „Icky Thump“	
Rolling Stone 7/2007:	29	Schlüter, Jörn	Die letzte Gang	
Rolling Stone 10/2007:	22	o.A.	Kontrollierte Körpersprache. Sängerin Beth Ditto stahl der Musik ihrer Band die Show	
Rolling Stone 5/2008:	104	Overbeck, Jochen	Die Besten der Besten. 250 Meisterwerke aus fünf Jahrzehnten/ Die Nullerjahre Platz 2: „I Am A Bird Now“	
Rolling Stone 5/2008:	123	o.A.	Gossip Review „Live In Liverpool“ (CD + DVD)	
Rolling Stone 1/2009:	27	Brüggemeyer, Maik	Die Tränen des Engels	26-29
Rolling Stone 1/2009:	99	Ziemer, Jürgen	Antony And The Johnsons Albumreview „The Crying Light“	
Rolling Stone 6/2009:	25	Ziemer, Jürgen	Eine schöne Seele	
Rolling Stone 7/2009:	88	Reinhardt, Gunther	Gossip Albumreview „Music For Men“	
Rolling Stone 1/2010:	57	o.A.	Giganten des Indie-Rock	
Rolling Stone 8/2010:	49, 50	Brüggemeyer, Maik	Vorstadtkrokodile auf Heimaturlaub	48-51
Rolling Stone 9/2010:	22	Groß, Torsten	Bleibt alles anders	22f
Rolling Stone 10/2010:	113	Brüggemeyer, Maik	Antony And The Johnsons Albumreview „Swanlights“	
Rolling Stone 2/2011:	50 53	Groß, Torsten	Westcoast Noir	48-53
Rolling Stone 11/2013:	70	Schneider, Markus	Tief im Rhythmus	66-71
Rolling Stone 1/2014:	69	Gösche, Max	Goodbye, Indie-Rock	68-70

Rolling Stone 1/2014:	93	Zabel, Sebastian	Warpaint Albumreview „Warpaint“	
-----------------------	----	------------------	------------------------------------	--

Spex

Quellenangabe		Autor*in	Titel	Seiten ⁴²³
Spex 4/2003:	110	Jansen, Jan Niklas	The White Stripes Albumreview „Elephant“	
Spex 1-2/2005:	29	Stecher, Hanno	Bloc Party. Boyband des Post-Punk?	
Spex 3-4/2005:	47 48	Lehner, Christian	Der Pathos der kleinen Dinge	46-48
Spex 3-4/2005:	89	Viehmann, Uwe	The Arcade Fire Albumreview „Funeral“	
Spex 1-2/2007:	45 48	Mandel, Eric	England. Ein Wintermärchen	45-48
Spex 7-8/2007:	48 50 51	Hanekamp, Tino	Sie gehen himmelwärts, immer	48-54
Spex 11-12/2008:	154	Müller, Alexander	Bloc Party Albumreview „Intimacy“	
Spex 1-2/2009:	45	Balzer, Jens	Das Glück des unaufhörlichen Werdens	44-49
Spex 7-8/2009:	41 44	Kedves, Jan	Passt diese Frau noch in ihre eigene Marktlücke?	40-44
Spex 9-10/2010:	21 23	Hammelehle, Sebastian	Entscheidende Schritte in Richtung Epos	20-23
Spex 11-12/2010:	25	Dax, Max/ Piegsa, Oskar	„Die Hälfte des Herzens war ursprünglich Schwarz...“	24-27
Spex 9-10/2012:	49	Groß, Torsten	Alles wieder offen	48f
Spex 1-2/2014:	38	Gerhardt, Daniel	Die Freakouts fehlen	36-40
Spex 1-2/2014:	50, 54	Groß, Torsten	Disco Noir - Mit der Band des Jahres in Miami	48-54
Spex 9/2014:	38 40	Gerhardt, Daniel	So ein Bildungsroman-Ding	36-40

Quellen Albumcharts jahresweise

Musikexpress 2001: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2001#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2002: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2002#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2003: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2003#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2004: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2004#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2005: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2005#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2006: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2006#list> [10.12.2022].

⁴²³ wenn anders als zitiert

Musikexpress 2007: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2007#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2008: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2008#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2009: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2009#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2010: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2010#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2011: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2011#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2012: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2012#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2013: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2013#list> [10.12.2022].

Musikexpress 2014: <https://poplist.de/poplist.php?m=2&y=2014#list> [10.12.2022].

New Musical Express 2001: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2001.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2002: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2002.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2003: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2003.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2004: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2004.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2005: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2005.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2006: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2006.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2007: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2007.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2008: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2008.html> [10.12.2022].

New Musical Express 2009: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2009.htm> [10.12.2022].

New Musical Express 2010: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2010.htm> [10.12.2022].

New Musical Express 2011: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2011.htm> [10.12.2022].

New Musical Express 2012: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2012.htm> [10.12.2022].

New Musical Express 2013: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2013.htm> [10.12.2022].

New Musical Express 2014: <https://www.rocklistmusic.co.uk/2014.htm> [10.12.2022].

Pitchfork 2001: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5844-top-20-albums-of-2001/> [10.12.2022].

Pitchfork 2002: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5888-top-50-albums-of-2002/> [10.12.2022].

Pitchfork 2003: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5925-top-50-albums-of-2003/> [10.12.2022].

Pitchfork 2004: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/5934-top-50-albums-of-2004/> [10.12.2022].

Pitchfork 2005: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/6222-top-50-albums-of-2005/> [10.12.2022].

Pitchfork 2006: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/6510-top-50-albums-of-2006/> [10.12.2022].

Pitchfork 2007: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/6753-top-50-albums-of-2007/> [10.12.2022].

Pitchfork 2008: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/7573-the-50-best-albums-of-2008/> [10.12.2022].

Pitchfork 2009: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/7744-the-top-50-albums-of-2009/> [10.12.2022].

Pitchfork 2010: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/7893-the-top-50-albums-of-2010/> [10.12.2022].

Pitchfork 2011: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/8727-the-top-50-albums-of-2011/> [10.12.2022].

Pitchfork 2012: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9017-the-top-50-albums-of-2012/> [10.12.2022].

Pitchfork 2013: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9293-the-top-50-albums-of-2013/> [10.12.2022].

Pitchfork 2014: <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9558-the-50-best-albums-of-2014/> [10.12.2022].

Rolling Stone 2001: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2001#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2002: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2002#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2003: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2003#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2004: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2004#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2005: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2005#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2006: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2006#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2007: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2007#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2008: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2008#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2009: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2009#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2010: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2010#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2011: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2011#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2012: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2012#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2013: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2013#list> [10.12.2022].

Rolling Stone 2014: <https://poplist.de/poplist.php?m=3&y=2014#list> [10.12.2022].

Spex 2001: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2001#list> [10.12.2022].

Spex 2002: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2002#list> [10.12.2022].

Spex 2003: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2003#list> [10.12.2022].

Spex 2004: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2004#list> [10.12.2022].

Spex 2005: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2005#list> [10.12.2022].

Spex 2006: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2006#list> [10.12.2022].

Spex 2007: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2007#list> [10.12.2022].

Spex 2008: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2008#list> [10.12.2022].

Spex 2009: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2009#list> [10.12.2022].

Spex 2010: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2010#list> [10.12.2022].

Spex 2011: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2011#list> [10.12.2022].

Spex 2012: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2012#list> [10.12.2022].

Spex 2013: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2013#list> [10.12.2022].

Spex 2014: <https://poplist.de/poplist.php?m=4&y=2014#list> [10.12.2022].

Quellen anderer Charts

Billboard (o.J.): Year-end Charts 2005. Billboard 200 Albums, <https://www.billboard.com/charts/year-end/2005/top-billboard-200-albums/> [15.5.2023].

Musikexpress (2015): Die 50 besten Alben des neuen Jahrtausends 2000-2015; <https://www.musikexpress.de/2000-2015-die-50-besten-alben-des-neuen-jahrtausends-291037> [10.12.2022].

New Musical Express (2009): The Best Album Of The Decade 2000-2009; <https://www.nme.com/list/the-top-100-greatest-albums-of-the-decade-1381> [10.12.2022].

New Musical Express (2013): The 500 Greatest Albums Of All Time; <https://www.albumoftheyear.org/list/209-nme-the-500-greatest-albums-of-all-time> [10.12.2022].

New Musical Express (2019): The Best Albums of The Decade: The 2010s; <https://www.nme.com/features/nme-best-albums-of-the-decade-2010-2019-2580278> [10.12.2022].

Pitchfork (2009): The 200 Best Albums Of The 2000s; <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/7710-the-top-200-albums-of-the-2000s-20-1> [10.12.2022].

Pitchfork (2019): The 200 Best Albums Of The 2010s; <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/the-200-best-albums-of-the-2010s> [10.12.2022].

Pitchfork (2021): The 200 Best Albums of the Last 25 Years, According to Pitchfork Readers; <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/peoples-list-25th-anniversary> [10.12.2022].

Rolling Stone (2020): Die Playlist des Jahrzehnts 2010-2019; <https://www.poplist.de/poplist.php?l=930#list> [10.12.2022].

Rolling Stone (USA) (2003): Die 500 besten Alben aller Zeiten; <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/> [10.12.2022].

Rolling Stone (USA) (2020): Die 500 besten Alben aller Zeiten; <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063> [10.12.2022].

Spex (2019): Die besten Platten 2010-2019; <https://www.poplist.de/poplist.php?l=929#list> [10.12.2022].

Visions (2010): Soundlegende, 5 (Mai), 87.

Literaturverzeichnis

Abbey, Eric James (2006): *Garage Rock and Its Roots. Music Rebels and the Drive for Individuality*, Jefferson (NC); London: McFarland.

Abeles, Hal (2009): *Are Musical Instrument Gender Associations Changing?*, in: *Journal of Research in Music Education*, 2, 127-139.

Aboim, Sofia (2010): *Plural Masculinities. The Remaking of the Self in Private Live*, Farnham; Burlington: Ashgate.

Acker, Joan (1990): *Hierarchies, Jobs, Bodies: A Theory of Gendered Organizations*, in: *Gender & Society*, 2, 139-158.

Adair-Toteff, Christopher (2020): *Max Weber and the Sociology of Charisma*, in: Zúquete, José Pedro (Hg.), *Routledge International Handbook of Charisma*, London; New York: Routledge, 7-17.

Adler, David (2015): *Doppelte Hegemonie. Hegemonialisierung im War on Terror-Diskurs nach der Tötung Bin Ladens*, Baden-Baden: Nomos.

Adolphs, Stephan/ Karakayali, Serhat (2007): *Die Aktivierung der Subalternen – Gegenhegemonie und passive Revolution*, in: Buckel, Sonja/ Fischer-Lescano, Andreas (Hg.), *Hegemonie gepanzert mit Zwang. Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, Baden-Baden: Nomos, 121-140.

Ahmed, Sara (2018): *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen*, 2. Aufl., Münster: Unrast.

Ahonen, Laura (2007): *Mediated Music Makers. Constructing Author Images in Popular Music*. Dissertation University of Helsinki, <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19458/mediated.pdf?sequence=2> [26.1.2023].

Alacovska, Ana/ O'Brien, Dave (2021): *Genres and Inequality in the Creative Industries*, in: *European Journal of Cultural Studies*, 3, 639-657.

Alexi, Katharina (2014): *Das Kreischen im Pop-Konzert. Zur Entstehung einer Rezeptionsform und Pathologisierung von Konzertbesucherinnen*, in: *Samples*, 12, www.gfpm-samples.de/Samples12/alexi.pdf [26.1.2023]

Alexi, Katharina (2019): *„Natürlich nur ironisch und nur so nebenbei“*. *Teilzeit-Solidarität, Neosexismus und Humor im Indie, Punk und Rap*, in: von Appen, Ralf/ Dunkel, Mario (Hg.), *(Dis-)Orienting Sounds – Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik*, Bielefeld: transcript, 105-132.

Alkemeyer, Thomas (2015): *Verkörperter Soziologie – Soziologie der Verkörperung. Ordnungsbildung als Körper-Praxis*, in: *Soziologische Revue*, 4, 470-502.

Allan, Jonathan A. (2020): *Men, Masculinities, and Popular Romance*, London; New York: Routledge.

Allen, Louisa (2007): *„Sensitive and Real Macho All at the Same Time“*. *Young Heterosexual Men and Romance*, in: *Men and Masculinities*, 2, 137-152.

Amesberger, Helga/ Halbmayr, Brigitte (2008): *Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*, Wien: Braumüller.

- Anderson, Eric (2009): *Inclusive Masculinity. The Changing Nature of Masculinities*, London; New York: Routledge.
- Anderson, Eric/ McCormack, Mark (2018): *Inclusive Masculinity Theory: Overview, Reflection and Refinement*, in: *Journal of Gender Studies*, 5, 547-561.
- Anderson, Eric/ McGuire, Rhidian (2010): *Inclusive Masculinity Theory and the Gendered Politics of Men's Rugby*, in: *Journal of Gender Studies*, 3, 249-261.
- Annes, Alexis/ Redlin, Meredith (2012): *The Careful Balance of Gender and Sexuality: Rural Gay Men, the Heterosexual Matrix, and ‚Effeminophobia‘*, in: *Journal of Homosexuality*, 2, 256-288.
- Arxer, Steven L. (2011): *Hybrid Masculine Power: Reconceptualizing the Relationship between Homosociality and Hegemonic Masculinity*, in: *Humanity and Society*, 4, 390-422.
- Attia, Iman (2009): *Die ‚westliche Kultur‘ und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Bielefeld: transcript.
- Atton, Chris (2015): *Writing about Popular Music. Continuity, Change and Convergence in a Digital Age*, in: Trümpi, Fritz/ Obert, Simon (Hg.), *Writing about Popular Music. Continuity, Change and Convergence in a Digital Age*, Wien: Mille Tre, 11-32.
- Aulenbacher, Brigitte/ Meuser, Michael/ Riegraf, Birgit (2013): *Hegemonie und Subversion. Zur Pluralisierung hegemonialer Verhältnisse im Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit*, in: Riegraf, Birgit (u. a.) (Hg.), *Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 18-36.
- Auslander, Philip (1998): *Seeing Is Believing: Live Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture*, in: *Literature and Psychology*, 4, 1-26.
- Austern, Linda Phyllis (2006): *„Teach Me to Hear Mermaids Singing“: Embodiment of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West*, in: Ebd./ Naroditskaya, Inna (Hg.), *Music of the Sirens*, Bloomington: Indiana University Press, 52-104.
- Azzarito, Laura (2010): *Future Girls, Transcendent Femininities and New Pedagogies: Toward Girls' Hybrid Bodies?*, in: *Sport, Education and Society*, 3, 261-275.
- Bacharach, Sondra/ Tollefsen, Deborah (2010): *„We“ Did It: From Mere Contributors to Coauthors*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 23-32.
- Back, Les (1994): *The „White Negro“ Revisited. Race and Masculinities in South London*, in: Cornwall, Andrea/ Lindisfarne, Nancy (Hg.), *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*, London; New York: Routledge, 161-172.
- Bailey, Alison (1998): *Privilege: Expanding on Marilyn Frye's ‚Oppression‘*, in: *Journal of Social Philosophy*, 3, 104-199.
- Bannister, Matthew (2006a): *„Loaded“: Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities*, in: *Popular Music*, 1, 77-95.
- Bannister, Matthew (2006b): *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*, Aldershot; Burlington: Ashgate.
- Baker, Andrea/ Williams, Katrina/ Rodrigues, Usha M. (2020): *#metoo 2.0 to #me-NOmore: Analysing Western Reporting about Sexual Violence in the Music Industry*, in: *Journalism Practice*, 2, 191-207.

Banet-Weiser, Sarah (2007): What's Your Flava? Race and Postfeminism in Media Culture, in: Negra, Dianq/ Tasker, Yvonne/ Spigel, Lynn (Hg.), *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham; London: Duke University Press, 201-226.

Barber, Kristen (2008): The Well-Coiffed Man. Class, Race, and Heterosexual Masculinity in the Hair Salon, in: *Gender & Society*, 4, 455-476.

Barlösius, Eva (2006): *Pierre Bourdieu*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barry, Ben/ Weiner, Nathaniel (2019): Suited for Success? Suits, Status, and Hybrid Masculinity, in: *Men and Masculinities*, 2, 151-176.

Barshad, Amos (2018): When Critics Could Kill, in: *Slate*, 1.5.2018, <https://slate.com/culture/2018/05/when-a-negative-pitchfork-review-could-end-a-career.html> [26.1.2023].

Barthes, Roland (1990[1977]): The Grain of Voice, in: Frith, Simon/ Goodwin, Andrew (Hg.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London; New York: Routledge, 293-300.

Bartmanski, Dominik/ Woodward, Ian (2020): *Labels: Making Independent Music*, London: Taylor & Francis.

Bartsch, Cornelia (2015): Reflexionen über Musikkritik und Gender, in: Trümpi, Fritz/ Obert, Simon (Hg.), *Anklaenge 2015: Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven*, Wien: Mille Tre, 59-88.

Bayton, Mavis (1997): Women and the Electric Guitar, in: Whiteley, Sheila (Hg.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge, 37-49.

Bayton, Mavis (1998): *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford; New York: Oxford University Press.

Beasley, Christine (2008): Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World, in: *Men and Masculinities*, 1, 86-103.

Behr, Adam (2010): *Group Identity: Bands, Rock and Popular Music*. Dissertation University of Stirling, <https://core.ac.uk/download/pdf/9047870.pdf> [26.1.2023].

Behrens, Melanie (2021): *Komplexen Subjektivierungen auf der Spur. Ein methodologischer Ansatz zur Analyse von Machtverhältnissen*, Bielefeld: transcript.

Bennett, Andy (2001): „Plug In and Play!“ UK ‚Indie-Guitar‘ Culture, in: Ebd./ Dawe, Kevin (Hg.), *Guitar Cultures*, Oxford; New York: Berg, 45-61.

Bennett, Tony (u. a.) (Hg.) (1993): *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, London; New York: Routledge.

Bereswill, Mechthild (2010): Männer unter sich? Zum Verhältnis von gesellschaftlichen Wandel und geschlechtertheoretischen Prämissen, in: *EWE. Erwägen, Wissen, Ethik*, 3, 340-342.

Bereswill, Mechthild/ Meuser, Michael/ Scholz, Sylka (Hg.) (2007): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Bereswill, Mechthild/ Neuber, Anke (2013): Marginalisierte Männlichkeit, Prekarisierung und die Ordnung der Geschlechter, in: Lutz, Helma/ Herrera Vivar, Maria Teresa/ Supik, Linda (Hg.), Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes, Wiesbaden: Springer VS, 93-113.

Bereswill, Mechthild/ Rieker, Peter (2008): Irritation, Reflexion und soziologische Theoriebildung, in: Kalthoff, Herbert/ Hirschauer, Stefan/ Lindemann, Gesa (Hg.), Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 399-431.

Berggren, Kalle (2014): Sticky Masculinity: Post-Structuralism, Phenomenology and Subjectivity in Critical Studies on Men, in: Men and Masculinities, 3, 231-252.

Berli, Oliver (2014): Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede des Musikhörens, Bielefeld: transcript.

Bettinger, Frank (2007): Diskurse – Konstitutionsbedingung des Sozialen, in: Anhorn, Roland/ Bettinger, Frank/ Stehr, Johannes (Hg.), Foucaults Machtanalytik und Soziale Arbeit. Eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 75-90.

Biamonte, Nicole (2019): Rhythmic Functions in Pop-Rock-Music, in: Scotto, Ciro/ Smith, Kenneth Mark/ Lowell Brackett, John (Hg.), The Routledge Companion to Popular Music Analysis. Expanding Approaches, London; New York: Routledge, 190-206.

Biddle, Ian (2007): „The Singsong of Undead Labor“: Gender Nostalgia and the Vocal Fantasy of Intimacy in the ‚New‘ Male Singer/ Songwriter, in: Jarman-Ivens, Freya (Hg.), Oh Boy! Masculinities and Popular Music, London; New York: Routledge, 125-144.

Bielefeldt, Christian (2006): HipHop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme, in: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.), Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart, Bielefeld: transcript, 135-152.

Bihl, Amelie (2019): Biopolitik der Angst – Affekttheoretische Anschlüsse an Michel Foucault, in: Gerhards, Helene/ Braun, Kathrin (Hg.), Biopolitiken – Regierungen des Lebens heute, Wiesbaden: Springer VS, 209-226.

Bird, Sharon R. (1996): Welcome to the Men’s Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity, in: Gender and Society, 2, 120-132.

Blake, Andrew (2009): Recording Practices and the Role of the Producer, in: Cook, Nicholas (Hg.), The Cambridge Companion to Recorded Music, Cambridge: Cambridge University Press, 36-53.

Blanchard, Callum/ McCormack, Mark/ Peterson, Grant (2017): Inclusive Masculinities in a Working-Class Sixth Form in Northeast England, in: Journal of Contemporary Ethnography, 3, 310-333.

Bösch, Stefan (2016): Hybride Wissensregime. Skizze einer soziologischen Feldtheorie, Baden-Baden: Nomos.

Borthwick, Stuart/ Moy, Ron (2004): Popular Music Genres. An Introduction, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bosančić, Saša/ Keller; Reiner (Hg.) (2019): Diskursive Konstruktionen. Kritik, Materialität und Subjektivierung in der wissenssoziologischen Diskursforschung, Wiesbaden: Springer VS.

Bosančić, Saša/ Keller; Reiner (Hg.) (2022): Diskurse, Dispositive und Subjektivitäten. Anwendungsfelder und Anschlussmöglichkeiten in der wissenssoziologischen Diskursforschung, Wiesbaden: Springer VS.

Boutros, Alexandra (2021): „Sounds like Haiti“: Haiti as Muse in Canadian Popular Music, in: *Popular Music and Society*, 5, 504-522.

Brackett, David (2002): (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover, in: Hesmondhalgh, David/ Negus, Keith (Hg.), *Popular Music Studies*, London: Arnold, 65-83.

Brackett, David (2016): *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland (CA): University of California Press.

Brandstetter, Gabriele (2017): Vom naturwissenschaftlichen Experiment zum Medien-Event. Der Virtuose als Grenzfigur des Performativen, in: Ebd./ Brandl-Risi, Bettina/ Eikels, Kai van (Hg.), *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld: transcript, 103-128.

Breuer, Franz (2010): *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*, 2. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bridges, Tristan (2010): Men Just Weren't Made to Do This. Performances of Drag at „Walk a Mile in Her Shoes“ Marches, in: *Gender & Society*, 1, 5-30.

Bridges, Tristan (2014): A Very ‚Gay‘ Straight?: Hybrid Masculinities, Sexual Aesthetics, and the Changing Relationship between Masculinity and Homophobia, in: *Gender & Society*, 1, 58-82.

Bridges, Tristan/ Pascoe, C.J. (2014): Hybrid Masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities, in: *Sociology Compass*, 3, 246-258.

Bridges, Tristan/ Pascoe, C.J. (2018): On the Elasticity of Gender Hegemony. Why Hybrid Masculinities Fail to Undermine Gender and Sexual Inequality, in: Messerschmidt, James W. (u. a.) (Hg.), *Gender Reckonings. New Social Theory and Research*, New York: New York University Press, 254-274.

Brockhaus, Immanuel (2017): *Kultsounds. Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960-2014*, Bielefeld: transcript.

Brook, Heather (2015): Bros before Ho(mo)s: Hollywood Bromance and the Limits of Heterodoxy, in: *Men and Masculinities*, 2, 249-266.

Brooks, Daphne A. (2008): The Write to Rock. Racial Mythologies, Feminist Theory, and the Pleasures of Rock Music Criticism, in: *Women and Music*, 1, 54-62.

Brown, Hugh (2012): Valuing Independence: Esteem Value and Its Role in the Independent Music Scene, in: *Popular Music and Society*, 4, 519-539.

Brown, Lee B. (2014): A Critique of Michael Rings on Covers, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2, 193-195.

Brüggemeyer, Maik (2019): *Pop. Eine Gebrauchsanweisung*, München: Penguin Verlag.

Bryant, Karl/ Vidal-Ortiz, Salvador (2008): Introduction to Retheorizing Homophobias, in: *Sexualities*, 4, 387-396.

Bublitz, Hannelore (u. a.) (1999): Diskursanalyse – (k)eine Methode. Eine Einleitung, in: Bublitz, Hannelore (u. a.) (Hg.), Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults, Frankfurt am Main: Campus, 10-21.

Bublitz, Hannelore (2001): Wahr-Zeichen des Geschlechts. Das Geschlecht als Ort diskursiver Technologien, in: Lösch, Andreas (u. a.) (Hg.): Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg: Synchron, 167-183.

Budde, Jürgen (2005): Männlichkeit und gymnasialer Alltag. Doing Gender im heutigen Bildungssystem, Bielefeld: transcript.

Budde, Jürgen (2007): Der Körper als Feld der Aushandlung von Männlichkeit zwischen Schülern, in: Junge, Thorsten/ Schmincke, Imke (Hg.), Marginalisierte Körper. Beiträge zur Soziologie und Geschichte des anderen Körpers, Münster: Unrast, 155-169.

Budde, Jürgen/ Kansteiner, Katja/ Bossen, Andrea (2014): Männlichkeitskonzeptionen in geschlechterdifferenzierender Schulkultur, in: Budde, Jürgen/ Thon, Christine/ Walgenbach, Katharina (Hg.), Männlichkeiten. Geschlechterkonstruktionen in pädagogischen Institutionen, Opladen [u. a.]: Barbara Budrich, 105-120.

Budgeon, Shelley (2014): The Dynamics of Gender Hegemony: Femininities, Masculinities and Social Change, in: *Sociology*, 2, 317-334.

Bührmann, Andrea D./ Schneider, Werner (2008): Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse, Bielefeld: transcript.

Buerkle, C. Wesley (2019): Adam Mansplains Everything: White-Hipster Masculinity as Covert Hegemony, in: *Southern Communication Journal*, 3, 170-182.

Büsser, Martin (2009): „Emo is fucking gay.“ Woher kommt der Hass auf Emos? Subkulturen und Homophobie, in: Büsser, Martin/ Engelmann, Jonas/ Rüdiger, Ingo (Hg.), Emo. Portrait einer Szene, Mainz: Ventil, 55-61.

Bulmer, Sarah (2013): Patriarchal Confusion? Making Sense of Gay and Lesbian Military Identity, in: *International Feminist Journal of Politics*, 2, 137-156.

Buschmeyer, Anna (2013): Zwischen Vorbild und Verdacht. Wie Männer im Erzieherberuf Männlichkeit konstruieren, Wiesbaden: Springer VS.

Buschmeyer, Anna/ Lengersdorf, Diana (2017): Sphärentrennung und die Neukonfiguration von Männlichkeiten. Theoretische Erörterungen und empirische Befunde, in: *Gender - Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*. Sonderheft 4: Alte neue Ungleichheiten? Auflösungen und Neukonfigurationen von Erwerbs- und Familiensphäre, 4, 92-107.

Butler, Jess (2013): For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion, in: *Feminist Formations*, 1, 35-58.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London; New York: Routledge.

Buttigieg, Joseph A. (2005): The Contemporary Discourse on Civil Society: A Gramscian Critique, in: *boundary*, 2, 33-52.

Campbell, Paul Ian/ Bebb, Louis (2022): ‚He Is Like a Gazelle (When He Runs)‘. (Re)Constructing Race and Nation in Match-Day Commentary at the Men’s 2018 FIFA World Cup, in: *Sport in Society*, 1, 144-162.

Candeias, Mario (2004): *Neoliberalismus, Hochtechnologie, Hegemonie. Grundrisse einer transnationalen kapitalistischen Produktions- und Lebensweise. Eine Kritik*, Hamburg: Argument Verlag.

Capone, Phil (2009): *Learn to Play Bass Guitar*, New York: Chartwell Books.

Carabí, Àngels/ Armengol, Joseph M. (Hg.) (2014): *Alternative Masculinities for a Changing World*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Charlebois, Justin (2012): *The Construction of Masculinities and Femininities in Beverly Hills, 90210*, Lanham (MD): University Press of America.

Charton, Anke (2017): „Das Timbre mit seinen maskulinen Zügen ...“: eine Hörprobe zur Konstruktion von Geschlechtlichkeit bei Gesangsstimmen, in: Woyke, Saskia Maria (u. a.) (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 199-221.

Christensen, Ann-Dorte/ Jensen, Sune Qvotrup (2014): *Combining Hegemonic Masculinity and Intersectionality*, in: *NORMA. International Journal for Masculinity Studies*, 1, 60-75.

Citron, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.

Clawson, Mary Ann (1993): „Not Just the Girl Singer“: Women and Voice in Rock Bands, in: Fisher, Sue/ Davis, Kathy (Hg.), *Negotiating at the Margins. The Gendered Discourse of Power and Resistance*, New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 235-254.

Clawson, Mary Ann (1999a): *Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band*, in: *Popular Music*, 1, 99-114.

Clawson, Mary Ann (1999b): *When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*, in: *Gender & Society*, 2, 193-210.

Cliff, Aimee (2016): *How Sia’s Polarising Vocals Have Invaded the Pop Mainstream*, in: *Fader*, 21.01.2016, <https://www.thefader.com/2016/01/21/sia-voice-this-is-acting-rihanna-beyonce> [26.1.2023].

Cloonan, Martin (1997): *State of the Nation: ‚Englishness‘, Pop, and Politics in the Mid-1990s*, in: *Popular Music and Society*, 2, 47-70.

Coates, Norma (1997): *(R)Evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender*, in: Whiteley, Sheila (Hg.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge, 50-64.

Coates, Norma (2003): *Teenyboppers, Groupies, and Other Grotesques: Girls and Women and Rock Culture in the 1960s and Early 1970s*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 1, 65-94.

Coates, Norma (2005): *Review to „Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race“*, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, Volume 9, 119-121.

Cobb, Maggie Colleen (2016): *Songwriting as Inquiry and Action: Emotion, Narrative Identity, and Authenticity in Folk Music Culture. Dissertation University of South Florida*, <http://scholarcommons.usf.edu/etd/6208> [26.1.2023].

- Cohen, Sara (1991): *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*, Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, Sara (1997): *Men Making a Scene. Rock Music and the Production of Gender*, in: Whiteley, Sheila (Hg.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge, 17-36.
- Cohen, Sara (2001): *Popular Music, Gender and Sexuality*, in: Frith, Simon/ Straw, Will/ Street, John (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 226-242.
- Coleman, Claire (2017): *Voicing Experience: Female Indie Musicians „Calling out“ Sexism*, in: *Feminist Media Studies*, 1, 121-125.
- Coles, Tony (2009): *Negotiating the Field of Masculinity. The Production and Reproduction of Multiple Dominant Masculinities*, in: *Men and Masculinities*, 1, 30-44.
- Collinson, Ian (2010): *Devopop: Pop-Englishness and Post-Britpop Guitar Bands*, in: Bennett, Andy/ Stratton, Jon (Hg.), *Britpop and the English Music Tradition*, Farnham; Burlington: Ashgate, 2010, 163-177.
- Colston, Herbert L. (1997): *Salting a Wound or Sugaring a Pill. The Pragmatic Functions of Ironic Criticism*, in: *Discourse Processes*, 1, 25-45.
- Connell, Raewyn (1987): *Gender & Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Cambridge: Polity Press.
- Connell, Raewyn (2013): *Gender*, Wiesbaden: Springer VS.
- Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, Wiesbaden: Springer VS.
- Connell, Raewyn/ Messerschmidt, James W. (2005): *Hegemonic Masculinity? Rethinking the Concept*, in: *Gender & Society*, 6, 829-859.
- Cook, Nicholas (2018): *Music as Creative Practice*, New York: Oxford University Press.
- Coston, Bethany M./ Kimmel, Michael (2012): *Seeing Privilege Where It Isn't: Marginalized Masculinities and the Intersectionality of Privilege*, in: *Journal of Social Issues*, 1, 97-111.
- Coulter, Bridget (2017): *„Singing from the Heart“. Notions of Gendered Authenticity in Pop Music*, in: Hawkins, Stan (Hg.), *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge, 267-280.
- Covach, John/ Flory, Andrew (2012): *What's That Sound? An Introduction to Rock and Its History*, 3. Aufl., New York; London: Norton.
- Cozens, Claire (2002): *NME Loses Ground to Kerrang!*, in: *The Guardian*, 15.8.2002, <https://www.theguardian.com/media/2002/aug/15/pressandpublishing.circulationfigures5> [26.1.2023]
- Crofts, Jessica/ Coffey, Julia (2017): *Young Women's Negotiations of Gender, the Body and the Labour Market in a Post-Feminist Context*, in: *Journal of Gender Studies*, 5, 502-516.
- Curran, Geoffrey M. (1996): *„Swinging Hard“ to „Rocking Out“: Classification of Style and the Creation of Identity in the World of Drumming*, in: *Symbolic Interaction*, 1, 37-60.

Currier, Danielle (2013): Strategic Ambiguity: Protecting Emphasized Femininity and Hegemonic Masculinity in the Hookup Culture, in: *Gender & Society*, 5, 704-727.

Currie, Dawn H./ Kelly, Deirdre M./ Pomerantz, Shauna (2007): „The Power to Squash People“: Understanding Girls' Relational Aggression, in: *British Journal of Sociology of Education*, 1, 23-37.

Danielsen, Anne (2020): ‚Keeping It Real‘, ‚Keeping It Dandy‘? Male Blackness and the Popular Music Mainstream, in: Hansen, Kai Arne/ Askerøi, Eirik/ Jarman, Freya (Hg.), *Popular Musicology and Identity. Essays in Honour of Stan Hawkins*, London; New York: Routledge, 117-132.

Davies, Helen (2001): All Rock and Roll Is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press, in: *Popular Music*, 3, 301-319.

Davies, Laura Lee (1995): Velocity Girls. Indie, New Lads, Old Values, in: Cooper, Sarah (Hg.), *Girls! Girls! Girls! Essays on Women and Music*, London; New York: Cassell, 124-134.

de Boise, Sam (2015a): *Men, Masculinity, Music and Emotions*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

de Boise, Sam (2015b): „I'm Not Homophobic, I've Got Gay Friends“: Evaluating the Validity of Inclusive Masculinity, in: *Men and Masculinities*, 3, 318-339.

Dean, James J. (2014): *Straights. Heterosexuality in Post-Closeted Culture*, New York: New York University Press.

Demetriou, Demetrakis Z. (2001): Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique, in: *Theory and Society*, 3, 337-361.

Demirović, Alex (2009): Hegemonie und das Paradox von Privat und Öffentlich, in: Candeias, Mario/ Rilling, Rainer/ Weise, Katharina (Hg.): *Krise der Privatisierung. Rückkehr des Öffentlichen*, Berlin: Dietz, 143-156.

Demirović, Alex (2014): Nomos und Habitus. Anmerkungen zu Gesellschaftstheorie, Arbeitsteilung und Herrschaft bei Adorno und Bourdieu, in: Bauer, Ullrich (u. a.) (Hg.), *Bourdieu und die Frankfurter Schule. Kritische Gesellschaftstheorie im Zeitalter des Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript, 251-263.

Demirović, Alex/ Maihofer, Andrea (2013): Vielfachkrise und die Krise der Geschlechterverhältnisse, in: Nickel, Hildegard Maria/ Heilmann, Andreas (Hg.), *Krise, Kritik, Allianzen. Arbeits- und geschlechtersoziologische Perspektiven*, Weinheim; Basel: Beltz Juventa, 30-48.

Dengler, Carlos (2017): Stories of Excess. Turn on the Bright Lights, Fifteen Years On, in: *n+1*, 21.9.2017, <https://www.nplusonemag.com/online-only/online-only/stories-of-excess> [26.1.2023].

Dhaenens, Frederik (2023): „Timeless“ Rock Masculinities: Understanding the Gendered Dimension of an Annual Belgian Radio Music Poll, in: *Feminist Media Studies*, 1, 154-169.

Dhaenens, Frederik/ Burgess, Jean (2019): ‚Press Play for Pride‘: The Cultural Logics of LGBTQ-themed Playlists on Spotify, in: *New Media & Society*, 6, 1192-1211.

Diaz-Bone, Rainer (2002): Diskursanalyse und Populärkultur, in: Göttlich, Udo/ Albrecht, Clemens/ Gebhardt, Winfried (Hg.), *Populäre Kultur als repräsentative Kultur: die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln: Herbert von Halem, 125-150.

Diaz-Bone, Rainer (2010): Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie, 2. erweiterte Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Diaz-Bone, Rainer/ Schneider, Werner (2008): Qualitative Datensoftware in der sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse – Zwei Praxisbeispiele, in: Keller, Reiner (u. a.) (Hg.), Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2 Forschungspraxis, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 491-528.

Diefenbacher, Hans/ Rodenhäuser, Dorothee (2015): Konkurrenz – wie viel darf's denn sein? Zum theoretischen Fundament und der Frage nach dem richtigen Maß in Ökonomie und Politik, in: Kirchhoff, Thomas (Hg.), Konkurrenz. Historische, strukturelle und normative Perspektiven, Bielefeld: transcript, 63-91.

Diefendorf, Sarah/ Bridges, Tristan (2019): The Shifting Relationship between Masculinity and Homophobia, in: Gottzén, Lucas (u. a.) (Hg.), Routledge International Handbook of Masculinity Studies, London; New York: Routledge, 233-243.

Diefendorf, Sarah/ Bridges, Tristan (2020): On the Enduring Relationship between Masculinity and Homophobia, in: Sexualities, 7, 1264-1284.

Ditz, Toby L. (2004): The New Men's History and the Peculiar Absence of Gendered Power: Some Remedies from Early American Gender History, in: Gender & History, 1, 1-35.

Doan, Long/ Loehr, Annalise/ Miller, Lisa R. (2014): Formal Rights and Informal Privileges for Same-Sex Couples: Evidence from a National Survey Experiment, in: American Sociological Review, 6, 1172-1195.

Doehring, André (2011): Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus, Bielefeld: transcript.

Doehring, André (2013): Abhängige Inszeniertheit der Unabhängigkeit. Der Independent-Diskurs in Musikzeitschriften, in: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.), Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik, Bielefeld: transcript, 97-117.

Dölling, Irene/ Kraiss, Beate (1997): Vorwort der Herausgeberinnen, in: Ebd. (Hg.), Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-14.

Domeneghetti, Roger (2019): ‚On Me Bed, Son‘: The (Re)presentation of (Emphasised) Femininity in English ‚Tabloid‘ Newspaper Coverage of Euro 2016, in: International Review for the Sociology of Sport, 7, 873-887.

Donze, Patti Lynne (2011): Popular Music, Identity, and Sexualization: A Latent Class Analysis of Artist Types, in: Poetics, 1, 44-63.

Dorer, Johanna (2002): Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft, in: Ebd./ Geiger, Brigitte (Hg.), Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 53-78.

Dowd, Nancy E. (2013): What Men?: The Essentialist Error of the End of Men, in: University of Florida Law Faculty Publications, 8, 1205-1236.

Drygala, Anke/ Günter, Andrea (2010): Paradigma Geschlechterdifferenz. Ein philosophisches Lesebuch, Sulzbach/Taunus: Helmer.

Dudink, Stefan/ Hagemann, Karen/ Tosh, John (Hg.) (2004): *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester; New York: Manchester University Press.

Duncanson, Claire (2015): *Hegemonic Masculinity and the Possibility of Change in Gender Relations*, in: *Men and Masculinities*, 2, 231-248.

Durrani, Arif (2015): *NME to Become a Free Magazine after 63 Years*, in: *MediaWeek*, 6.7.2015, https://www.campaignlive.co.uk/article/nme-become-free-magazine-63-years/1354692?src_site=mediaweek [26.1.2023].

Dyer, Richard (2006[1992]): *Don't Look Up Now: The Male Pin-UP*, in: Merck, Mandy (Hg.), *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, London; New York: Routledge, 265-276.

Dytham, Siobhan (2018): *The Role of Popular Girls in Bullying and Intimidating Boys and Other Popular Girls in Secondary School*, in: *British Educational Research Journal*, 2, 212-229.

Dzudzek, Iris/ Kunze, Caren/ Wullweber, Joscha (2012): *Einleitung: Poststrukturalistische Hegemonietheorien als Gesellschaftskritik*, in: Ebd. (Hg.), *Diskurs und Hegemonie. Gesellschaftskritische Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 7-28.

Edgar, Amanda (2014): *Blackvoice and Adele's Racialized Musical Performance: Blackness, Whiteness, and Discursive Authenticity*, in: *Critical Studies in Media Communication*, 3, 167-181.

Edwards, Emma (2024): *Opinion: The death of Pitchfork is another nail in the coffin of the music press*; <https://deadgoodmusic.blog/opinion-the-death-of-pitchfork-is-another-nail-in-the-coffin-of-the-music-press/> [11.4.2024]

Egan, Daniel (2014): *Rethinking War of Maneuver/ War of Position: Gramsci and the Military Metaphor*, in: *Critical Sociology*, 4, 521-538.

Egert, Gerko (u. a.) (2010): *Praktiken der Nicht-Männlichkeit – Prekär-Werden Männlicher Herrschaft im ländlichen Raum*, in: Manske, Alexandra/ Pühl, Katharina (Hg.), *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretische Bestimmungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 186-209.

Ehmann, Julia (2020): *Radiohead and the Journey beyond Genre. Analysing Stylistic Debates and Transgression*, London; New York: Routledge.

Eidsheim, Nina Sun (2019): *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham; London: Duke University Press.

Eisen, Daniel B./ Yamashita, Liann (2019): *Borrowing from Femininity: The Caring Man, Hybrid Masculinities, and Maintaining Male Dominance*, in: *Men and Masculinities*, 5, 801-820.

Eisewicht, Paul/ Grenz, Tilo (2010): *„Frei und auf den Beinen und gefangen will ich sein“. Über die ‚Indies‘*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag.

Emig, Rainer (2000): *Queering the Straights: Straightening Queers: Commodified Sexualities and Hegemonic Masculinity*, in: West, Russel/ Lay, Frank (Hg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 207-226.

Enderstein, Athena-Maria (2018): *(Not) Just a Girl: Reworking Femininity through Women's Leadership in Europe*, in: *European Journal of Women's Studies*, 3, 325-340.

- Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt am Main: Campus.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*, Bielefeld: transcript.
- Erhart, Walter (1997): *Mythos, Männlichkeit, Gemeinschaft. Nachruf auf den Western-Helden*, in: Ebd./ Herrmann, Britta (Hg.), *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart; Weimar: Metzler, 320-349.
- Eriksson, Maria/ Johansson, Anna (2017): *Tracking Gendered Streams*, in: *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*, 2, 163-183.
- Ewald, François (1990): *Norms, Discipline, and the Law*, in: *Representations*, 30, 138-161.
- Fabbri, Franco (1999): *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind. Paper delivered at IASPM (UK) conference*, <https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> [26.1.2023].
- Fair, Brian (2011): *Constructing Masculinity through Penetration Discourse: The Intersection of Misogyny and Homophobia in High School Wrestling*, in: *Men and Masculinities*, 4, 491-504.
- Fast, Susan (1999): *Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock*, in: *American Music*, 3, 245-299.
- Fast, Susan (2009a): *Genre, Subjectivity and Back-up Singing in Rock Music*, in: Scott, Derek B. (Hg.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, London; New York: Routledge, 171-187.
- Fast, Susan (2009b): *„Girls: Rock Your Boys!“ The Continuing Non-History of Women in Rock Music*, in: Kreuziger-Herr, Annette/ Losleben, Karin (Hg.), *History/ Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln [u. a.]: Böhlau, 154-172.
- Fegter, Susann (2012): *Die Krise der Jungen in Bildung und Erziehung. Diskursive Konstruktion von Geschlecht und Männlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS.
- Feigenbaum, Anna (2005): *„Some Guy Designed this Room I'm Standing in'': Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco*, in: *Popular Music*, 1, 37-56.
- Filippini, Michele (2017): *Using Gramsci. A New Approach*, London: Pluto Press.
- Fiske, John/ Hancock, Black Hawk (2016): *Power Plays, Power Works*, 2.Aufl., London; New York: Routledge.
- Fonarow, Wendy (2006): *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Fonseca, Thomas (2016): *Gramsci's Critique of Civil Society. Towards a New Concept of Hegemony*, London; New York: Routledge.
- Fontana, Benedetto (1993): *Hegemony and Power. On the Relation between Gramsci and Machiavelli*, Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Fornäs, Johan (1995): *The Future of Rock: Discourses That Struggle to Define a Genre*, in: *Popular Music*, 1, 111-125.

Fornäs, Johan (2014): Culturalizing Mediatization, in: Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich (Hg.), *Mediatized Worlds. Culture and Society in a Media Age*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 38-53.

Fornoff-Petrowski, Christine (2021): *Künstler-Ehe. Ein Phänomen der bürgerlichen Musikkultur*, Köln; Wien: Böhlau.

Foroutan, Naika (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld: transcript.

Foucault, Michel (2013[1981]): *Archäologie des Wissens*, 16. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1995[1977]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, 11. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fraser, Nancy (2013): *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neo-liberal Crisis*, London; New York: Verso.

Freyberg-Inan, Annette/ Scholl, Christian (2014): Hegemony Reloaded – Warum die globalisierungskritische Bewegung nicht von der neoliberalen Krise profitiert, in: *ZFAS – Zeitschrift für Außen- und Sicherheitspolitik*, 7, 465-487.

Fries, Maureen (1992): Female Heroes, Heroines and Counter-Heroes: Images of Women in Arthurian Tradition, in: Slocum, Sally K. (Hg.), *Popular Arthurian Traditions*, Bowling Green (OH): Bowling Green State University Popular Press, 5–17.

Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*, London: Constable.

Frith, Simon (1989): Why Do Songs Have Words?, in: *Contemporary Music Review*, 1, 77-96.

Frith, Simon (1990): Afterthoughts, in: Ebd./ Goodwin, Andrew (Hg.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge, 419-424.

Frith, Simon (1996a): Music and Identity, in: Hall, Stuart/ du Gay, Paul (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London [u. a.]: Sage, 108-127.

Frith, Simon (1996b): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford; New York: Oxford University Press.

Frith, Simon (2007): Taking Popular Music Seriously, in: Ebd. (Hg.), *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot; Burlington: Ashgate, 257-273.

Frith, Simon/ McRobbie, Angela (1990): Rock and Sexuality, in: Frith, Simon/ Goodwin, Andrew (Hg.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge, 371-389.

Fritzsche, Bettina (2011): *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*, 2. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Fuchs-Heinritz, Werner/ König, Alexandra (2014): *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, 3., überarbeitete Auflage, Konstanz; München: UVK/ Lucius.

Fust, Philipp (2019): Wissenssoziologische Diskursanalyse und Computerspielanalyse: Ein semiotisches Problem, in: Bosančić, Saša/ Keller, Reiner (Hg.), *Diskursive Konstruktionen. Kritik, Materialität und Subjektivierung in der wissenssoziologischen Diskursforschung*, Wiesbaden: Springer VS, 245-263.

Gailey, Jeannine A. (2014): *The Hyper(in)visible Fat Woman. Weight and Gender Discourse in Contemporary Society*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Gasteiger, Ludwig/ Schneider, Werner (2014): Diskursanalyse und die Verwendung von CAQDA-Software. Zur Herausforderung der Instrumentalisierung von technischen Programmen, in: Angermüller, Johannes (u. a.) (Hg.), *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Band II: Perspektiven auf Hochschulreformdiskurse*, Bielefeld: transcript, 164-184.

Gay, Leslie C. (1998): *Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology*, in: *Ethnomusicology*, 1, 81-98.

Gerards, Marion (2019): „I’m a Rocker Not a wimper!": Männlichkeitsinszenierungen von Musikern mit Behinderung, in: Fleischer, Laura Patrizia/ Heesch, Florian (Hg.), *„Sounds like a real man to me“ – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS, 165-186.

Gerards, Marion/ Loeser, Martin/ Losleben, Katrin (Hg.) (2013): *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven*, München: Allitera.

Geva, Dorit (2020): A Double-Headed Hydra: Marine Le Pen’s Charisma, between Political Masculinity and Political Femininity, in: *NORMA. International Journal for Masculinity Studies*, 1, 26-42.

Gilbert, Jeremy/ Pearson, Ewan (1999): *Discographies. Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*, London; New York: Routledge.

Gildemeister, Regine (2001): Soziale Konstruktion von Geschlecht: Fallen, Missverständnisse und Erträge einer Debatte, in: Rademacher, Claudia/ Wiechens, Peter (Hg.), *Geschlecht – Ethnizität – Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz*, Opladen: Leske + Budrich, 64-87.

Gill, Rosalind (2007): Postfeminist Media Culture. Elements of a Sensibility, in: *European Journal of Cultural Studies*, 2, 147-166.

Gill, Rosalind (2014): Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers, in: *Social Politics*, 4, 509-528.

Gill, Rosalind (2017): The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: A Post-feminist Sensibility 10 Years on, in: *European Journal of Cultural Studies*, 6, 606-626.

Giora, Rachel (2001): Irony and Its Discontent, in: Schram, Dirk/ Steen, Gerard (Hg.), *The Psychology and Sociology of Sociology. In Honor of Elrud Ibsch*, Amsterdam; Philadelphia: Benjamins, 165-184.

Goffman, Erving (2001): *Interaktion und Geschlecht*, 2. Aufl., Frankfurt am Main; New York: Campus.

Goldin-Perschbacher, Shana (2007): „Not with You but of You“. ‚Unbearable Intimacy‘ and Jeff Buckley’s Transgendered Vocality, in: Jarman-Ivens, Freya (Hg.), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, London; New York: Routledge, 213-233.

Gonick, Marnina (2006): Between „Girl Power“ and „Reviving Ophelia“: Constituting the Neoliberal Girl Subject, in: *NWSA Journal*, 2, 1-23.

Goodman, Lizzy (2017): *Meet Me in the Bathroom. Rebirth and Rock and Roll in New York City 2001-2011*, New York: Harper Collins.

Gottlieb, Joanne/ Wald, Gayle (1994): *Smells like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock*, in: Ross, Andrew/ Rose, Tricia (Hg.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, London; New York: Routledge, 250-274.

Gottzén, Lucas/ Mellström, Ulf/ Shefer, Tamara (2021) (Hg.): *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, London; New York: Routledge.

Gracyk, Theodore (1996): *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London; New York: Tauris.

Gracyk, Theodore (2020): *Authenticity, Creativity, Originality*, in: Moore, Allan/ Carr, Paul (Hg.), *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, New York: Bloomsbury Academic, 209-224.

Gracyk, Theodore (2022): *Making Meaning in Popular Song. Philosophical Essays*, London: Bloomsbury Academic.

Graffé, Roland/ Schubert, Gregor (2003): *Underground Matters. Einblicke in die gegenwärtige Independent-Szene*, in: Neumann-Braun, Klaus/ Schmidt, Axel/ Mai, Manfred (Hg.), *Popvisionen. Links in die Zukunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 199-211.

Grajeda, Tony (2002): *The ‚Feminization‘ of Rock*, in: Beebe, Roger/ Fulbrook, Denise/ Saunders, Ben (Hg.), *Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture*, Durham; London: Duke University Press, 233-254.

Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press.

Grenz, Frauke (2018): „Das muss ihr als Frau erstmal eine oder einer nachmachen!“ Sind Angela Merkel und Ségolène Royal Beispiele für hegemoniale Weiblichkeit?, in: Rendtorff, Barbara/ Langer, Antje/ Mahs, Claudia (Hg.), *Weiblichkeit – Ansätze zur Theoretisierung. Jahrbuch Frauen- und Geschlechterforschung in der Erziehungswissenschaft*, Opladen [u. a.]: Barbara Budrich, 69-83.

Grether, Kerstin/ Grether, Sandra (2018): *Fremd im eigenen Haus. Kerstin und Sandra Grether über 38 Jahre SPEX und die Frauen**, in: *Texte zur Kunst*, <https://www.textezurkunst.de/articles/fremd-im-eigenen-haus/> [26.1.2023].

Grier, Miles Parks (2013): *Said the Hooker to the Thief. ‚Some Way Out‘ of Rockism*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 1, 10-28.

Griffin, Ben (2018): *Hegemonic Masculinity as a Historical Problem*, in: *Gender & History*, 2, 377-400.

Grimwood, Tom (2021): *The Politics of Irony, Reconsidered*, in: *Journal for Cultural Research*, 2, 175-188.

Grossberg, Lawrence (1988): „You [Still] Have to Fight for Your Right to Party“: *Music Television as Billboards of Post-Modern Difference*, in: *Popular Music*, 3, 315-332.

Grossberg, Lawrence (1999): *Zur Verortung der Populärkultur*, in: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg: zu Klampen, 215-236.

Grossberg, Lawrence (2004): *Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, in: Frith, Simon (Hg.), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume 2: The Rock Era*, London; New York: Routledge, 311-342.

Grotjahn, Rebecca (2005): „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“: Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess, in: Meine, Sabine/ Hottmann, Katharina (Hg.), Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930, Schliengen: Edition Argus, 34-57.

Grotjahn, Rebecca (2010): Das Geschlecht der Stimme, in: Ebd./ Vogt, Sabine (Hg.), Musik und Gender: Grundlagen, Methoden, Perspektiven, Laaber: Laaber, 158-169.

Gruhlich, Julia (2013): Weibliche Topführungskräfte in der Wirtschaft: Stellen diese Weiblichkeiten die hegemoniale Geschlechterordnung in Frage?, in: Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, 2, 63-77.

Guarracino, Serena (2018): An Effortless Voice: Queer Vocality and Transgender Identity in Kim Fu's For Today I Am a Boy, in: Baker, Paul/ Balirano, Giuseppe (Hg.), Queering Masculinities in Language and Culture, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 127-147.

Ha, Kien Nghi (2005): Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus, Bielefeld: transcript.

Hähnel, Tilo (2015): Was ist populärer Gesang? Zur Terminologie vokaler Gestaltungsmittel in populärer Musik, in: Pfeleiderer, Martin (u. a.) (Hg.), Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA 1900-1960, Bielefeld: transcript, 53-72.

Hahn, Alois (2012): Zur Soziologie der Freundschaft, in: Münchberg, Katharina/ Reidenbach, Christian (Hg.), Freundschaft. Theorien und Poetiken, München: Fink, 67-77.

Halberstam, Jack (2007): Queer Voices and Musical Genders, in: Jarman-Ivens, Freya (Hg.), Oh Boy! Masculinities and Popular Music, London; New York: Routledge, 183-195.

Halbritter, Uta Sophie (2012): Erfolg im Musikerberuf. Kompetenzentwicklung im Bereich Jazz/ Rock/ Pop am Beispiel von Bandleadern, Augsburg: Wißner-Verlag.

Halbscheffel, Bernward (2011): Sachlexikon Rockmusik. Industrie, Instrumente, Technik, Leipzig: Halbscheffel.

Hall, Mirko M./ Link, Jürgen (2004): From the ‚Power of the Norm‘ to ‚Flexible Normalism‘: Considerations after Foucault, in: Cultural Critique, 57, 14-32.

Hall, Stuart (1988): The Hard Road to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left, London; New York: Verso.

Hall, Stuart (1989a): Antonio Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ‚Rasse‘ und Ethnizität, in: Rätzzel, Nora (Hg.), Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1, Hamburg: Argument Verlag, 56-91.

Hall, Stuart (1989b): Neuorientierung der Linken, in: Rätzzel, Nora (Hg.), Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1, Hamburg: Argument Verlag, 207-219.

Hall, Stuart (1992): Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems, in: Hall, Stuart (u. a.) (Hg.), Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, London; New York: Routledge, 15-47.

Hall, Stuart (2000): Was ist ‚Schwarz‘ an der populären Schwarzen Kultur, in: Rätzzel, Nora (Hg.), Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3, Hamburg: Argument Verlag, 98-113.

Hall, Stuart (2004): Das Spektakel des ‚Anderen‘, in: Rätzel, Nora (Hg.), *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument Verlag, 108-166.

Hall, Stuart (2019[1981]): Notes on Deconstructing ‚the Popular‘, in: Morley, David (Hg.), *Stuart Hall: Essential Essays. Volume 1*, Durham; London: Duke University Press, 346-371.

Hamilton, Jack (2016): *Just around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*, Cambridge (MA); London: Harvard University Press.

Hamilton, Laura (2007): Trading on Heterosexuality. College Women’s Gender Strategies and Homophobia, in: *Gender & Society*, 2, 145-172.

Hamilton, Laura (u. a.) (2019): Hegemonic Femininities and Intersectional Domination, in: *Sociological Theory*, 4, 315-341.

Hammarén, Nils/ Johansson, Thomas (2019): The Transformation of Homosexuality, in: Gottzén, Lucas (u. a.) (Hg.), *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, London; New York: Routledge, 213-222.

Hansen, Kai Arne (2022): *Pop Masculinities. The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music*, New York: Oxford University Press.

Hardin, Marie (u. a.) (2009): Have You Got Game? Hegemonic Masculinity and Neo-Homophobia in U.S. Newspaper Sports Columns, in: *Communication, Culture & Critique*, 2, 182-200.

Hark, Sabine (1999): Deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformierung, in: Sohn, Werner/ Mehrtens, Herbert (Hg.), *Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 65-84.

Hark, Sabine (2007): Symbolisch-diskursive Ordnungen: Geschlecht und Repräsentation, in: Ebd. (Hg.), *Dis-Kontinuitäten: Feministische Theorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 165-171.

Hark, Sabine (2009): Heteronormativität revisited. Komplexität und Grenzen einer Kategorie, in: Kraß, Andreas (Hg.), *Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung*, Berlin: Trafo, 23-40.

Hark, Sabine (2011): Feministische Theorie - Diskurs - Dekonstruktion. Produktive Verknüpfungen, in: Keller, Reiner (u. a.) (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 381-400.

Hark, Sabine (2019): Same same but different? Einige Anmerkungen zur Frage des Wandels im Geschlechterverhältnis in der bürgerlichen Moderne, in: Rendtorff, Barbara/ Riegraf, Birgit/ Mahs, Claudia (2019) (Hg.), *Struktur und Dynamik – Un/ Gleichzeitigkeiten im Geschlechterverhältnis*, Wiesbaden: Springer VS, 171-178.

Hark, Sabine/ Dietze, Gabriele (2006): Unfehlbare Kategorien? – Einleitung, in: ebd. (Hg.), *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein/ Taunus: Helmer, 9-18.

Hartmann, Jutta (2006): Dynamisiertes Geschlecht. Diskurstheoretische Perspektiven zur Subjektkonstitution entlang der Grenzen von Geschlecht, Sexualität und Generation, in: Bilden, Helga/ Dausien, Bettina (Hg.), Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte, Opladen; Farmington Hills: Barbara Budrich, 239-255.

Haselstein, Ulla (2014): Coolness, in: Gebauer, Gunter/ Edler, Markus (Hg.), Sprachen der Emotion: Kultur, Kunst, Gesellschaft, Frankfurt am Main; New York: Campus, 211-229.

Hatton, Erin/ Trautner, Mary Nell (2013): Images of Powerful Women in the Age of ‚Choice Feminism‘, in: Journal of Gender Studies, 1, 65-78.

Haugaard, Mark (2006): Power and Hegemony in Social Theory, in: Ebd./ Lentner, Howard H. (Hg.), Hegemony and Power. Consensus and Coercion in Contemporary Politics, Lexington, 45-64.

Hausen, Karin (1976): Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart: Klett, 363-393.

Hausen, Karin (1992): Öffentlichkeit und Privatheit. Gesellschaftspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen, in: Ebd./ Wunder, Heike (Hg.), Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte, Frankfurt am Main; New York: Campus, 81-88.

Hausmann, Nicole (2019): Grunge. Nihilismus, Ekstase und Destruktion in Theorie und Praxis, in: Daniel, Anne/ Hillebrandt, Frank (Hg.), Die Praxis der Popmusik. Soziologische Perspektiven, Wiesbaden: Springer VS, 107-137.

Hawkins, Stan (2004): Musical Production and the Politics of Desire, in: Whiteley, Sheila/ Bennett, Andy/ Hawkins, Stan (Hg.), Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity, Aldershot; Burlington: Ashgate, 16-22.

Hawkins, Stan (2010): Unsettling Differences: Music and Laddism in Britpop, in: Bennett, Andy/ Stratton, Jon (Hg.), Britpop and the English Music Tradition, Farnham; Burlington: Ashgate, 146-159.

Haywood, Chris (u. a.) (2018): The Conundrum of Masculinity: Hegemony, Homosexuality, Homophobia and Heteronormativity, London; New York: Routledge.

Hearn, Jeff (2004): From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men, in: Feminist Theory, 1, 49-72.

Hecken, Thomas (2009): Pop: Geschichte eines Konzepts 1955-2009, Bielefeld: transcript.

Heesch, Florian (2011): Extreme Metal und Gender. Zur Stimme der Death-Metal-Vokalistin Angela Gossow, in: Meine, Sabine/ Noeske, Nina (Hg.), Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute, Münster [u. a.]: Waxmann, 167-186.

Heilmann, Andreas (2011): Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit, Bielefeld: transcript.

Heister, Hanns-Werner (2004): Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze, in: von Loesch, Heinz/ Mahlert, Ulrich/ Rummenhüller, Peter (Hg.), Musikalische Virtuosität, Mainz [u. a.]: Schott, 17-38.

Hemming, Jan (2016): *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden: Springer.

Hepp, Andreas (2013): *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten*, 2., erweiterte Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hericks, Katja (2019): Geschlechtsdifferenzierung: Klassifikation und Kategorisierungen, in: Kortendiek, Beate/ Riegraf, Birgit/ Sabisch, Katja (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer VS, 191-199.

Herzog, Benno (2013): Ausschluss im (?) Diskurs. Diskursive Exklusion und die neuere soziologische Diskursforschung, in: *FQS: Forum Qualitative Sozialforschung*, 2, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1910> [26.1.2023].

Hesmondhalgh, David (1999): Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Genre, in: *Cultural Studies*, 1, 34-61.

Hesmondhalgh, David/ Meier, Leslie M. (2015): Popular Music, Independence and the Concept of the Alternative in Contemporary Capitalism, in: Bennett, James/ Strange, Niki (Hg.), *Media Independence. Working with Freedom or Working for Free?*, New York; London: Routledge, 94-116.

Hibbett, Ryan (2005): What Is Indie Rock?, in: *Popular Music and Society*, 1, 55-77.

Hill Collins, Patricia (2004): *Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the New Racism*, London; New York: Routledge.

Hinz, Ralf (2003): Pop-Theorie und Pop-Kritik. Denk- und Schreibweisen des avancierten Musikjournalismus, in: Arnold, Heinz Ludwig/ Schäfer, Jörgen (Hg.), *Pop-Literatur*, München: edition text & kritik, 297-310.

Hirose, Akihiko/ Pih, Kay Kei-ho (2010): Men Who Strike and Men Who Submit: Hegemonic and Marginalized Masculinities in Mixed Martial Arts, in: *Men and Masculinities*, 2, 190-209.

Hirsland, Andreas/ Schneider, Werner (2008): Biopolitik und Technologien des Selbst: zur Subjektivierung von Macht und Herrschaft, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2*, Frankfurt am Main: Campus, 5640-5648.

Hodgson, Thomas (2021): Spotify and the Democratisation of Music, in: *Popular Music*, 1, 1-17.

Hoffmann, Michael (2017): Ironie als Prinzip, in: von Betten, Anne/ Fix, Ulla/ Wanning, Berbeli (Hg.), *Handbuch Sprache in der Literatur*, Berlin; Boston: de Gruyter, 330-350.

Hogan, Marc (2022): Arcade Fire's Win Butler Accused of Sexual Misconduct by Multiple Women; Frontman Responds, in: *pitchfork*, 27.8.2022, <https://pitchfork.com/news/arcade-fires-win-butler-accused-of-sexual-misconduct-by-multiple-women-frontman-responds/> [26.1.2023].

Holland, Samantha/ Harpin, Julie (2015): Who is the 'Girly' Girl? Tomboys, Hyper-Femininity and Gender, in: *Journal of Gender Studies*, 3, 293-309.

Holt, Fabian (2007): *Genre in Popular Music*, Chicago; London: The University of Chicago Press.

Holtsträter, Knut (2011): Der Crooner, das unbekannte Wesen, in: Meine, Sabine/ Noeske, Nina (Hg.), Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute, Münster [u. a.]: Waxmann, 145-165.

Holzer, Boris (2016): Netzwerke, Bielefeld: transcript.

Honegger, Claudia (1991): Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850, Frankfurt am Main; New York: Campus.

Hooper, Charlotte (2001): Manly States. Masculinities, International Relations, and Gender Politics, New York: Columbia University Press.

Hopper, Jessica (2018): „It Was Us against those Guys“: The Women Who Transformed Rolling Stone in the Mid-70s, in: Vanity Fair, 28.8.2018, <https://www.vanityfair.com/style/2018/08/the-women-who-transformed-rolling-stone-in-the-mid-70s> [26.1.2023].

Hosseini-Eckhardt, Nushin (2021): Zugänge zu Hybridität. Theoretische Grundlagen – Methoden – Pädagogische Denkfiguren, Bielefeld: transcript.

Howson, Richard/ Hearn, Jeff (2019): Hegemonic Masculinity, and Beyond, in: Gottzén, Lucas (u. a.) (Hg.), Routledge International Handbook of Masculinity Studies, London; New York: Routledge, 41-51.

Hoyer, Timo (2017): Pop, Pop, Antipop. Weshalb nicht alles, was dafür gehalten wird, Popmusik ist, in: Ebd./ Kries, Carsten/ Stederoth, Dirk (Hg.), Was ist Popmusik? Darmstadt: WBG, 15-50.

Hzzan, Daniela (2007): „Wearing the Cross of My Calling“: Krise und Auferstehung weißer Männlichkeit in den Erlösungsphantasien von Bruce Springsteen, in: Glawion, Sven/ Haschemi Yekani, Elahe/ Husmann-Kastein, Jana (Hg.), Erlöser: Figurationen männlicher Hegemonie, Bielefeld: transcript, 53-66.

Huber, Alison (2013): Mainstream as Metaphor: Imagining Dominant Culture, in: Baker, Sarah/ Bennett, Andy/ Taylor, Jodie (Hg.), Redefining Mainstream Popular Music, London; New York: Routledge, 3-13.

Hughes, Diane (u. a.) (2016): The New Music Industries. Disruption and Discovery, Cham: Palgrave Macmillan.

Ispa-Landa, Simone/ Oliver, Mariana (2020): Hybrid Femininities. Making Sense of Sorority Rankings and Reputation, in: Gender & Society, 6, 893-921.

Jacke, Christoph (2004): Medien(sub)kultur. Geschichten, Diskurse, Entwürfe, Bielefeld: transcript.

Jacke, Christoph (2013): Inszenierte Authentizität versus authentische Inszenierung. Ein Ordnungsversuch zum Konzept Authentizität in Medienkultur und Popmusik, in: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.), Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik, Bielefeld: transcript, 71-95.

Jacke, Christoph (2014): Alright or Not? The Kids Have Grown Up. Reflexion zwischen Pop, Journalismus und Wissenschaft in Spex, in: Breitenborn, Uwe/ Düllo, Thomas/ Birke, Sören (Hg.), Gravitationsfeld POP. Was kann Pop? Was will Popkulturwirtschaft? Konstellationen in Berlin und anderswo, Bielefeld: transcript, 201-219.

Jackson, Stevi (2006): Gender, Sexuality and Heterosexuality. The Complexity (and Limits) of Heteronormativity, in: Feminist Theory, 1, 105-121.

Jäckle, Monika (2009): *Schule M(m)acht Geschlechter. Eine Auseinandersetzung mit Schule und Geschlecht unter diskurstheoretischer Perspektive*, Wiesbaden: VS.

Jakosz, Mariusz (2017): *Ironie als Ausdrucksmittel des Bewertens im deutschen Online-Diskurs*, in: Bartoszewicz, Iwona/ Szczęk, Joanna/ Tworek, Artur (Hg.), *Grenzen der Sprache – Grenzen der Sprachwissenschaft I*, Wrocław; Dresden: Neisse Verlag, 83-95.

Jankélévitch, Vladimir (2012): *Die Ironie*, Berlin: Suhrkamp.

Jarman-Ivens, Freya (Hg.) (2007a): *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, London; New York: Routledge.

Jarman-Ivens, Freya (2007b): „Don't Cry, Daddy“. *The Degeneration of Elvis Presley's Musical Masculinity*, in: Ebd. (Hg.), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, London; New York: Routledge, 161-180.

Jarman-Ivens, Freya (2011): *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Jensen, Sune Qvotrup (2011): *Othering, Identity Formation and Agency*, in: *Qualitative Studies*, 2, 63-78.

Johnson, Nicholas (2014): *Jack White and the Music of the Past, Present, and Future*, in: *Rock Music Studies*, 2, 111-131.

Johnson, Richard (2007): *Post-Hegemony? I Don't Think So*, in: *Theory, Culture & Society*, 3, 95-110.

Johnson-Grau, Brenda (2002): *Sweet Nothings. Presentation of Women Musicians in Pop Journalism*, in: Jones, Steve (Hg.), *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press, 202-218.

Jones, Carys Wyn (2008): *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*, Aldershot; Burlington: Ashgate.

Jones, Steve/ Featherly, Kevin (2002): *Re-Viewing Rock Writing. Narratives of Popular Music Criticism*, in: Jones, Steve (Hg.), *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press, 19-40.

Joose, Paul/ Willey, Robin (2020): *Gender and Charismatic Power*, in: *Theory and Society*, 4, 533-561.

Joseph, Jonathan (2000): *A Realist Theory of Hegemony*, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 2, 179-202.

Joseph, Jonathan (2017): *The Hegemony of Governmentality: Towards a Research Agenda*, in: *All Azimuth: A Journal of Foreign Policy and Peace*, 2, 5-18.

Jost, Christofer (2018): *Bodyrock. Popmusik und Verkörperung*, in: Busche, Hubertus (u. a.) (Hg.), *Kultur - Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden: Springer VS, 177-202.

Jurczyk, Karin (2008): *Geschlechterverhältnisse in Familie und Erwerb: Widersprüchliche Modernisierungen*, in: Wilz, Sylvia Marlene (Hg.), *Geschlechterdifferenzen – Geschlechterdifferenzierungen. Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 63-103.

Kaelberer, Matthias (2020): *Inclusive Masculinities, Homosexuality and Homophobia in German Professional Soccer*, in: *Sexuality & Culture*, 3, 796-808.

- Kärjä, Antti-Ville (2006): A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation, in: *Popular Music*, 1, 3-19.
- Kearney, Mary Celeste (2017): *Gender and Rock*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Keightley, Keir (1996): „Turn It down!“ She Shrieked: Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948-59, in: *Popular Music*, 2, 149-177.
- Keightley, Keir (2001): Reconsidering Rock, in: Frith, Simon/ Straw, Will/ Street, John (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press, 109-142.
- Keller, Reiner (2007): Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung, in: *Forum Qualitative Sozialforschung*, 2, <https://doi.org/10.17169/fqs-8.2.243> [26.1.2023]
- Keller, Reiner (2008): *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, 2. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, Reiner (2013): Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, in: Ebd./ Truschkat, Inga (Hg.), *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 27-68.
- Kerchner, Brigitte/ Schneider, Silke (2006): „Endlich Ordnung in der Werkzeugkiste“. Zum Potenzial der Foucaultschen Diskursanalyse für die Politikwissenschaft – Einleitung, in: Ebd. (Hg.), *Foucault: Diskursanalyse der Politik*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 9-30.
- Kessel, Martina (2000): Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (Hg.), *Emotionalität: zur Geschichte der Gefühle*. Köln [u. a.]: Böhlau, 156-177.
- Keunen, Gert (2017): The Zone In Between. The Principled Realm of Alternative Mainstream in Flanders, in: Mutsaers, Lutgard/ Keunen, Gert (Hg.), *Made in the Low Countries. Studies in Popular Music*, London; New York: Routledge, 15-25.
- Kheshti, Roshanak (2008): Musical Miscegenation and the Logic of Rock and Roll: Homosocial Desire and Racial Productivity in „A Paler Shade of White“, in: *American Quarterly*, 4, 1037-1055.
- Kian, Edward M./ Anderson, Eric (2009): John Amaechi: Changing the Way Sport Reporters Examine Gay Athletes, in: *Journal of Homosexuality*, 7, 799-818.
- Kimmel, Michael (2003): Masculinity as Homophobia, in: Disch, Estelle (Hg.), *Reconstructing Gender. A Multicultural Anthology*, Boston [u. a.]: McGraw Hill, 103-109.
- Kioupkiolis, Alexandros (2018): Movements Post-Hegemony: How Contemporary Collective Action Transforms Hegemonic Politics, in: *Social Movement Studies*, 1, 99-112.
- Klassen, Janina (2018): Queere Stimmen, Vocal Cyborgs und (k)ein Genderdiskurs, in: Fischer, Michael/ Jost, Christofer/ Klassen, Janina (Hg.), *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga*, Münster: Waxmann, 11-15.

Kleiner, Marcus S. (2013): Populäre Kulturen, Popkulturen, Populäre Medienkulturen als missing link im Diskurs zur Performativität von Kulturen und Kulturen des Performativen, in: Ebd./ Wilke, Thomas (Hg.), Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken, Wiesbaden: Springer VS, 13-48.

Klütz, Tim (2008): Pop Talk – Wie Pop in Sounds und Spex zur Sprache kam, in: Husslein, Uwe (Hg.), Pop am Rhein, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 181-189.

Knöbl, Wolfgang (2012): Kontingenzen und methodologische Konsequenzen. Vom schwierigen Umgang mit einem sperrigen Thema, in: Toens, Katrin/ Willems, Ulrich (Hg.), Politik und Kontingenz, Wiesbaden: Springer VS, 65-93.

Koch, Albert (2007): Fuck Forever. Der Tod des Indie-Rock, Höfen: Hannibal.

Kogler, Susanne (2013): Autorschaft, Genie, Geschlecht. Einleitende Überlegungen zum Thema, in: Ebd. (Hg.), Autorschaft - Genie - Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Köln [u. a.]: Böhlau, 9-22.

Krämer, Felix (2009): „Playboy Tells His Story“. Krisenszenario um die hegemoniale US-Männlichkeit der 1970er Jahre, in: Feministische Studien, 1, 83-96.

Krämer, Sybille (2006): Die „Rehabilitierung der Stimme“: Über die Oralität hinaus, in: Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 269-295.

Kreps, David (Hg.) (2015): Gramsci and Foucault: A Reassessment, Farnham; Burlington: Ashgate.

Krieger, Verena (2007): Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer - Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.

Kropf, Jonathan (2012): Der symbolische Wert der Popmusik. Zur Genese und Struktur des popmusikalischen Feldes, in: Berliner Journal für Soziologie, 2, 267-292.

Krotz, Friedrich (2005): Neue Theorien entwickeln. Eine Einführung in die Grounded Theory, die Heuristische Sozialforschung und die Ethnographie anhand von Beispielen aus der Kommunikationsforschung, Köln: Halem.

Kruse, Holly (2002): Abandoning the Absolute: Transcendence and Gender in Popular Music Discourse, in: Jones, Steve (Hg.), Pop Music and the Press, Philadelphia: Temple University Press, 134-155.

Kubiesa, Jane M. (2017): Man Is a Wolf to Man: Human and Nonhuman Animality in *Twilight's* Werewolves, in: postScriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies, 1, 51-61.

Küpper, Beate/ Zick, Andreas (2015): Homophobie – zur Abwertung nicht-heterosexueller Menschen, in: Der Bürger im Staat, 1, 4-13.

Kupfer, Antonia/ Stutz, Constanze (Hg.) (2022): Covid, Crisis, Care, and Change? International Gender Perspectives on Re/Production, State and Feminist Transitions, Opladen [u. a.]: Barbara Budrich.

Kuster, Friederike (2019): Mann – Frau: die konstitutive Differenz der Geschlechterforschung, in: Kortendiek, Beate/ Riegraf, Birgit/ Sabisch, Katja (Hg.), Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Wiesbaden: Springer VS, 3-12.

Laferl, Christopher F. (2014): Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Popularkultur: María Félix und Agustín Lara, in: Ebd./ Tippner, Anja (Hg.), Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript, 131-152.

Lamont, Ellen (2015): The Limited Construction of an Egalitarian Masculinity: College-Educated Men's Dating and Relationship Narratives, in: *Men and Masculinities*, 3, 271-292.

Langemeyer, Ines (2009): Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block, in: Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich/ Thomas, Tanja (Hg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 72-82.

Larsen, Gretchen (2017): ‚It's a Man's Man's Man's World': Music Groupies and the Othering of Women in the World of Rock, in: *Organization*, 3, 397-417.

Laszlo Ambjörnsson, Emmeline (2021): Performing Female Masculinities and Negotiating Femininities: Challenging Gender Hegemonies in Swedish Forestry through Women's Networks, in: *Gender, Place & Culture*, 11, 1584-1605.

Lauggas, Ingo (2013): Hegemonie, Kunst und Literatur. Ästhetik und Politik bei Gramsci und Williams, Wien: Löcker.

Lay, Frank (2000): „Sometimes We Wonder Who the Real Men Are“ – Masculinity and Contemporary Popular Music, in: West, Russel/ Lay, Frank (Hg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*, Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 227-246.

Lebrun, Barbara (2005): Mind over Matter. The Under-Performance of the Body and Gender in French Rock Music of the 1990s, in: *French Cultural Studies*, 2, 205-221.

Leibetseder, Doris (2010): *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: transcript.

Lena, Jennifer C./ Peterson, Richard A. (2008): Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres, in: *American Sociological Review* 73, 697-718.

Lengersdorf, Diana (2016): Der männliche Normalarbeiter unter Druck. Zum Wandel von Männlichkeitskonstruktionen in Organisationen, in: Ebd./ Meuser, Michael (Hg.), *Männlichkeiten und der Strukturwandel von Erwerbsarbeit in globalisierten Gesellschaften. Diagnosen und Perspektiven*, Weinheim; Basel: Beltz, 73-90.

Lengersdorf, Diana/ Meuser, Michael (Hg.) (2016): *Männlichkeiten und der Strukturwandel von Erwerbsarbeit in globalisierten Gesellschaften. Diagnosen und Perspektiven*, Weinheim: Beltz Juventa.

Lengersdorf, Diana/ Meuser, Michael (2017): Flexibilität und Reflexivität. Männlichkeiten im globalisierten Kapitalismus, in: Lenz, Ilse/ Evertz, Sabine/ Ressel, Saida (Hg.), *Geschlecht im flexibilisierten Kapitalismus? Neue Ungleichheiten*, Wiesbaden: Springer VS, 31-47.

Lengersdorf, Diana/ Meuser, Michael (2019): Leistungsbereit und fürsorgend? Zum Konzept der Caring Masculinities, in: Scholz, Sylka/ Heilmann, Andreas (Hg.), *Caring Masculinities. Männlichkeiten in der Transformation kapitalistischer Wachstumsgesellschaften*, München: oekom, 97-108.

Lenz, Ilse (2013): Zum Wandel der Geschlechterordnungen im globalisierten flexibilisierten Kapitalismus. Neue Herausforderungen für die Geschlechterforschung, in: *Feministische Studien*, 1, 124-130.

Leonard, Marion (2007): *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*, Aldershot; Burlington: Ashgate.

Leonhardt, Christian/ Nonhoff, Martin (2019): *Widerständige Differenz. Transnationale soziale Bewegungen zwischen gegenhegemonialer Institutionalisierung und nicht-integrativer Präfiguration*, in: *ZPTh – Zeitschrift für Politische Theorie*, 1, 9-27.

Liao, Yung-Chao (2016): *When Muskets Join Forces with Katanas: Revisiting the Politics of Hybridity and Female Subjectivity in *Pride and Prejudice* and *Zombies**, in: *NTU. Studies in Language and Literature*, 36, 101-129.

Lindberg, Ulf (u. a.) (2005): *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, New York [u. a.]: Peter Lang.

Link, Jürgen (2009): *Zum Anteil des flexiblen Normalismus an der medialen Konsensproduktion*, in: Habscheid, Stephan/ Knobloch, Clemens (Hg.), *Einigkeitsdiskurse. Zur Inszenierung von Konsens in organisationaler und öffentlicher Kommunikation*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 20-32.

Link, Jürgen (2020): *Disziplinartechnologien/ Normalität/ Normalisierung*, in: Kammeler, Clemens/ Parr, Rolf/ Schneider, Ulrich Johannes (Hg.), *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 282-285.

List, Elisabeth (1993): *Die Präsenz des Anderen. Theorie und Geschlechterpolitik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Littleton, Karen/ Mercer, Neil (2012): *Communication, Collaboration, and Creativity: How Musicians Negotiate a Collective ‚Sound‘*, in: Hargreaves, David/ Miell, Dorothy/ MacDonald, Raymond (Hg.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, Oxford: Oxford University Press, 233-241.

Lo, Jacqueline (2000): *Beyond Happy Hybridity: Performing Asian-Australian Identities*, in: Ang, Ein (u. a.) (Hg.), *Alter/Asians. Asian-Australian Identities in Art, Media and Popular Culture*, Annandale: Pluto Press, 152-168.

Lorey, Isabell (2015): *Das Gefüge der Macht*, in: Bargetz, Brigitte/ Ludwig, Gundula/ Sauer, Birgit (Hg.), *Gouvernementalität und Geschlecht. Politische Theorie im Anschluss an Michel Foucault*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 31-60.

Lorey, Isabell (2017): *Immer Ärger mit dem Subjekt. Theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells: Judith Butler*, 2. über. Auflage, Wien [u. a.]: transversal texts.

Lusher, Dean/ Robins, Garry (2009): *Hegemonic and Other Masculinities in Local Social Contexts*, in: *Men and Masculinities*, 4, 387-423.

Luvaas, Brent (2013): *Exemplary Centers and Musical Elsewheres: On Authenticity and Autonomy in Indonesian Indie Music*, in: *Asian Music*, 2, 95-114.

Luyt, Russel/ Starck, Kathleen (Hg.) (2020): *Masculine Power and Gender Equality: Masculinities as Change Agents*, Cham: Springer Nature.

Maase, Kaspar (2019): *Populärkulturforschung. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript.

Mack, Kimberly (2015): *„There’s No Home for You Here“: Jack White and the Unsolvable Problem of Blues Authenticity*, in: *Popular Music and Society*, 2, 176-193.

Madeker, Ellen (2008): *Türkei und europäische Identität. Eine wissenssoziologische Analyse der Debatte um den EU-Beitritt*, Wiesbaden: VS.

Maeße, Jens (2019): Diskursanalyse als kritische Theorie nach Foucault und Bourdieu, in: Langer, Antje/ Nonhoff, Martin/ Reisigl, Martin (Hg.), Diskursanalyse und Kritik, Wiesbaden: Springer VS, 289-316.

Magrath, Rory (2021): Inclusive Masculinities of Working-Class University Footballers in the South of England, in: Sport in Society, 3, 412-429.

Maihofer, Andrea (2019): Wandel und Persistenz hegemonialer Männlichkeit und die Grenzen des Konzepts von Caring Masculinities, in: Scholz, Sylka/ Heilmann, Andreas (Hg.), Caring Masculinities. Männlichkeiten in der Transformation kapitalistischer Wachstumsgesellschaften, München: oekom, 63-77.

Maiolino, Angelo (2014): Politische Kultur in Zeiten des Neoliberalismus, Bielefeld: transcript.

Malm, Tobias (2017): Becoming a Rock Band: The Challenges of Group Identity, in: Journal of Popular Music Education, 2, 165-182.

Marchart, Oliver (2007): Gramsci und die diskursanalytische Hegemonietheorie. Ein fragmentarisches ABC, in: Merckens, Andreas/ Diaz, Victor Rego (Hg.), Mit Gramsci arbeiten. Texte zur politisch-praktischen Aneignung Antonio Gramscis, Hamburg: Argument Verlag, 175-189.

Marchart, Oliver (2008): Cultural Studies, Konstanz: UVK.

Marchart, Oliver (2013): Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung, Bielefeld: transcript.

Marchart, Oliver (2019): Kontingenz/ Grundlosigkeit, in: Comtesse, Dagmar (u. a.) (Hg.), Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin: Suhrkamp, 572-575.

Maruszyk, Oliver (2022): Wandelbarkeiten des Antisemitismus. Zur Stellung des Antisemitismus in der Rassismus-, Ethnizitäts- und Nationalismusforschung, Bielefeld: transcript.

Maye, Harun (2003): Living in a Magazine. Spex sozialdemokratisiert den Pop, in: Ästhetik & Kommunikation, 122/123, 161-167.

Mayhew, Emma (2004): Positioning the Producer: Gender Divisions in Creative Labour and Value, in: Whiteley, Sheila/ Bennett, Andy/ Hawkins, Stan (Hg.), Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity, Aldershot; Burlington: Ashgate, 149-162.

McC Campbell, Mary W. (2021): New Irony and Old Sincerity. How the Metamodern and the Post-Secular Meet in Indie Rock, in: Kinane, Ian (Hg.), Isn't it Ironic? Irony in Contemporary Popular Culture, London: Routledge, 80-99.

McClary, Susan/ Walser, Robert (1990): Start Making Sense. Musicology Wrestles with Rock, in: Frith, Simon/ Goodwin, Andrew (Hg.), On Record. Rock, Pop and the Written Word, London; New York: Routledge, 277-292.

McCormack, Mark (2011): Hierarchy without Hegemony: Locating Boys in an Inclusive School Setting, in: Sociological Perspectives, 1, 83-101.

McCormack, Mark/ Anderson, Eric (2010): ‚It's Just Not Acceptable Any More': The Erosion of Homophobia and the Softening of Masculinity at an English Sixth Form, in: Sociology, 5, 843-859.

- McCoy, Thomas S. (1988): Hegemony, Power, Media: Foucault and Cultural Studies, in: *Communications*, 3, 71-90.
- McCracken, Allison (2015): *Real Men Don't Sing. Crooning in American Culture*, Durham; London: Duke University Press.
- McKay, Jim/ Messner, Michael A./ Sabo, Don (Hg.) (2000): *Masculinities, Gender Relations, and Sport*, Thousand Oaks; London; u. a.: Sage.
- McLoed, Kembrew (2002): *Between Rock and a Hard Place. Gender and Rock Criticism*, in: Jones, Steve (Hg.), *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press, 93-113.
- McNab, Ken (2023): *You Started It. Rock 'n' Roll's Most Notorious and Bitter Feuds*, Lanham (MD): Backbeat Books.
- McNay, Lois (2009): *Self as Enterprise. Dilemmas of Control and Resistance in Foucault's The Birth of Biopolitics*, in: *Theory, Culture & Society*, 6, 55-77.
- McQueen, Fiona (2017): *Male Emotionality: ‚Boys Don't Cry' versus ‚It's Good to Talk'*, in: *NORMA. International Journal for Masculinity Studies*, 3-4, 205-219.
- McRobbie, Angela (1990): *Settling Accounts with Subculture: A Feminist Critique*, in: Frith, Simon/ Goodwin, Andrew (Hg.), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge, 66-80.
- McRobbie, Angela (2010): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meier, Leslie M. (2008): *In Excess? Body Genres, „Bad“ Music, and the Judgment of Audiences*, in: *Journal of Popular Music Studies*, 3, 240-260.
- Mellström, Ulf (2004): *Machines and Masculine Subjectivity. Technology as an Integral Part of Men's Life Experiences*, in: *Men and Masculinities*, 4, 368-382.
- Messerschmidt, James W. (2020): *And Now, the Rest of the Story...: A Critical Reflection on Paechter (2018) and Hamilton et al. (2019)*, in: *Women's Studies International Forum*, Volume 82, 1-10.
- Messerschmidt, James W./ Messner, Michael A. (2018): *Hegemonic, Nonhegemonic and ‚New' Masculinities*, in: Messerschmidt, James W. (u. a.) (Hg.), *Gender Reconings, New Social Theory and Research*, New York: New York University Press, 35-56.
- Messner, Michael A. (2007): *The Masculinity of the Governorator. Muscle and Compassion in American Politics*, in: *Gender & Society*, 4, 461-480.
- Messner, Michael A. (2011): *Gender Ideologies, Youth Sports, and the Production of Soft Essentialism*, in: *Sociology of Sport Journal*, 2, 151-170.
- Metcalf, Greg (2010): *The Same Yet Different/ Different Yet the Same: Bob Dylan under the Cover of Covers*, in: Plasketes, George (Hg.), *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, London; New York: Routledge, 177-187.
- Meuser, Michael (2001): *Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit*, in: *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*, 2, 4-32.

Meuser, Michael (2003): Bekommt der Mann einen Körper? Geschlechtersoziologische und modernisierungstheoretische Aspekte der Körperaufwertung in aktuellen Männlichkeitsdiskursen, in: Alkemeyer, Thomas (u. a.) (Hg.), Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur, Konstanz: UVK, 169-185.

Meuser, Michael (2005): Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz, in: Schroer, Markus (Hg.), Soziologie des Körpers, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 271-294.

Meuser, Michael (2006): Geschlecht und Männlichkeit: Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster, 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Meuser, Michael (2010): Geschlecht, Macht, Männlichkeit – Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit, in: EWE. Erwägen, Wissen, Ethik, 3, 325-336.

Meuser, Michael/ Müller, Ursula (2015): Männlichkeiten in Gesellschaft. Zum Geleit, in: Connell, Raewyn: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Wiesbaden: Springer VS, 9-20.

Michalczyk, Stephanie (2021): The [M]OTHER. Geschlecht im Hochschulreformdiskurs; Weinheim; Basel: Beltz Juventa.

Middleton, Richard (2000): Rock Singing, in: Potter, John (Hg.), The Cambridge Companion to Singing, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 28-41.

Mikos, Lothar (2015): Vergnügen, in: Hepp, Andreas (u. a.) (Hg.), Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden: Springer VS, 219-226.

Miller, Diane L. (2017): Gender and Performance Capital among Local Musicians, in: Qualitative Sociology, 40, 263-286.

Minh-Ha, Trinh T. (1996): Über zulässige Grenzen: Die Politik der Identität und Differenz, in: Fuchs, Brigitte/ Habinger, Gabriele (Hg.), Rassismen und Feminismen. Differenzen, Machtverhältnisse und Solidarität zwischen Frauen, Wien: Promedia, 148-160.

Moe, Nelson (2011): Production and Its Others. Gramsci's „Sexual Question“, in: Green, Marcus E. (Hg.), Rethinking Gramsci, London; New York: Routledge, 131-146.

Moebius, Stephan (2020): Kultursoziologie, 3., aktualisierte und ergänzte Ausgabe, Bielefeld: transcript.

Möllenkamp, Andreas (2019a): Musiktechnik und Gender. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Bildern und Diskursen über Musiksoftware, in: van Dyck-Hemming, Annette/ Hemming, Jan (Hg.), Das Populäre in der Musik und das Musikverlagswesen. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017, Wiesbaden: Springer VS, 325-334.

Möllenkamp, Andreas (2019b): The Digitalization of Musical Instruments and Musical Practice, in: Meyer, Uli/ Schaupp, Simon/ Seibt, David (Hg.), Digitalization in Industry, Between Domination and Emancipation, Cham: Palgrave Macmillan, 261-283.

Moon, Joshua D. (2015): Progress, Restoration, and the Life of Rock after Alternative. Dissertation Ohio University, https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ohiou1426865642&disposition=inline [26.1.2023].

Moore, Allan F. (2002): Authenticity as Authentication, in: Popular Music, 2, 209-223.

Moore, Alan F. (2011): Rock, in: Gracyk, Theodore/ Kania, Andrew (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London; New York: Routledge, 416-425.

Moore, Alan F./ Carr, Paul (2020): *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, New York: Bloomsbury Academic.

Moore, Alan F./ Martin, Remy (2018): *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, 3. Aufl., London; New York: Routledge.

Motakef, Mona (2017): Diskursanalytische Verfahren, in: Gugutzer, Robert/ Klein, Gabriele/ Meuser, Michael (Hg.), *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge*, Wiesbaden: Springer VS, 443-456.

Motakef, Mona/ Teschlade, Julia/ Wimbauer, Christine (2015): Prekäre Selbstverständlichkeiten. Neun prekarisierungstheoretische Thesen zu Diskursen gegen Gleichstellungspolitik und Geschlechterforschung, in: – Sabine/ Villa, Paula-Irene (Hg.), *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*, Bielefeld: transcript: 41-57.

Moy, Ron (2015): *Authorship Roles in Popular Music. Issues and Debates*, London; New York: Routledge.

Müller-Jentsch, Walther (2011): *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Müller-Oberhäuser, Christoph (2009): Die Maske des Genies, in: Losleben, Karin/ Kreuziger-Herr, Annette (Hg.), *History/ Herstory. Alternative Musikgeschichten*, Köln [u. a.]: Böhlau, 105-124.

Muysers, Carola (2000): Das Sinnbild Zwilling – Kunst, Kreativität und Autorschaft von Künstlerpaaren heute, in: Berger, Renate (Hg.), *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln [u. a.]: Böhlau, 435-448.

Myers, Kristen (2004): Ladies First: Race, Class, and the Contradictions of a Powerful Femininity, in: *Sociological Spectrum*, 1, 11-41.

Nagel, Ernest (1993): Über die Aussage „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“, in: Topitsch, Ernst (Hg.), *Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt am Main: Hain, 241-251.

Negus, Keith (2011): Authorship and the Popular Song, in: *Music & Letters*, 4, 607-629.

Nell Smith, Martha (1992): Sexual Mobilities in Bruce Springsteen: Performance as Commentary, in: DeCurtis, Anthony (Hg.), *Present Tense. Rock & Roll and Culture*, Durham; London: Duke University Press, 197-218.

Neumann, Frederick (2011): The Vibrato Controversy, in: Walls, Peter (Hg.), *Baroque Music*, London; New York: Routledge, 235-248.

Newman, Michael Z. (2009): Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative, in: *Cinema Journal*, 3, 16-34.

Nicholls, Emily (2019): *Negotiating Femininities in the Neoliberal Night-Time Economy. Too Much of a Girl?*, Cham: Springer Nature.

Niederauer, Martin (2014): *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*, Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang.

- Noble, J. Bobby (2004): *Masculinities without Men? Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*, Vancouver; Toronto: UBC Press.
- Nonhoff, Martin (2006): *Politischer Diskurs und Hegemonie. Das Projekt ‚Soziale Marktwirtschaft‘*, Bielefeld: transcript.
- Nonhoff, Martin (2019): Hegemonie, in: Comtesse, Dagmar (u. a.) (Hg.), *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch*, Berlin: Suhrkamp, 542-552.
- Novara, Vincent J./ Henry, Stephen (2009): A Guide to Essential American Indie Rock (1980–2005), in: *Notes*, 4, 816-833.
- o.A. (o.J.): 60 Best Rock Drummers of All Time, in: *Drum! Magazine*, o.J., <https://drummagazine.com/60-best-rock-drummers-of-all-time/> [7.6.2022].
- o.A. (2016): Spex, in: Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e. V., 2016, <https://www.ivw.de/aw/print/qa/titel/2234> [15.5.2023].
- o.A. (2019a): Musikexpress, in: Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e. V., 2019, <https://www.ivw.de/aw/print/qa/titel/65> [15.2.2022].
- o.A. (2019b): Rolling Stone, in: Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e. V., 2019, <https://www.ivw.de/aw/print/qa/titel/3384> [15.2.2022].
- o.A. (2023a): Wilde Ehe, in: Wikipedia, 21.2.2023, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilde_Ehe&oldid=231122511#Rechtslage_in_Deutschland [15.5.2023].
- o.A. (2023b): Gleichgeschlechtliche Ehe, in: Wikipedia, 14.5.2023, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Gleichgeschlechtliche_Ehe&oldid=233728020 [15.5.2023].
- o.A. (2023c): The Pitchfork Review, in: Wikipedia, 18.1.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Pitchfork_Review&oldid=1134410707 [15.5.2023].
- o.A. (2023d): Antony and the Johnsons, in: Wikipedia, 14.5.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Antony_and_the_Johnsons&oldid=1154831838 [15.5.2023].
- o.A. (2023e): Bloc Party, in: Wikipedia, 13.5.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bloc_Party&oldid=1154658484 [15.5.2023].
- o.A. (2023f): Gossip, in: Wikipedia, 20.4.2023, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gossip_\(band\)&oldid=1150835919](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gossip_(band)&oldid=1150835919) [15.5.2023].
- o.A. (2023g): Interpol, in: Wikipedia, 9.4.2023, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpol_\(band\)&oldid=1148953466](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpol_(band)&oldid=1148953466) [15.5.2023].
- o.A. (2023h): The Arcade Fire, in: Wikipedia, 26.4.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Arcade_Fire&oldid=1151772159, [15.5.2023].

o.A. (2023i): The White Stripes, in: Wikipedia, 23.4.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_White_Stripes&oldid=1151347452 [15.5.2023].

o.A. (2023j): Warpaint, in: Wikipedia, 8.4.2023, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Warpaint_\(band\)&oldid=1148801173](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Warpaint_(band)&oldid=1148801173) [15.5.2023].

o.A. (2023k): Rick Rubin, in: Wikipedia, 12.5.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rick_Rubin&oldid=1154481097 [15.5.2023].

o.A. (2023l): E. Honda, in: Wikipedia, 13.5.2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=E._Honda&oldid=1154534734 [15.5.2023].

Odenbring, Ylva/ Johansson, Thomas (2019): Tough-Girl Femininity, Sisterhood and Respectability: Minority Girls' Perceptions of Sexual Harassment in an Urban Secondary School, in: NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research, 4, 258-270.

O'Neill, Rachel (2015): Whither Critical Masculinity Studies? Notes on Inclusive Masculinity Theory, Postfeminism, and Sexual Politics, in: Men and Masculinities, 1, 100-120.

Opratto, Benjamin (2014): Hegemonie. Politische Theorie nach Antonio Gramsci, 2. überarb. Auflage, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Orgad, Shani (2016): Incongruous Encounters: Media Representations and Lived Experiences of Stay-at-Home Mothers, in: Feminist Media Studies, 3, 478-494.

Oualhaci, Akim (2022): Getting Respect: How Minority Boxers Build a Hybrid Masculinity in a French Banlieue, in: Ethnography, 2, 249-273.

Owen, Craig/ Riley, Sarah (2020): A Poststructuralist-Informed Inclusive Masculinity Theory (PS-IMT): Developing IMT to Account for Complexities in Masculinities, Using Learning to Dance Latin and Ballroom as an Example, in: Journal of Gender Studies, 5, 533-546.

Ozyegin, Gul (2018): Rethinking Patriarchy through Unpatriarchal Male Desires, in: Messerschmidt, James W. (u. a.) (Hg.), Gender Reckonings. New Social Theory and Research, New York: New York University Press, 233-253.

Paechter, Carrie (2006): Masculine Femininities/ Feminine Masculinities: Power, Identities and Gender, in: Gender & Education, 3, 253-263.

Paechter, Carrie (2018a): Hegemonic Femininities in the Classroom, in: Rendtorff, Barbara/ Mahs, Claudia/ Langer, Antje (Hg.), Weiblichkeit – Ansätze zur Theoretisierung. Jahrbuch Frauen- und Geschlechterforschung in der Erziehungswissenschaft, Opladen [u. a.]: Barbara Budrich, 85-102.

Paechter, Carrie (2018b): Rethinking the Possibilities for Hegemonic Femininity: Exploring a Gramscian Framework, in: Women's Studies International Forum, Volume 68, 121-128.

Parzer, Michael (2004): Musik als popkultureller Text. Cultural Studies und Musik, in: Ebd. (Hg.), Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs, Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst, 95-119.

- Parzer, Michael/ Brunner, Anja (2010): Ästhetiken populärer Musik. Auf der Suche nach dem Populärmusikalisch-Schönen, in: Ebd. (Hg.), *pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik*, Innsbruck: Studienverlag, 9-23.
- Pascoe, C.J. (2005): ‚Dude, You’re a Fag’: Adolescent Masculinity and the Fag Discourse, in: *Sexualities*, 3, 329-346.
- Pascoe, C.J. (2018): Look at My Masculinity! Girls Who Act Like Boys, in: Morris, Edward W./ Blume Oeur, Freeden (Hg.), *Unmasking Masculinities. Men & Society*, Thousand Oaks; [u. a.]: Sage, 329-342.
- Patch, Holly/ König, Tomke (2018): Trans* Vocality: Lived Experience, Singing Bodies, and Joyful Politics, in: *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 1, 31-53.
- Pattie, David (2007): *Rock Music in Performance*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Pattison, Robert (1987): *The Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Romanicism*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Patton, Paul (1998): Foucault’s Subject of Power, in: Moss, Jeremy (Hg.), *The Later Foucault. Politics and Philosophy*, London [u. a.]: Sage, 64-77.
- Paule, Michele (2016): *Girlhood, Schools, and Media: Popular Discourses of the Achieving Girl*, London: Taylor & Francis.
- Petridis, Alex (2018): Farewell to NME: A Rock’n’Roll Riot That Petered into Silence, in: *The Guardian*, 7.3.2018, <https://www.theguardian.com/music/2018/mar/07/farewell-to-nme-rocknroll-riot-that-petered-into-silence> [26.1.2023].
- Pfleiderer, Martin (2003): Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, in: Phleps, Thomas/ von Appen, Ralf (Hg.), *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld: transcript, 19-29.
- Pfleiderer, Martin (2017): Popstimmen: theoretische und methodologische Überlegungen zur vokalen Gestaltung populärer Musik, in: Woyke, Saskia Maria (u. a.) (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 109-128.
- Phillips-Hutton, Ariana (2018): Private Words, Public Emotions: Performing Confession in Indie Music, in: *Popular Music*, 3, 329-350.
- Pickett Miller, Niya/ Platenburg, Ghenni N. (2021): *Lizzo’s Black, Female, and Fat Resistance*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Plönges, Sebastian (2011): Postironie als Entfaltung, in: Meyer, Thorsten (u. a.) (Hg.), *Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 438-446.
- Plunkett, John (2014): NME Sales Falling off the Charts, in: *The Guardian*, 13.2.2014, <https://www.theguardian.com/media/2014/feb/13/nme-sales-falling-off-charts-music-magazine-circulation>
- Plunkett, John (2015): NME Magazine Back on the Rocks with Another Fall in Sales, in: *The Guardian*, 12.2.2015, https://www.theguardian.com/media/2015/feb/12/nme-magazine-back-on-the-rocks-with-another-fall-in-sales?CMP=ema_546 [26.1.2023].

Pringle, Richard (2005): Masculinities, Sport, and Power: A Critical Comparison of Gramscian and Foucauldian Inspired Theoretical Tools, in: *Journal of Sport and Social Issues*, 3, 256-278.

Prior, Nick (2012): Digital Formations of Popular Music. Producers, Devices, Styles and Practices, in: *In Réseaux*, 2, 66-90.

Provenzano, Catherine (2018): Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice, in: Fink, Robert/ Latour, Melinda/ Wallmark, Zachary (Hg.), *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, New York: Oxford University Press, 159-183.

Railton, Diane (2001): The Gendered Carnival of Pop, in: *Gender & Sexuality*, 3, 321-331.

Ralph, Brittany/ Roberts, Steven (2020): One Small Step for Man: Change and Continuity in Perceptions and Enactments of Homosocial Intimacy among Young Australian Men, in: *Men and Masculinities*, 1, 83-103.

Ravens, Simon (2014): *The Supernatural Voice. A History of High Male Singing*, Woodbridge u. a.: Boydell Press.

Reay, Diane (2001): ‚Spice Girls‘, ‚Nice Girls‘, ‚Girlies‘, and ‚Tomboys‘: Gender Discourses, Girls‘ Cultures and Femininities in the Primary Classroom, in: *Gender & Education*, 2, 153-166.

Reckwitz, Andreas (2000): Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms, Weilerswist: Velbrück.

Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 4, 282-301.

Reckwitz, Andreas (2004): Die Politik der Moderne aus kulturtheoretischer Perspektive: Vorpolitische Sinnhorizonte des Politischen, symbolische Antagonismen und das Regime der Gouvernamentalität, in: Schwelling, Birgit (Hg.), *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Theorien, Methoden, Problemstellungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 33-56.

Reckwitz, Andreas (2008): Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation, in: Kalthoff, Herbert/ Hirschauer, Stefan/ Lindemann, Gesa (Hg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 188-209.

Reckwitz, Andreas (2020): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarbeitete Neuauflage, Berlin: Suhrkamp.

Regev, Motti (2002): The ‚Pop-Rockization‘ of Popular Music, in: Hesmondhalgh, David/ Negus, Keith (Hg.), *Popular Music Studies*, London: Arnold, 251-264.

Regev, Motti (2013): *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge: Polity Press.

Reichardt, Sven (2014): *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin: Suhrkamp.

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

Reitsamer, Rosa (2018): Gendered Narratives of Popular Music History and Heritage, in: Baker, Sarah (u. a.) (Hg.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, London; New York: Routledge, 26-35.

Rendtorff, Barbara (2019): Geschlechtervertrag und symbolische (Geschlechter)Ordnung, in: Ebd./ Riegraf, Birgit/ Mahs, Claudia (Hg.), *Struktur und Dynamik – Un/Gleichzeitigkeiten im Geschlechterverhältnis*, Wiesbaden: Springer VS, 105-117.

Rendtorff, Barbara/ Riegraf, Birgit/ Mahs, Claudia (2019): Einleitung, in: Ebd. (Hg.), *Struktur und Dynamik – Un/Gleichzeitigkeiten im Geschlechterverhältnis*, Wiesbaden: Springer VS, 1-8.

Renn, Joachim (2012): Nicht Herr im eigenen Hause und doch nicht eines anderen Knecht. Individuelle Agency und Existenz in einer pragmatisierten Diskurstheorie, in: Keller, Reiner/ Schneider, Werner/ Viehöfer, Willy (Hg.), *Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 35-51.

Renold, Emma/ Ringrose, Jessica (2011): Re-Theorizing Teen Girls' Sexual Cultures in an Era of ‚Sexualization‘, in: *Journal of Sociology*, 4, 389-409.

Renold, Emma/ Ringrose, Jessica (2012): Phallic Girls?: Girls' Negotiation of Phallogocentric Power, in: Landreau, John C./ Rodriguez, Nelson M. (Hg.), *Queer Masculinities. A Critical Reader in Education*, Dordrecht [u. a.]: Springer, 47-67.

Rey-Araújo, Pedro M. (2020): Ernesto Laclau's Oblivion of Political Economy: Capitalism and Institutions in Post-Marxist Discourse Theory, in: *Rethinking Marxism*, 2, 187-206.

Reynolds, John (2012): Magazine ABCs: NME and Q Suffer Major Circulation Falls, in: *MediaWeek*, 16.8.2012; https://www.campaignlive.co.uk/article/magazine-abcs-nme-q-suffer-major-circulation-falls/1145894?src_site=mediaweek [26.1.2023].

Reynolds, Simon/ Press, Joy (1995): *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, London: Serpent's Tail.

Rhodes, Lisa L. (2005): *Electric Ladyland. Women and Rock Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ricken, Norbert (2018): Konstruktionen der ‚Leistung‘. Zur (Subjektivierungs-)Logik eines Konzepts, in: Reh, Sabine/ Ricken, Norbert (Hg.), *Leistung als Paradigma. Zur Entstehung und Transformation eines pädagogischen Konzepts*, Wiesbaden: Springer VS, 43-60.

Riley, Sarah (u. a.) (2017): A Critical Review of Postfeminist Sensibility, in: *Social and Personality Psychology Compass*, 12, 1-12.

Rings, Michael (2013): Doing It Their Way: Rock Covers, Genre, and Appreciation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 55-63.

Ritzer, Ivo (2018): Spektakel, Schaulust, Subalternität oder: Postkolonialität, Postdemokratie, Posttelevision, in: Frisch, Simon/ Fritz, Elisabeth/ Rieger, Rita (Hg.), *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*, Paderborn: Fink, 315-331.

Rivers, Ian (2011): *Homophobic Bullying: Research and Theoretical Perspectives*, Oxford; New York: Oxford University Press.

Roberts, Steven (2018): *Young Working-Class Men in Transition*, London; New York: Routledge.

Robinson, Kerry H. (2005): Reinforcing Hegemonic Masculinities through Sexual Harassment: Issues of Identity, Power and Popularity in Secondary Schools, in: *Gender and Education*, 1, 19-37.

Robinson, Lucy (2020): How Hard Is It to Remember Bananarama? The Perennial Forgetting of Girls in Music, in: *Popular Music History*, 2, 152-173.

Rodat, Simona (2019): Towards a Hegemonic Femininity? Coverage of the First Female Romanian Prime Minister in the National And Local Media, in: *Social Sciences and Education Research Review*, 1, 112-145.

Rodel, Angela (2004): Extreme Noise Terror. Punk Rock and the Aesthetics of Badness, in: Washburne, Christopher J./ Derno, Maiken (Hg.), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, London; New York: Routledge, 235-256.

Rosa, Hartmut (2006): Wettbewerb als Interaktionsmodus. Kulturelle und sozialstrukturelle Konsequenzen der Konkurrenzgesellschaft, in: *Leviathan*, 1, 82-104.

Rosdahl, Jamilla (2017): *Sculpting the Woman. Muscularity, Power and the Problem with Femininity*, New York [u. a.]: Peter Lang.

Rosenbrock, Anja (2006): *Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen*, Hamburg [u. a.]: Lit Verlag.

Rössel, Jörg (2009): Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung, in: *Soziale Welt*, 3, 239-257.

Röttger, Kati (2016): Technologien des Spektakels, in: Ritzer, Ivo/ Schulze, Peter W. (Hg.), *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer VS, 43-70.

Rogerson-Berry, Megan (2021): St. Vincent: Postmodern Guitar Hero, in: *Popular Music and Society*, 5, 523-538.

Rohgalf, Jan (2015): *Jenseits der großen Erzählungen. Utopie und politischer Mythos in der Moderne und Spätmoderne*, Wiesbaden: Springer VS.

Rohr, Nicolette (2017): Yeah Yeah Yeah: The Sixties Screamscape of Beatlemania, in: *Journal of Popular Music Studies*, 2, 1-13.

Roose, Jochen/ Schäfer, Mike S./ Schmidt-Lux, Thomas (2010): Einleitung. Fans als Gegenstand soziologischer Forschung, in: Ebd. (Hg.), *Fans. Soziologische Perspektiven*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 9-25.

Rost, Katharina (2016): Genderlose, asexuelle Stimme? Von der Kopfstimme im Pop, in: *PopScriptum 12: Sound, Sex und Sexismus*, 1-18.

Saalfeld, Robin K. (2020): *Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm*, Bielefeld: transcript.

Sanden, Paul (2013): *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, London; New York: Routledge.

Sanitter, Nadine (2012): „Rockin' Geeks“ – Konstruktionen und Repräsentationen von Männlichkeit im Musikgenre Indie, in: *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 1, 73-89.

Sanitter, Nadine (2015): „Modern Man“ (Arcade Fire)? Diskursive Konstruktionen von Männlichkeit im Musikgenre Indie, in: Reitsamer, Rosa/ Liebsch, Katharina (Hg.), Musik, Gender, Differenz. Internationale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten, Münster: Westfälisches Dampfboot, 180-194.

Sargent, Carey (2009): Local Musicians Building Global Audiences. Social Capital and the Distribution of User-Created Content On- and Off-Line, in: Information, Communication & Society, 4, 469-487.

Saugeres, Lise (2002): „She’s Not Really a Woman, She’s Half a Man“: Gendered Discourses of Embodiment in a French Farming Community, in: Women’s Studies International Forum, 6, 641-650.

Savage, Jon (1990): Tainted Love. The Influence of Male Homosexuality and Sexual Divergence on Pop Music and Culture since the War, in: Tomlinson, Alan (Hg.), Consumption; Identity, and Style. Marketing, Meanings and the Packaging of Pleasure, London; New York: Routledge, 153-171.

Savage, Steve (2011): Bytes and Backbeats. Repurposing Music in the Digital Age, Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.

Schaap, Julian (2015): Just Like Hendrix: Whiteness and the Online Critical and Consumer Reception of Rock Music in the United States, 2003–2013, in: Popular Communication, 4, 272-287.

Schaap, Julian/ Berkers, Pauwke (2020): „You’re Not Supposed to Be into Rock Music“: Authenticity Maneuvering in a White Configuration, in: Sociology of Race and Ethnicity, 3, 416-430.

Schade, Sigrid (2012): Intuition als Privileg von Künstlern?, in: Meyer, Petra Maria (Hg.), Intuition, München: Fink, 432-445.

Schäfer, Hilmar (2010): Eine Mikrophysik der Praxis – Instanzen diskursiver Stabilität und Instabilität im Anschluss an Michel Foucault, in: Landwehr, Achim (Hg.), Diskursiver Wandel, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 115-132.

Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld: transcript.

Schaufler, Birgit (2002): „Schöne Frauen - Starke Männer“. Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht, Opladen: Leske + Budrich.

Scheibling, Casey/ LaFrance, Marc (2019): Man Up but Stay Smooth: Hybrid Masculinities in Advertising for Men’s Grooming Products, in: Journal of Men’s Studies, 2, 222-239.

Schippers, Mimi (2000): The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock: An Analysis of Intersectionality, in: Gender & Society, 6, 747-764.

Schippers, Mimi (2002): Rockin’ Out of the Box. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock, New Brunswick [u. a.]: Rutgers University Press.

Schippers, Mimi (2007): Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony, in: Theory and Society, 1, 85-102.

Schirmer, Dominique (2009): Empirische Methoden der Sozialforschung. Grundlagen und Techniken, Paderborn: Fink.

Schlamelcher, Ulrike (2011): Paradoxien und Widersprüche der Führungskräfteerekrutierung. Personalauswahl und Geschlecht, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Schmutz, Vaughn/ Faupel, Alison (2010): Gender and Cultural Consecration in Popular Music, in: *Social Forces*, 2, 685-707.

Schmutz, Vaughn/ Pollock, Sarah H./ Bendickson, Jordan S. (2019): Gender and Critical Evaluation in Popular Music, in: *Demos*, Vasilikie/ Texler Segal, Marcia (Hg.), *Gender and the Media. Women's Places*, Bingley: Emerald, 197-216.

Schneickert, Christian/ Schumacher, Florian (2014): Writing Distinction – Eine illegitime Kultur als subkulturelles Feld, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 1, 43-60.

Schneider, Peter K. (2001): Wahnsinn und Kultur oder „Die heilige Krankheit“. Die Entdeckung eines menschlichen Talents, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schnur, Harald (2018): Wahrhaftigkeit, in: Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 8: Th-Z*, Stuttgart: Metzler, 373-374.

Scholz, Sylka (2004): ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ – Innovatives Konzept oder Leerformel?, in: Hertzfeldt, Hella/ Schäfer, Katrin/ Veth, Silke (Hg.), *GeschlechterVerhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis*, Berlin: Dietz, 33-45.

Scholz, Sylka (2010): Hegemoniale Weiblichkeit? Hegemoniale Weiblichkeit, in: *EWE. Erwägen, Wissen, Ethik*, 3, 396-398.

Scholz, Sylka/ Meuser, Michael (2005): Hegemoniale Männlichkeit. Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive, in: Dinges, Martin (Hg.), *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 211-228.

Schrage, Dominik (2012): Subjektivierung durch Normalisierung. Zur Aktualisierung eines poststrukturalistischen Konzepts, in: Riegraf, Birgit/ Spreen, Dierk/ Mehlmann, Sabine (Hg.), *Medien – Körper – Geschlecht. Diskursivierungen von Materialität*. Bielefeld: transcript, 73-88.

Schultz, Susanne (2011): Gegen theoretische Strategien der Ganzheitlichkeit: Eine feministische Kritik an „Empire“, in: Pieper, Marianne (u. a.) (Hg.), *Biopolitik – in der Debatte*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 129-140.

Schulz, Jennifer L./ Youn, JiHyun (2020): Monsters and Madwomen? Neurosis, Ambition and Mothering in Women Lawyers in Film, in: *Law, Culture and the Humanities*, 3, 411-431.

Schumacher, Florian (2011): *Bourdieu's Kunstsoziologie*, Konstanz: UVK.

Schweer, Martin K.W. (2018): Sexismus und Homonegativität im Sport – Anmerkungen zum Status Quo interdisziplinärer Forschung, in: *Ebd.* (Hg.), *Sexismus und Homophobie im Sport. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein vernachlässigtes Forschungsfeld*, Wiesbaden: Springer VS, 3-20.

Seier, Andrea (2001): Macht, in: Kleiner, Marcus S. (Hg.), *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 90-107.

Sharp, Rob (2009): Girl Power Rules as NME Gets First Female Editor, in: *Independent*, 30.7.2009, <https://www.independent.co.uk/news/media/press/girl-power-rules-as-nme-gets-first-female-editor-1764698.html> [26.1.2023].

- Shepherd, John (1991): *Music as Social Text*, Cambridge [u. a.]: Polity Press.
- Shields Dobson, Amy (2014): „Sexy“ and „Laddish“ Girls. Unpacking Complicity Between Two Cultural Imag(inations)es of Young Femininity, in: *Feminist Media Studies*, 2, 253-269.
- Shim, J (2021): Token Fatigue: Tolls of Marginalization in White Male Spaces, in: *Ethnic and Racial Studies*, 7, 1115-1134.
- Shimizu, Celine (2012): *Straitjacket Sexualities. Unbinding Asian American Manhoods in the Movies*, Stanford: Stanford University Press.
- Shuker, Roy (2008): *Understanding Popular Music.*, 3. Aufl., London; New York: Routledge.
- Silverstein, Louise Bordeaux (2015): Feminist Masculinities: The End of Gender as We Know It, in: Wong, Y. Joel/ Wester, Stephen R. (Hg.), *APA Handbook of Men and Masculinities*, Washington (DC): American Psychological Association, 145-172.
- Simkin, Stevie (2014): *Cultural Constructions of the Femme Fatale. From Pandora's Box to Amanda Knox*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Singer, Dan (2014): Are Professional Music Critics an Endangered Species?, in: *American Journalism Review*, 13.11.2014, ajr.org/2014/11/13/music-critics-role-changing/ [26.01.2023]
- Sinkovich, Justin/ Ravanans, Philippe/ Brindisi, Jerry (2013): Pitchfork: Birth of an Indie Music Mega-Brand, in: *International Journal of Arts Management*, 2, 73-81.
- Smith, Angela (2014): *Women Drummers. A History from Rock and Jazz to Blues and Country*, Lanham [u. a.]: Rowman & Littlefield.
- Smith, Dianne Marie (2009): *Deci-belles: Gender and Power in Sound Engineering for Popular Music in New Zealand*. Dissertation University of Otago, <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/373> [26.1.2023]
- Speck, Sarah (2019): Paradoxien der Gleichheit: Widersprüchliche Verkehungen in zeitgenössischen Geschlechterverhältnissen, in: Rendtorff, Barbara/ Riegraf, Birgit/ Mahs, Claudia (Hg.), *Struktur und Dynamik – Un/Gleichzeitigkeiten im Geschlechterverhältnis*, Wiesbaden: Springer VS, 65-96.
- Spicer, Mark (Hg.) (2011): *Rock Music*, Farnham; Burlington: Ashgate.
- Spieß, Ulrich (2000): *Rockbands. Ein Modell der künstlerischen Kooperation in Kleingruppen*, Wuppertal: Ulrich Spieß Verlag.
- Spitzer, Michael (2017): „Moving past the Feeling“: Emotion in Arcade Fire's Funeral, in: *Popular Music*, 2, 252-282.
- Stehr, Johannes (2007): Normierungs- und Normalisierungsschübe - Zur Aktualität des Foucaultschen Disziplinbegriffes, in: Anhorn, Roland/ Bettinger, Frank/ Stehr, Johannes (Hg.), *Foucaults Machtanalytik und Soziale Arbeit. Eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 29-40.
- Steinskog, Erik (2008): *Voices of Hope: Queer Pop Subjectivities*, in: trikster.net/1/steinskog/1.html [26.1.2023].
- Stollmann, Rainer (1978): *Asthetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*, Stuttgart: Metzler.

- Stone, Amy L./ Gorga, Allison (2014): Containing Pariah Femininities: Lesbians in the Sorority Rush Process, in: *Sexualities*, 3, 348-364.
- Strachan, Robert (2007): Micro-Independent Record Labels in the UK. Discourse, DIY Cultural Production and the Music Industry, in: *European Journal of Cultural Studies*, 2, 245-265.
- Stratton, Jon (2020): Race and Racism in Rock, in: Moore, Alan F./ Carr, Paul (Hg.), *The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research*, New York: Bloomsbury Academic, 445-458.
- Straw, Will (1997): Sizing Up Record Collections. Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture, in: Whiteley, Sheila (Hg.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge, 3-16.
- Straw, Will (2011): Authorship, in: Rojek, Chris (Hg.), *Popular Music. Volume I: History and Theoretical Traditions*, London [u. a.]: Sage, 99-107.
- Strong, Catherine (2011): Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture, in: *The Journal of Popular Culture*, 2, 398-416.
- Strong, Catherine (2013): The Contradictions of the Mainstream. Australian Views of Grunge and Commercial Success, in: Baker, Sarah/ Bennett, Andy/ Taylor, Jodie (Hg.), *Redefining Mainstream Popular Music*, London; New York: Routledge, 75-85.
- Strübing, Jörg (2004): *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Strumbl, Melanie (2018): Voice, Affect, Grain: Their Relevance in Bodily Aesthetic Experience and Popular Singing Styles, in: *Cultural History*, 2, 205-225.
- Swartz, David (1997): *Culture & Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*, Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Tate, Shirley Anne (2015): *Black Women's Bodies and the Nation. Race, Gender and Culture*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Tegtmeyer, Henning (2005): Genial oder kreativ? Zu einigen selbstverschuldeten Aporien kompetenztheoretischer Ansätze in der Produktionsästhetik, in: Abel, Günter (Hg.), *Kreativität: XX. Deutscher Kongress für Philosophie*, 26. - 30. September 2005 in Berlin: Sektionsbeiträge Bd. 2, Berlin: Universitätsverlag der TU, 581-591.
- Temperley, David (2018): *The Musical Language of Rock*, New York: Oxford University Press.
- The English Studies Group (1992): Recent Developments at the Centre, in: Hall, Stuart (u. a.) (Hg.), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, New York; London: Routledge, 235-268.
- Théberge, Paul (2001): ‚Plugged In‘: Technology and Popular Music, in: Frith, Simon/ Straw, Will/ Street, John (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 3-25.
- Thomas, Peter D. (2020): We Good Subalterns, in: Antonini, Francesca (u. a.) (Hg.), *Revisiting Gramsci's Notebooks*, Leiden; Boston: Brill, 177-194.
- Thomas, Peter D. (2021): After (Post)Hegemony, in: *Contemporary Political Theory*, 2, 318-340.

Thomas, Tanja (2015): *Ideologie, Hegemonie und Diskurs*, in: Hepp, Andreas (u. a.) (Hg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: Springer VS, 67-77.

Thomas, Tanja (2019): *Pop und Populärkultur: Arenen der (Re)Produktion und Irritation tradierter Geschlechternormen und -verhältnisse*, in: Kortendiek, Beate/ Riegraf, Birgit/ Sabisch, Katja (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden: Springer VS, 1395-1404.

Thompson, Ahmir „Questlove“ (2023), Tweet vom 14.03.2023, https://twitter.com/questlove/status/1635491051799552003?ref_src=twsrc%5Etfw [30.08.2023].

Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.

Thornton, Sarah (1997): *The Social Logic of Subcultural Capital*. in: Gelder, Ken/ Thornton, Sarah (Hg.), *The Subcultures Reader*, London; New York: Routledge, 200-209.

Thurman, Neil/ Fletcher, Richard (2020): *Effects of a Magazine’s Move to Online-only: Post-print Audience Attention and Readership Retention Revisited*, in: *Journalism Practice*, 10, 1225-1243.

Tofalvy, Tamas/ Barna, Emília (Hg.) (2020): *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem. From Cassettes to Stream*, Cham: Palgrave Macmillan.

Torfinn, Jacob (1999): *New Theories of Discourse*. Laclau, Mouffe and Žižek, Oxford; Malden: Blackwell.

Trapp, Wilhelm (2003): *Der schöne Mann. Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers*, Berlin: Erich Schmidt.

Tropper, Elisabeth (2014): *Hybride und Monster im ‚Dritten Raum‘. Michael Stavaričs Terminifera aus interkultureller Perspektive*, in: *Aussiger Beiträge: Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre*, 8, 33-48.

Truschkat, Inga (2008): *Kompetenzdiskurs und Bewerbungsgespräche. Eine Dispositivanalyse (neuer) Rationalitäten sozialer Differenzierung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Turner, Graeme (1992): *British Cultural Studies. An Introduction*, London; New York: Routledge.

Twickel, Christoph (2018): *Kein Mitleid mit der Mehrheit. Zum Ende der gedruckten „Spex“*, in: *Der Spiegel*, 28.12.2018, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/spex-letzte-printausgabe-kein-mitleid-mit-der-mehrheit-a-1245650.html> [26.1.2023].

van Dyk, Silke (2010): *Grenzüberschreitung als Norm? Zur „Vereinnahmung“ von Gegenstrategien im Kapitalismus und den Konsequenzen für eine Soziologie des Widerständigen*, in: Becker, Karina (u. a.) (Hg.), *Grenzverschiebungen des Kapitalismus. Umkämpfte Räume und Orte des Widerstands*, Frankfurt am Main; New York: Campus, 33-54.

van Eck, Cathy (2013): *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*. Dissertation Leiden University, <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/22868> [26.1.2023].

- van Eikels, Kai (2017): *Verwaltete Subjektivität, Detailarbeit, Musikermassen. Acht Fragmente zur Modernisierung des Virtuosen*, in: Brandstetter, Gabriele/ Brandl-Risi, Bettina/ van Eikels, Kai (Hg.), *Szenen des Virtuosen*, Bielefeld: transcript, 187-230.
- Venn, Couze (2007): *Cultural Theory, Biopolitics, and the Question of Power*, in: *Theory, Culture & Society*, 3, 111-124.
- Villa, Paula-Irene (2007): *Kritik der Identität, Kritik der Normalisierung – Positionen von Queer Theory*, in: Hieber, Lutz/ Villa, Paula-Irene (Hg.), *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*, Bielefeld: transcript, 165-190.
- Villa, Paula-Irene (2011): *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Villa, Paula-Irene (2013): *Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen*, in: Graf, Julia/ Ideler, Kristin/ Klinger, Sabine (Hg.), *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*, Berlin [u. a.]: Barbara Budrich, 59-78.
- Villa, Paula-Irene (2017): *Autonomie und Verwundbarkeit. Das Social Flesh der Gegenwart*, in: Lenz, Ilse/ Evertz, Sabine/ Ressel, Saida (Hg.), *Geschlecht im flexibilisierten Kapitalismus? Neue Ungleichheiten*, Wiesbaden: Springer VS, 65-84.
- Villa, Paula-Irene (2022): *Schwabbeln*, in: Herrmann, Anja (u. a.) (Hg.), *Fat Studies. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript, 245-247.
- Villa, Paula-Irene (u. a.) (2012): *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung*, in: Ebd. (Hg.), *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*, Wiesbaden: Springer VS, 7-22.
- Völker, Susanne (2010): *Männlichkeit(en) und „Arbeit“ - Prekarisierung als Herrschaft und Prekarisierung der Herrschaft*, in: *EWE. Erwägen, Wissen, Ethik*, 3, 408-411.
- Vogt, Markus (2015): *Konkurrenz und Solidarität. Alternative oder verwobene Formen sozialer Interaktion?*, in: Kirchhoff, Thomas (Hg.), *Konkurrenz. Historische, strukturelle und normative Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 191-214.
- von Appen, Ralf (2003): *The Rougher the Better. Eine Geschichte des dreckigen Sounds, seiner ästhetischen Motive und sozialen Funktionen*, in: Phleps, Thomas/ von Appen, Ralf (Hg.), *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld: transcript, 101-122.
- von Appen, Ralf (2013): *Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne*, in: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.), *Ware Inszenierungen. Performance, Vermarktung und Authentizität in der populären Musik*, Bielefeld: transcript, 41-69.
- von Appen, Ralf/ Doehring, André/ Rösing, Helmut (2015): *Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildungen in der populären Musik*, in: Helms, Dietrich/ Phleps, Thomas (Hg.), *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: transcript, 25-49.
- von Loesch, Heinz (2004): *Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes*, in: de la Motte-Haber, Helga (Hg.), *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Band 1: Musikästhetik*, Laaber: Laaber, 183-200.

Wagner, Birgit (2001): Denken (und Schreiben) in Netzwerken: Antonio Gramsci, Walter Benjamin und Antonio Machado, in: Göttlich, Udo/ Mikos, Lothar/ Winter, Rainer (Hg.), Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld: transcript, 223-242.

Waksman, Steve (2001): Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience, Cambridge (MA); London: Harvard University Press.

Waksman, Steve (2010): Black Sound, Black Body. Jimi Hendrix, the Electric Guitar, and the Meaning of Blackness, in: Bennett, Andy/ Shank, Barry/ Toynbee, Jason (Hg.), The Popular Music Studies Reader, London; New York: Routledge, 64-70.

Waksman, Steve (2020): The Rock Instrumentarium, in: Moore, Allan/ Carr, Paul (Hg.), The Bloomsbury Handbook of Rock Music Research, New York: Bloomsbury Academic, 77-90.

Wald, Gayle (2002): Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth, in: Beebe, Roger/ Fulbrook, Denise/ Saunders, Ben (Hg.), Rock over the Edge. Transformations in Popular Music Culture, Durham; London: Duke University Press, 191-215.

Walton, Kendall L. (2015): In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence, New York: Oxford University Press.

Ward, Jane (2008): Dude-Sex: White Masculinities and ‚Authentic‘ Heterosexuality among Dudes Who Have Sex with Dudes, in: Sexualities, 4, 414-434.

Warner, Simon (2015): In Print and on Screen: The Changing Character of Popular Music Journalism, in: Bennett, Andy/ Waksman, Steve (Hg.), The SAGE Handbook of Popular Music, Thousand Oaks [u. a.]: Sage, 439-455.

Warwick, Jacqueline (2009): Singing Style and White Masculinity, in: Scott, Derek B. (Hg.), The Ashgate Research Companion to Popular Musicology, London; New York: Routledge, 349-364.

Weber, Peter (2015): How Indie Artists Came to Dominate the Music Industry, in: The Week, 11.1.2015, <https://theweek.com/articles/453638/how-indie-artists-came-dominate-music-industry> [23.03.2022].

Wedl, Juliette (2014): Diskursforschung in den Gender Studies, in: Angermüller, Johannes (u. a.) (Hg.), Diskursforschung. Band 1: Theorien, Methodologien und Kontroversen, Bielefeld: transcript, 276-299.

Weinacht, Stefan/ Krause, Till (2019): Musikzeitschriften, in: Schramm, Holger (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik, Wiesbaden: Springer, 303-337.

Weingarten, Christopher R. (u. a.) (2016): 100 Greatest Drummers of All Time, in: Rolling Stone, 31.3.2016, <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-drummers-of-all-time-77933/> [7.6.2022]

Weinstein, Deena (2004): Rock Critics Need Bad Music, in: Washburne, Christopher J./ Derno, Maiken (Hg.), Bad Music. The Music We Love to Hate, London; New York: Routledge, 294-310.

Weinstein, Deena (2011): All Singers Are Dicks, in: Spicer, Mark (Hg.), Rock Music, London; New York: Routledge, 169-180.

Weinstein, Deena (2015): *Rock'n America. A Social and Cultural History*, Toronto [u. a.]: University of Toronto Press.

Weisethaunet, Hans/ Lindberg, Ulf (2010): *Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real*, in: *Popular Music and Society*, 4, 465-485.

Weiß, Anja (2001): *Rassismus als symbolisch vermittelte Dimension sozialer Ungleichheit*, in: Ebd. (u. a.) (Hg.), *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 79-108.

Werner, Ann (2020): *Organizing Music, Organizing Gender: Algorithmic Culture and Spotify Recommendations*, in: *Popular Communication*, 1, 78-90.

Wetherell, Margaret/ Edley, Nigel (1999): *Negotiating Hegemonic Masculinity: Imaginary Positions and Psycho-Discursive Practices*, in: *Feminism & Psychology*, 9, 335-356.

Wetterer, Angelika (2005): *Rhetorische Modernisierung und institutionelle Reflexivität. Die Diskrepanz zwischen Alltagswissen und Alltagspraxis in arbeitsteiligen Geschlechterarrangements*, in: *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 1, 75-96.

Whiteley, Sheila (Hg.) (1997): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, London; New York: Routledge.

Whiteley, Sheila (2007): *Which Freddie? Constructions of Masculinity in Freddie Mercury and Justin Hawkins*, in: Jarman-Ivens, Freya (Hg.), *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, London; New York: Routledge, 21-37.

Whiteley, Sheila (2010): *Trainspotting: The Gendered History of Britpop*, in: Bennett, Andy/ Stratton, Jon (Hg.), *Britpop and the English Music Tradition*, Farnham; Burlington: Ashgate, 2010, 55-70.

Wicke, Peter (1992): *'Populäre Musik' als theoretisches Konzept*, in: *PopScriptum*, 1, 1-28.

Wicke, Peter (2004a): *Virtuosität als Ritual. Vom Guitar Hero zum DJ-Schamanen*, in: von Loesch, Heinz/ Mahler, Ulrich/ Rummenhöller, Peter (Hg.), *Musikalische Virtuosität*, Mainz [u. a.]: Schott, 232-243.

Wicke, Peter (2004b): *Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskursstrategien auf dem Feld der populären Musik*, in: Aderhold, Stephan (Hg.), *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin: o.A., 163-174.

Wicke, Peter/ Ziegenrucker, Wieland/ Ziegenrucker, Kai-Erik (2007): *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie, Erweiterte Neuauflage*, Mainz: Schott.

Wiegman, Robyn (2001): *Object Lessons: Men, Masculinity, and the Sign Women*, in: *Signs*, 2, 355-388.

Wielowiejski, Patrick (2018): *Identitäre Schwule und bedrohliche Queers. Zum Verhältnis von Homonationalismus und Anti-/G/enderismus im Nationalkonservatismus*, in: *Feministische Studien*, 2, 347-356.

Willems, Herbert (2012): *Synthetische Soziologie. Idee, Entwurf und Programm*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Williams, Alex (2020): *Political Hegemony and Social Complexity. Mechanisms of Power after Gramsci*, Cham: Palgrave Macmillan.

- Williams, Christina (2001): Does It Really Matter? Young People and Popular Music, in: *Popular Music*, 2, 223-241.
- Willis, Jessica L. (2009): Girls Reconstructing Gender. Agency, Hybridity and Transformations of ‚Femininity‘, in: *Girlhood Studies*, 2, 96-118.
- Wirth, Uwe (2011): „Dilettantenarbeit“ – Virtuosität und performative Pfuscherei, in: Brandstetter, Gabriele/ Neumann, Gerhard (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 277-288.
- Wöhl, Stefanie (2007): Staat und Geschlechterverhältnisse im Anschluss an Antonio Gramsci, in: Buckel, Sonja/ Fischer-Lescano, Andreas (Hg.), *Hegemonie gepanzert mit Zwang: Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, Baden-Baden: Nomos, 67-83.
- Wolfe, Paula (2016): ‚I Write the Songs. He’s the Eye Candy‘: The Female Singer-Songwriter, the Woman Artist-Producer and the British Broadsheet Press, in: Marc, Isabelle/ Green, Stuart (Hg.), *The Singer-Songwriter in Europe: Politics, Paradigms and Place*, London; New York: Routledge, 95-107.
- Wolfe, Paula (2019): *Women in the Studio. Creativity, Control and Gender in Popular Music Sound Production*, London; New York: Routledge.
- Woltersdorff, Volker (2013): „Wandel, Persistenz, Paradoxie“. Normalisierung und Prekarisierung von Sexualität und Geschlecht im Neoliberalismus, in: *PROKLA*, 4, 607-614.
- Wrana, Daniel (2015): Zur Methodik einer Analyse diskursiver Praktiken, in: Schäfer, Franka/ Daniel, Anna/ Hillebrandt, Frank (Hg.), *Methoden einer Soziologie der Praxis*, Bielefeld: transcript, 121-143.
- Wright, Tom F. (2020): Charisma and Democratic Discourse, in: Zúquete, José Pedro (Hg.), *Routledge International Handbook of Charisma*, London; New York: Routledge, 201-214.
- Yang, Yuchen (2020): What’s Hegemonic about Hegemonic Masculinity? Legitimation and Beyond, in: *Sociological Theory*, 4, 318-333.
- Yeung, King-To/ Stompler, Mindy/ Wharton, René (2006): Making Men in Gay Fraternities: Resisting and Reproducing Multiple Dimensions of Hegemonic Masculinity, in: *Gender & Society*, 1, 15-31.
- Young, Rob (2006): *Rough Trade*, London: Black Dog Publishing.
- Zdzienicka Fanshel, Rosalie (2013): Beyond Blood Brothers: Queer Bruce Springsteen, in: *Popular Music*, 3, 359-383.
- Ziemer, Gesa (2012): Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis, in: Mader, Rachel (Hg.), *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, 123-138.
- Zieringer, Carolin/ Leonhardt, Christian (2020): Politik, Körper, Ironie: Rancière queer-feministisch weiterdenken, in: Gebhardt, Mareike (Hg.), *Staatskritik und Radikaldemokratie. Das Denken Jacques Rancières*, Baden-Baden: Nomos, 173-189.

Zill, Rüdiger (2010): Coole Typen. Eine Familienaufstellung, in: Geiger, Annette/ Schröder, Gerald/ Söll, Anne (Hg.), Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld: transcript, 39-52.

Zimmermann, Okka (2019): Der ‚kritische‘ und ‚neoliberale‘ Vereinbarkeitsdiskurs in der Alltagskommunikation berufstätiger Mütter, in: Gender - Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, 2, 121-137.