

Claudia Funke

Rockmusik und Kunst in den Neunzigern:

Was verbindet die Bands „Babes in Toyland“ und „Hole“ mit der Künstlerin Cindy Sherman?

I.

September 1990: die amerikanische Rockband „Sonic Youth“ tritt in der Mülheimer Stadthalle bei Köln auf und stellt ihre neue LP „Goo“ vor. Im Vorprogramm spielen die hierzulande nahezu unbekanntes „Babes in Toyland“ (Abb. 1). Als diese die Bühne betreten und zu spielen beginnen, ist die Überraschung groß und die Resonanz positiv. Die „Babes in Toyland“ sind eine sogenannte All-Girl-Band, d.h. die Band besteht nur aus Frauen. Die Musik, die die drei per Gesang, Gitarre, Baß und Schlagzeug kreieren, ist laut, dynamisch und lehnt sich an Punk, Grunge und Hardcore an. Ihre Vorbilder könnten Sex Pistols, Sonic Youth und Nirvana heißen.

Wieso überrascht die Bühnenpräsenz der drei Musikerinnen? Rockmusik war und ist, bis auf einige Ausnahmen, männlich dominiert.¹ Obwohl es prominente weibliche Interpretinnen gibt, sind es vor allem die für die Rockmusik charakteristischen Instrumente wie z.B. das Schlagzeug, der Baß und die elektrische Gitarre, die fast ausschließlich von Männern gespielt werden (warum hat es nie einen weiblichen Jimmy Hendrix gegeben?).²



Plötzlich treten in den letzten Jahren immer mehr Bands an die Öffentlichkeit, die entweder ganz oder zumindest zur Hälfte aus Frauen bestehen und vornehmlich aus den USA kommen. Sie nennen sich „Hole“, „Lunachicks“, „L7“, „STP“, „Seven Year Bitch“ oder „Bikini Kill“, wobei auffällig ist, daß sie für die Bandnamen Worte wählen, die im umgangssprachlichen Gebrauch von Männern benutzt werden, um Frauen abzuwerten. Es handelt sich um Bilder, „Images“, die Männer Frauen zuschreiben und die die Musikerinnen nun selbst provokant der Öffentlichkeit als Spiegel vorhalten.

Gemeinsam ist den Bands die musikalische Nähe zu Punk und Hardcore, d.h. die Stücke sind oft kurz und weisen eine Songstruktur auf, die durch extreme Wechsel von ruhigeren Passagen zu Soundattacken gebrochen und bis an die Grenze der Auflösung getrieben wird. Die Texte der Songs handeln unter anderem von „Vergewaltigung, sexuellen Belästigungen, männliche(r) Definitionsmacht, Magersucht (und) Abtreibung.“³ Fotografien der Bands zeigen Frauen, die offensichtlich mit der Erwartungshaltung des Betrachters spielen und provozierend gegen das stereotype Bild von Frauen in den Medien und der Öffentlichkeit (zuma in den USA) agieren. Kerstin Grether versucht, die charakteristischen Merkmale der Gruppen, deren Ursprünge sie im Punk sieht, zusammenzufassen: „Weitere Gemeinsamkeiten mit historischem Punk: Ablehnung der Kulturindustrie, ein betont aus Häßlichkeit zusammengestöpselter Look, Zeitdruck, Learning by Doing, Growing Up in Public bei gleichzeitigem Lesbarmachen des Hypes, Darstellung von aufgeritzter, tätowierter Körperlichkeit, Überspitzung und Vorführen von Porno-Industrie am eigenen Leib.“⁴

Als bald wurde das Phänomen der All-Girl-Bands von der Presse aufgegriffen und als „girlism“⁵ bezeichnet. Die Musikerinnen wurden „riot girls“ getauft.⁶ Derartige Bezeichnungen mögen einerseits der schnellen Kennzeichnung und Einordnung auf den ersten Blick ähnlicher Bands dienen. Andererseits führt das Benutzen solcher Schlagworte zur vorschnellen Vereinnahmung, Verallgemeinerung und schließlich abermals zur Ghettoisierung von Frauen in der Rockmusik.

Zu fragen ist, wie sich die einzelnen Bandmitglieder selbst sehen, ob sie sich mit den hier genannten Einordnungsversuchen identifizieren können und ob sie die Tatsache reflektieren, daß sie als Frauen Rockmusik machen. Die meisten Frauen der Bands lehnen eine Einordnung in die Rubrik „Frauenband“ und „girlism“ ab. Sie möchten unabhängig von ihrem Geschlecht beurteilt werden. Ihnen geht es vielmehr um eine Bewertung nach musikalischen Kriterien und um das Musikmachen selbst: Die Frauen kritisieren derartige Einordnungen als eine weitere Variante von Sexismus und Isolation. Vielmehr wird die Forderung nach völliger Gleichberechtigung gestellt. Es wird darauf hingewiesen, daß es heute selbstverständlich sein sollte, wenn Frauen Rockmusik machen.

Auf der anderen Seite erkennen viele Frauen geschlechtsspezifische Unterschiede in den Produktionsbedingungen von Rockmusik. Courtney Love von der Gruppe „Hole“ sagt z.B.: „Trotzdem ist es noch so: wenn ich um etwas bitte, bin ich eine bitch, Thurston (Moore) oder Kurt (Cobain von Nirvana) können Forderungen stellen, wissen und sagen, was sie wollen, und trotzdem bescheiden und lieb sein. Wir müssen zerbrechlich erscheinen, weil es sonst heißt: was für bitches.“⁷ Julie von STP konstatiert einen Unterschied in der musikalischen Zusammenarbeit mit Männern und Frauen: „Es ist definitiv einfacher und angenehmer mit Frauen zu arbeiten ... ich habe jahrelang mit Jungs zusammengearbeitet ... Es war nie selbstverständlich, daß ich

etwas MACHE. Ich mußte immer PRÄSENTIEREN, während die Jungs rumjammerten, ohne sich ständig rechtfertigen zu müssen.“⁸

Es lassen sich vor allem zwei Haltungen unterscheiden, wie sich die Musikerinnen selbst sehen und darstellen. Während einige die Tatsache, daß sie als Frauen Rockmusik machen, eher selbstverständlich finden und eine geschlechtsspezifische Reflexion ihrer Situation ablehnen, sprechen andere in der Behandlung der Musik und der Themen von einem weiblichen Standpunkt aus. Courtney Love faßt das folgendermaßen zusammen: „Ich glaube schon, daß es eine Art weibliches Riff [melodische Figur beim Spiel der Gitarre, d.Vf.] gibt. Es gibt viele Frauen, L7 sind ein Beispiel, die mehr versuchen, gleichzuziehen: Schaut her, ich kann genauso rocken wie ein Typ. Babes in Toyland machen es umgekehrt.“⁹

Im folgenden soll zunächst untersucht werden, inwiefern die Texte, die Covergestaltung, die Bandnamen sowie die Medien- und Bühnen-Präsentation der Gruppen „Babes in Toyland“ und „Hole“ Themen wie stereotype „Bilder“ von Frauen, Gewalt gegen Frauen, sexuelle Dominanz und ein Spiel mit den Identitäten reflektieren. Ähnlicher Strategien bedient sich auch die Künstlerin Cindy Sherman. In einer Gegenüberstellung soll ferner aufgezeigt werden, daß sich der Umgang mit diesen Sujets mit den Werken und der künstlerischen Vorgehensweise der Künstlerin und diesen Rockmusikerinnen vergleichen läßt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die „Babes in Toyland“ auf dem Cover ihrer CD „Fontanelle“ von 1992 eines der Werke Cindy Shermans abbilden (Abb. 2).



II.

1989 erscheint die erste LP/CD von den „Babes in Toyland“ mit dem Titel „Spanking Machine“. Hinter dem Namen verbergen sich die drei Musikerinnen Kat Bjelland (Git., Gesang), Michelle Leon bzw. Maureen Herman (Baß) und Lori Barbero (Schlagzeug). Die Plattenhülle zeigt die drei Frauen auf dem Boden liegend inmitten



einer Puppenschar (Abb. 3). Durch die starke Aufsicht wirken die Gesichter der drei „Babes“ ebenfalls starr und puppenhaft. Im Zentrum der Anordnung befindet sich eine Clownpuppe, deren lebloses Lächeln im Verbund mit den ausdruckslosen Gesichtszügen der Puppen und der Musikerinnen grotesk und unheimlich anmutet. Auf der Rückseite des Covers erscheint ein ähnliches unheimliches Grinsen im Gesicht eines gezeichneten Clowns, der eine Geburtstagstorte auf dem Knie balanciert. Seine Flügel ragen wie erhobene Arme nach oben; er wirkt eher wie ein teuflischer Unheilbote als ein lustiger Clown. Auf der Vorderseite der Hülle steht der Name der Band und der Titel „Spanking Machine“. Auch hier deutet sich ein seltsamer Gegensatz an. Auf der einen Seite bezeichnen sich die Musikerinnen als Kinder im Spielzeugland, auf der anderen Seite verweist der Titel auf weniger Unschuldiges, eine Prügelmaschine.

Das Bild auf der Platte suggeriert durch den engen Bildausschnitt und den Blick von oben nach unten Ausweglosigkeit und Passivität. Der Betrachter assoziiert den starren Blick der Frauen mit den leblosen Puppen. Nur in der Bildmitte, dort wo der lachende Clown liegt, wird Monströses angedeutet, wird die Inszenierung offenbar.

Wer die „Babes in Toyland“ einmal live gesehen hat und verschiedene Fotos von der Band kennt, weiß um so mehr, wie sehr sich die Gruppe selbst inszeniert und vor allem die Gitarristin und Sängerin Kat Bjelland mit Rollenerwartungen und -zuweisungen zu spielen weiß. Sie tritt auf die Bühne und verkörpert das stereotype Bild des netten, unschuldigen blonden Mädchens im weißen Kleid. Sobald die Band anfängt zu spielen, verwandelt sich Kat Bjelland in ein energiegeladenes, singendes (z.T. kreischend) und Gitarre spielendes (laut und verzerrt) Wesen, welches plötzlich

unheimlich und monströs wirkt. Vor den Augen der Zuschauer/-hörer verwandelt sie sich scheinbar von der Jungfrau zur Hexe, von der Heiligen zur Hure und greift damit bewußt ein patriarchalisch geprägtes Frauenbild an, in dem Frauen nie in ihrer Vielseitigkeit begriffen, sondern entweder als Mutter oder Madonna, Prostituierte oder männermordende Furie (Judith, Salome) dargestellt wurden.

Die einzelnen Stücke auf der Platte heißen z.B. „swamp pussy“, „vomit heart“, „lashes“ oder „fork down throat“. Die Titel verweisen auf körperliche oder seelische Gewalt. In „swamp pussy“ heißt es immer wieder „cease to exist“ (aufhören zu existieren/hör auf zu existieren), wobei offen bleibt, ob sich die Interpretin damit selbst meint, oder sie dies jemand anderem wünscht. In „vomit heart“ singt/schreit Kat Bjelland: „vomit my heart / pull my head apart / vomit my heart / pull my legs apart“. Zynismus macht sich breit, dort wo Frauen als Puppen und Spielzeuge mißbraucht werden. Die Frage stellt sich, wer im Besitz der Prügelmaschine ist und wer eigentlich verprügelt werden soll.

Die CD „Fontanelle“ von 1992¹⁰ zeigt auf dem Cover eine Fotografie der Künstlerin Cindy Sherman, welche vermutlich zwischen 1987 und 1989 entstanden ist.¹¹ Dargestellt ist eine nackte, weibliche Kinderpuppe, die so positioniert ist, daß der Blick des Betrachters genau zwischen die leicht geöffneten Beine auf das Geschlecht fällt. Im Hintergrund erkennt man einen ovalen Spiegel, der die Hände, die im linken Vordergrund ins Bild greifen, widerspiegelt, die dazugehörige Figur jedoch im Diffusen verschwinden läßt. Der Betrachter erahnt die Präsenz einer erwachsenen Person, die er nicht zu erkennen vermag. Die Szene wirkt gleichzeitig künstlich, gestellt und unheimlich. Assoziationen zu Kindesmißbrauch und sexueller Nötigung stellen sich ein. Der Titel der CD „Fontanelle“, der eine Knochenlücke am kindlichen Schädel bezeichnet, könnte derartige Assoziationen verstärken.

Auch die amerikanische Rockgruppe „Hole“ läßt in ihren Texten und in ihrer Präsentation eine Auseinandersetzung mit den Themen Gewalt und Künstlichkeit von Frauenbildern erkennen.

Die Besetzung der Band „Hole“ hat sich mehrmals verändert. Zum festen Kern gehören jedoch die Sängerin und Gitarristin Courtney Love und der Gitarrist Eric Erlandson, die begleitet werden von jeweils einer Frau am Baß und am Schlagzeug. Allein der Name der Band „Hole“ läßt aufhorchen. Ähnlich wie bei den anderen hier besprochenen Bands, verweist er, neben vielen anderen Bedeutungen, auf die umgangssprachliche und abwertende Bezeichnung für das weibliche Geschlecht. Im Booklet der ersten CD „Pretty on the Inside“, 1991, ist das Foto eines weiblichen Aktes zu sehen, auf dem ein eingezeichnetes, spiralförmiges Zeichen die für die Namensgebung entscheidende Stelle markiert. „Hole“ klingt jedoch auch wie „whole“, das englische Wort für „ganz“, „heil“, „intakt“ oder „vollständig“. Courtney Love trägt, ähnlich wie Kat Bjelland, die Haare blond und tritt mit Vorliebe in weißen, kurzen Kleidern auf. Das „Image“ verschiebt sich bei ihr jedoch weg vom Jungfräulichen hin in Richtung leichtes Mädchen oder Prostituierte.

Hört man sich „Pretty on the Inside“ genauer an (die Texte sind nicht immer leicht zu verstehen und vielfach fehlen eindeutig entzifferbare Textvorlagen), bietet sich einem ein schon fast traumatisches Bild von körperlicher Gewalt, seelischer Grausamkeit und Sadismus dar, das an Verfall, Verdorbenheit und Gewaltanwendung gegen Frauen denken läßt. Häufige Vokabeln und Themen sind Peitschen, Erwürgen, Abschaum, Verrenken, Quälen, gespreizte Beine, Nutten, Abtreibung, Narben und

Blutblasen. Im Eingangssong singt Courtney Love: „when I was a teenage whore“. „Mrs. Jones“ ist ein Stück, welches von Abtreibung, Vergewaltigung, Selbstverachtung und Krankheit gleichermaßen zu handeln scheint: „sorry man, sorry I've got a bad eye, I shouldn't have looked at it, I shouldn't have looked at it at all, go away, my sugar star, the abortionist ... you want her on the bed with her legs wide open, the sky's a narcotic with black-jack bones, oh mrs. jones, my virus is raging, it's breaking my bones, oh mrs. jones, I will follow you down the sick drain, when I lean on the sink, don't worry baby, you will never stink so bad again ...“

Der Titelsong der Platte „Pretty on the Inside“ ist ein Stück über Sadismus, Dominanz und Verachtung, der nach dem Inneren bzw. „Schmutzigen“ im wörtlichen wie übertragenen Sinne fragt: „Slutkiss girl won't you promise her smack / is she pretty on the inside / is she pretty from the back / slutkiss girl won't you water her rack / is she pretty on the inside / is she pretty from the back / dead moon girl / molasses rot black strap / is she rotten on the inside / ugly from the back? / my pretty power / my pretty power / my pretty power power power / is she uglyuglyuglyugly.“

Auf ihrer zweiten CD „Live through this“, 1994, setzen sich „Hole“ in einigen Stücken ebenfalls mit frauenspezifischen Themen auseinander. „Miss World“ ironisiert den Schönheitswahn, während in „Plump“ (offen herausgesagt) sich Protest und Überdruß andeuten: „I don't do the dishes / I throw them in the crap / I'm beating you / I'm overfed / the milk's in my mouth / it makes me feel ... now I've stumbled here / felt to make it fine / they say I'm black / but I threw up all the time / I'm beating you / I'm overfed / the milk's in my mouth / it makes me feel ... / do you take care for me like I do? / do you take care for me like I do? / the baby's in her arms / crawling up her legs / like a liar at a witchtrial / you look good for your age / I'm beating you / I'm overfed ...“

Auch von Zerstückelung, Fragmentarisierung des Körpers und Künstlichkeit ist die Rede. In „Doll Parts“ tritt das Thema des Konstruierten, Puppenhaften und Künstlichen offen zutage: „I am / doll eyes / doll mouth / doll legs / I am / doll arms / big veins / dog bay / yeah, they really want you they really do, and I do too / I want to be the girl with the most cake / I love it so much it just turns to hate / fake it's so real / I am beyond fake / some day you will ache like I ache / I am / doll parts / bad skin / doll heart / its dance / for knife / for the rest / of my life / yeah, they really want you they really want you they really do, and I do too / I want to be the girl with the most cake / the only love is those to things / because he loves to see them break / fake it's so real / I am beyond fake / some day you will ache like I ache.“

Der Text greift das Bild einer Frau auf, die sich nur noch als fragmentierte, künstliche Puppe wahrnimmt, bei gleichzeitigem Bewußtsein, daß die Puppenhaftigkeit künstlich, eben ein Bild ist: „fake it's so real I am beyond fake.“

III.

Die scheinbare Übernahme von Rollenerwartungen und -zuschreibungen, die die Gitarristinnen und Sängerinnen Kat Bjelland und Courtney Love in ihrem äußeren Erscheinungsbild, ihrer Bühnenpräsenz und ihren Texten darstellen, dient eher der Aufklärung und Aufdeckung von Klischees denn ihrer Aufrechterhaltung und läßt sich mit den inszenierten Bildern von Frauen im Werk von Cindy Sherman vergleichen.



4 Cindy Sherman, „Untitled Film Still # 6“, 1977



5 Cindy Sherman, „Untitled, # 96“, 1981

Seit 1975 widmet sich Sherman der fotografischen Darstellung von Frauen. Es handelt sich jedoch nicht um Porträts, sondern um Inszenierungen, in denen sie selbst zugleich als Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin auftritt. So entstehen Bilder von Frauen als Scheinbilder, „fakes“, die jedoch auf Rollenerwartungen und -zuschreibungen in der Realität verweisen, indem sie diese als konstruiert entlarven.¹²

Im Laufe der Jahre haben sich Shermans Werke immer mehr in Richtung Offenbarung der Inszenierung bei gleichzeitiger Zunahme der Darstellung von subtiler Gewalt und Aggression entwickelt, während das Menschliche zunehmend dem Phantastischen, Morbiden und Leblosen zum Opfer fällt. Für das Cover der LP/CD „Spanking Machine“ der „Babes in Toyland“ (Abb. 3), auf das bereits eingegangen

wurde, können einige der folgenden Gestaltungselemente bei Sherman sicherlich geltend gemacht werden. Die Schwarzweißfotografie „Untitled Film Still, # 6“, 1977, (Abb. 4), suggeriert dem Betrachter, daß die Szene Ausschnitt eines Films der fünfziger Jahre ist, und zeigt eine auf dem Bett liegende Frau, die halb entblößt und stark geschminkt den Eindruck zwischen Laszivität und passiver Träumerei erweckt. Obwohl der Blick aus der Aufsicht erfolgt, wird durch die Wahl des Bildausschnitts und der schrägen Perspektive ein Abstand zwischen dem Betrachter und der Dargestellten hergestellt. In „Untitled, # 96“, 1981, (Abb. 5), erscheint die Frau durch die Nahsicht der Kamera und den direkten Blick von oben nach unten eingezwängt in das horizontale Bildformat. Da die Dargestellte nun nicht mehr auf dem Bett liegt, sondern auf dem gekachelten Boden eines Badezimmers oder einer Küche und ein zerknülltes Stück Zeitung in der Hand hält, assoziiert der Betrachter Unordnung und Nachlässigkeit. Dem widerspricht aber die sorgfältig inszenierte Korrespondenz des Karomusters von Rock und Fliesen sowie der orangefarbene Grundton, der die ganze Komposition beherrscht. Der Eindruck von Ausweglosigkeit, Frustration und Ratlosigkeit wird durch die Offensichtlichkeit gebrochen, daß es sich hier um eine Inszenierung handelt.

Das Werk „Untitled, # 153“, (Abb. 6), zeigt den Kopf und die rechte Schulter einer Frau, die auf einem Stück Rasen oder Waldboden im Freien zu liegen scheint. Kopf und Schulter der Frau wirken wie Fragmente, die vom eigentlichen Körper abgetrennt sind. Die Kamera rückt so nah an das Gesicht heran, als würde der Betrachter direkt vor der Figur hocken. Die Augen der Frau blicken leblos. Die Figur ist mit Schmutz bedeckt und liegt wie eine leblose Puppe auf dem Boden. Das Foto läßt an



6 Cindy Sherman, „Untitled, # 153“

Gewalt und Vergewaltigung denken, obwohl die unnatürlichen Farben auch hier die Inszenierung sichtbar machen. In den „Sex-Pictures“ von 1992 setzt Sherman nicht mehr ihren eigenen Körper als Bestandteil ihrer Werke ein, sondern arbeitet mit Puppen und Plastikmannequins, deren Genitalien dem Betrachter dargeboten werden und die in sexuelle Handlungen verwickelt sind. In „Untitled, # 261“, 1992, (Abb. 7), starrt eine solche Puppe mit aufgerissenen Augen in die Kamera. Das Hochformat des Bildes ausfüllend, bietet sie sich als fragmentierter Körper dem Blick des Betrachters dar. Der Kopf ist ausgekugelt und stark zurückgebogen, die Arme sind eigenartig verrenkt, die Brust ist hervorgehoben, das weibliche Genital zur Schau gestellt, die Beine sind entfernt. Obwohl Cindy Sherman ein Bild der Gewalt und des Voyeurismus vorführt, ist dem Betrachter stets bewusst, daß es sich hier um eine Inszenierung handelt, die betont wird durch die Art der Präsentation der Puppe auf einem ausgebreiteten und drapierten roten Tuch. Gerade durch die Überspitzung der Darstellung und ein Zur-Schau-Stellen von Künstlichkeit erreicht die Künstlerin jedoch eine dialektische Wirkung: einerseits schockiert das Bild, da es die Frau zu einer leblosen Puppe degradiert, in die Rolle eines fragmentierten Sex-Objekts zwingt und der Dominanz des von oben herabblickenden Betrachters ausliefert. Andererseits wird durch das Sichtbarmachen von Inszenierung und Künstlichkeit klar, daß es sich hier um die Dekonstruktion eines Konstruktes handelt. Mit den in der Öffentlichkeit vorherrschenden und durch Erziehung, Werbung und Medien immer wieder reproduzierten Klischees werden künstlich stereotype Bilder von Frauen konstruiert, welche die Grundlagen schaffen, auf der sich Dominanz gegenüber Frauen und Gewalt an Frauen begründet: Passivität, Wehrlosigkeit, Unterwerfung und sexuelle Willigkeit produzieren den Wunsch nach Aktivität, Dominanz, körperlicher und seelischer Beherrschung.



7 Cindy Sherman, „Untitled, # 261“, 1992

2. Rezension

Cindy Sherman ist sich derartiger Mechanismen bewußt und komponiert mit diesem Bewußtsein ihre Fotografien, die genau diese Spannung zwischen liegender Figur und aufrechtem Betrachter, zwischen Unterwerfung und Beherrschung ins Bild setzen. Durch die offensichtliche Inszenierung des auf dem Foto Dargestellten entlarvt sie diese Mechanismen und macht auf die Künstlichkeit von Rollenzuschreibungen und Klischees aufmerksam.

Das, was die „Babes in Toyland“, „Hole“ und eine Vielzahl von Frauen in der Rockmusik heute mit Cindy Sherman verbindet, ist die Benennung und Darstellung von Gewalt, Aggression, Sex und Pornographie bei gleichzeitiger und bewußter Übernahme einer männlichen bzw. sexistischen Wahrnehmungsweise und konventioneller Rollenzuschreibungen für Frauen, die durch Inszenierung und Überzeichnungen als Konstrukte entlarvt und so sichtbar gemacht werden.¹³

Im Unterschied zu dem im Kontext der Diskussion um die Postmoderne vielzitierten Spiel mit weiblichen Identitäten, welches „Madonna“ in den achtziger Jahren vollzog¹⁴, handeln die Musikerinnen und Künstlerinnen, die sich in den frühen neunziger Jahren mit weiblicher Identität, Sexualität und Rollenzuschreibungen auseinandersetzen, nicht affirmativ, sondern sind engagiert und zielen auf eine Veränderung des Bewußtseins und der Wahrnehmung. Sie sind sich des „Backlash“ bewußt, der in den achtziger Jahren in den USA und in Westeuropa die Ziele und Errungenschaften der Feministinnen angriff und emanzipierte Frauen nicht nur als psychopathisch und kinderfeindlich darstellte, sondern sie zugleich auch als „whores“ und „witches“ diskreditierte.¹⁵ Dieser Angriff vollzog sich mit verdeckten Strategien und subtilen Mitteln und wurde per Buchpublikationen, Zeitungsartikeln und statistischen Umfragen gestützt in seiner reaktionären Absicht, Frauen auf ihre „natürlichen Wurzeln“ zu verweisen und sie an Heim und Herd zurückzubinden. Die zur Zeit ausgiebig geführte Feminismus-Debatte und Etablierung von „cultural studies“ sowie „gender studies“ an amerikanischen Universitäten¹⁶ stehen sicher nicht zuletzt in einem gegenseitigen Austausch mit den Bereichen Kunst und Musik. Heute beschränken sich die Musikerinnen und Künstlerinnen nicht mehr nur auf die Suche nach einer weiblichen Ästhetik, sondern decken, neben ungleichen Zugangs- und Produktionsbedingungen, die subtilen Methoden der Konstruktion eines Weiblichkeitsbildes auf, welches sich auch heute noch hartnäckig, ohne hinterfragt zu werden, in den Köpfen einer Vielzahl von Männern und Frauen festgesetzt hat, obwohl es sich dabei um eine durch Erziehung, Medien und politische Ideologien vermittelte Fiktion handelt.

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu: Graham, Dan: New Wave Rock and the Feminine, in: ders.: Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990, hrsg. von Brian Wallis, Massachusetts 1993, S. 116-137, S. 116: „Rock is a group situation ... Originally a music of adolescent males.“
Für die Rezeption von Rockmusik gilt ähnliches, vgl. dazu: Grether, Kerstin:

Dumm ... Häßlich ... Uncool. Rrrrrrr Grrrrls, in: Spex, Oktober 1993, Nr. 10, S. 32-34, S. 32: „Immer noch lesen mehr Männer als Frauen diese Zeitung. Das ist nur ein Beispiel für die Tatsache, daß Frauen in der Popmusik völlig unterrepräsentiert sind.“

2 Es würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, wenn ich hier explizit auf die

- Geschichte von Frauen in der Rockmusik eingehen würde. Daß es ab den siebziger und vor allem in den frühen achtziger Jahren, zeitgleich mit Punk, zahlreiche Frauen gab, die entweder als Sängerinnen und Bandleaderinnen (Patti Smith, Siouxsie Sioux, Nina Hagen) oder in All-Girl-Groups als Musikerinnen tätig waren (Slits, Raincoats, Au Pairs, UT), worin die Unterschiede zu den heutigen Bands bestehen und warum diese Bands im Laufe der achtziger Jahre wieder von der Bildfläche verschwanden, müßte an anderer Stelle untersucht werden. Der oben angebotene Artikel von Dan Graham: *New Wave Rock and the Feminine*, erstmals veröffentlicht 1981, gibt einen ersten Einblick in das Thema.
- 3 Grether, Kerstin, in: *Spex*, Oktober 1993, S. 33.
 - 4 Ebd., S. 33.
 - 5 vgl. Definition von „girlism“ aus *Spex*, Juli 1990, im Beitrag von Renate Lorenz in diesem Heft.
 - 6 siehe: *Spex*, Juli 1990, Nr. 7, Artikel über Sonic Youth und Girlism, S. 24-41; *Spex*, November 1990, Nr. 11, Artikel „Some Girls“, S. 26-31; *Spex*, Oktober 1993, Nr. 10, über Riot Girls, S. 32-34. Auch andere Musikzeitschriften und überregionale Zeitungen wie die „Zeit“ und „Der Spiegel“ widmeten sich dem Thema.
 - 7 Klinkmann, Uwe und Markus Freitag: „Hole“. Eine Frau will Macht, in: *Spex*, Dezember 1991, Nr. 12, S. 32-33, 60, S. 33.
 - 8 Koether, Jutta: *Some Girls. Post Girlism*, in: *Spex*, November 1990, Nr. 11, S. 26-31, S. 31.
 - 9 Courtney Love, zitiert nach Klinkmann und Freitag, in: *Spex*, Dezember 1991, S. 32.
 - 10 Von Lee Ranaldo (Sonic Youth) produziert. Kim Gordon, die Bassistin von Sonic Youth, produzierte auch die erste CD von „Hole“, die einen entsprechenden musikalischen Einfluß erkennen läßt. Auf der LP „Goo“, 1990, widmen sich Sonic Youth in einigen Songs ebenfalls einer vorwiegend weiblichen Thematik, z.B. der Magersucht. 1992 startete Kim Gordon ein eigenes „All-Girl“-Band-Projekt, die Gruppe Kitten, in dem sie sich mit ihrer Freundin Julie Cafritz um „eine nicht erledigte Angelegenheit: Frauen und Gitarren“ kümmert. Siehe auch: Koether, Jutta: *Kooles Ding und Super Chick. Sonic Youth*, in: *Spex*, Juli 1990, Nr. 7, S. 24-26/70 und dies.: *Kitten. Das dynamische Duo*, in: *Spex*, September 1992, Nr. 9, S. 14.
 - 11 Leider ist dieses Werk in den einschlägigen Katalogen zum Werk Cindy Shermans nicht abgebildet. Eine ähnliche Fotografie wird in der Publikation *Cindy Sherman: 1975-1993*, mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson, München, Paris, London, 1993, mit „Untitled, # 229“, 1987, angegeben.
 - 12 Vgl. Krauss, Rosalind: *Cindy Sherman*, 1993, S. 17 und 32.
 - 13 Inwieweit diese Vorgehensweise in einen Zusammenhang mit den Künstlerinnen gebracht werden kann, die derzeit als „Bad Girls“ bezeichnet werden (vgl. die Ausstellungskataloge „Bad Girls“, London ICA und Glasgow CCA 1993/94 und „Bad Girls“, The New Museum, New York und The Wright Art Gallery, UCLA, Los Angeles 1994) oder mit der Theorie des Dekonstruktiven Feminismus, müßte an anderer Stelle untersucht werden.
 - 14 Vgl. Welsch, Wolfgang: *Identität im Übergang*, in: *dars.: Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1993 (3), S. 168-200, S. 172-183 zu Madonna und Cindy Sherman.
 - 15 Vgl. Faludi, Susan: *Backlash. The Undeclared War Against Women*, New York, 1991, S. xxi.
 - 16 Vgl. Hermes, Manfred: *Queer Nation*, in: *Spex*, Dezember 1992, Nr. 12, S. 42-45, S. 43, 44 und Graw, Isabelle: *Alte und Neue Geschlechter*, in: *Texte zur Kunst*, Dezember 1992, 2. Jg. Nr. 8, S. 135-145, S. 136.