

Nicht schlecht für eine Frau

Klischees, Rollen, Erwartungen und Erfahrungen von Frauen als Produzentinnen von elektronischer Musik

Warum es so wenige weibliche DJs gibt, wissen wir ja inzwischen, weil nämlich – und das ist eine wunderbare Erkenntnis, welche einem die biokapitalistische Lebenswelt, ob gewünscht oder nicht, immer wieder überraschend, dann aber mit schonungslos impertinenter Offenheit, egal, ob in Privat-Club, Spezi-Plattenladen oder Feier-Gartenlaube, um die Ohren streichelt – weil nämlich Frauen einfach keine Plattencases heben und tragen können.

Kein Witz, derartig tiefgründige Überlegungen zum State-Of-The-Unterrepräsentations-Art von Frauen im DJ-Bereich werden im Jahre 2000 immer noch liebenswürdig von Mann zu Frau vermittelt, wie uns glaubhaft mitgeteilt wurde. Wie aber sieht es mit der Herstellung von elektronisch produzierter Musik aus, der Handhabung von Computersoftware, der Bedienung von Knöpfen, Verkabelungen und Schaltern, dem Wissen um Effektwege, Monitoring, Cut and Paste, Re-Edit und so weiter? Alles keine Optionen, bei denen es um irgendwelche schwachsinnigen Neandertal-Muskelkraft-Demonstrationen geht, sondern um Verständnis, Abstraktionsvermögen und Strukturdenken. Warum, so die Kernfrage unserer Überlegungen, über die wir ständig bei unseren Exkursionen in elektronische Musik und zugehörige Lebenswelten stolperten, gibt es so wenige Produzentinnen in diesem Bereich?

Die in den letzten Jahren zunehmend intensiver und auch kritischer geführte Diskussion über Popmusik und Popkultur – dem wichtigsten, da omnipräsenten und nicht zuletzt umsatzstärksten kulturellen Medium der Zeit – nimmt sich seit geraumer Zeit auch der Untersuchung von geschlechtsspezifischen Themen innerhalb dieses Feldes an. In vielen Bereichen der Popmusik, gleich ob Produktion oder Distribution, d.h. gleich ob als DJ, Künstlerin und/oder Arbeiterin in der Kulturindustrie bzw. im kulturellen Dienstleistungssektor, spielen Frauen seit langer Zeit eine untergeordnete Rolle bzw., wenn keine marginale, so doch eine bestimmte, meistens von Männern definierte und festgelegte. Auch Pop, die Verheißung von mehr oder minder brutal bunter Freiheit in beengenden Verhältnissen, ist alles in allem immer noch *a man's world*. Innerhalb der letzten Jahre haben sich jedoch einige Tendenzen entwickelt, die dieses Verhältnis nicht nur traditionell-kritisch untersuchen, was seit den Anfängen feministischer Theorie die Regel ist, sondern auch aktiv angehen.

Musikerinnen haben sich innerhalb der Bandmusik zunehmend etabliert bzw. organisieren eigene oder gemischtgeschlechtliche Strukturen (z.B. Labelgründung), es gibt zunehmend weibliche DJs – im Vergleich zu den männlichen jedoch immer noch klar in der Unterzahl –, der Bereich der elektronisch produzierten Musik oder auch beispielsweise HipHop sind allerdings noch klar männlich dominiert. Unser Artikel versucht, in einem kleinen und überschaubaren Rahmen

den Fragen von Rollenverteilungen und dem Selbstverständnis von Produzentinnen im Pop nachzugehen. Unsere Grundintention war es, zu erfahren, was Frauen zur Beschäftigung mit und Produktion von elektronischer Musik bewegt, wie die Unterzahl weiblicher Producer in diesem Bereich zu erklären ist und was für Faktoren dafür eine Rolle spielen. Uns war von Anfang an klar, dass wir mit der Befragung von ausgewählten Produzentinnen nurmehr eine exemplarische Auswahl von Antworten erhalten würden, die eher für eine Impulse vermittelnde Zustandsbeschreibung taugt als für ein sich allumfassend gebendes soziologisches Modell. Von daher sollte klar sein, dass dieses Panorama keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit beansprucht, sondern nur eine sehr beschränkte Auswahl von Ansichten und Erfahrungen anbietet, die aber als Basis für zukünftige Diskussionen taugen kann. Erst recht kann die Befragung keine Auskunft über die Situation der Frau im allgemeinen geben, da sich wirklich nur ein geringer Prozentsatz aller Frauen dazu durchgerungen und es sich erkämpft hat, aktiv zu werden, in diesem Falle Musik zu machen und diese auch zu veröffentlichen – und alle Befragten diesem geringen Teil angehören. Eine zukünftige Befragung könnte sich ja dann nicht den aktiven Produzentinnen, sondern den inaktiven Nicht-Produzentinnen widmen und die Frage stellen, wieso sie nicht einfach etwas machen.

Sozialisation

Ohne hier gleich psychologisch-philosophisch zu werden: Es kann doch niemand leugnen, dass die Erziehung und prägnante Erlebnisse in der Kindheit für die Entwicklung – so auch für die Entwicklung hin zur Musikerin/Produzentin – eine wichtige Rolle spielen. Dass der Umgang mit Technik bei Mädchen in der traditionell patriarchalischen Welt nicht gerade gefördert wird, darin sind sich alle Befragten einig. Selbst Mo, die gerne in der Elektro-Frickel-Werkstatt ihres Vaters abhing und dabei auch alle Geräte von innen betrachten oder auch mal daran herumschrauben durfte, denkt, dass sie, wäre sie ein Junge gewesen, mehr zum Umgang mit den Werkzeugen angeleitet worden wäre.

Was ihre eigene Kindheit betrifft, so kann Gudrun Gut keine objektiven Aussagen über eine Hinführung zu technischen Dingen machen. Denn ohne Vater, mit einer absolut technisch unbegabten (oder vielleicht auch nur ungewillten) Mutter aufgewachsen, war sie die einzige im Haushalt, die Glühbirnen reinschrauben und die Stereoanlage in Gang bringen konnte. Aber bei Sample-Workshops, die sie in Berliner Jugendzentren gab, stellte sie fest, dass die Mädchen immer in der letzten Reihe saßen und sich nicht an die Geräte herantrauten. Waren jedoch die Mädchen unter sich – nach den negativen Erfahrungen mit gemischtgeschlechtlichen Workshops organisierte Gudrun Gut reine *Mädchen und Technik* - Kurse –, bewiesen sie Talent und Können. Denn, so sagt auch Nic Endo, eine Technikphobie ist den Frauen ja nicht angeboren, Frauen sind auch generell nicht weniger technisch begabt. Manche Mädchen interessiere es nur einfach nicht, während andere den Umgang damit von Anfang an vermeiden,



weil ihnen von früher Kindheit an immer wieder eingetrichtert wird, dass sie zu blöd seien, um das zu kapiern.

Zum Glück ist dieses Vorurteil nicht allgemein verbreitet, Neotropic z.B. denkt – und weiß es auch sehr zu schätzen –, dass sie nicht geschlechtsspezifisch, schon gar nicht chauvinistisch, erzogen worden sei. „I think I was kind of a Tomboy“, sagt sie; für sie bedeutet das, dass sie immer sehr lebhaft war und sich zu unkonventionellen Dingen hingezogen fühlte. Obwohl sie den Umgang mit Computern und vor allen Dingen die klinische Herangehensweise als etwas typisch Männliches bezeichnet – dieser *geeky vibe* eben –, hat sie sich selbst immer schon sehr für Computer und Computerspiele begeistert. Auch Lektrogirl war immer ziemlich technikinteressiert, mochte aber auch Nähen und die ganzen traditionellen Sachen für Mädchen gerne – wobei sie betont, dass ein Schnittmuster herzustellen etwas sehr Technisches ist. Donna Maya schließt sich dem an: „Mich haben technische Sachen schon immer interessiert, allerdings eher, was man damit machen kann, als, wie ihr Innenleben aussieht.“ Sie hatte schon als Kind einen Elektrobaukasten, mit dem sie begeistert alles mögliche bastelte, aber die Schaltbausteine, E-Technik, Physik und auch Chemie fand sie absolut fürchterlich.

Hanin Elias hatte dagegen generell kein Interesse an Technik. Musik war für sie immer etwas sehr Gefühlvolles, und sie wollte ihre Illusionen nicht durch zu viel Information über Equipment und Maschinen, durch die Musik entsteht, verlieren. Bald aber versuchte sie selbst, ihre Gefühle musikalisch umzusetzen, indem sie im Alter von zehn Jahren mit billigen Kassettenrecordern herumexperimentierte. Heute vermutet sie, dass Erziehung nichts mit dem Interesse an Technik und/oder Musik zu tun hat.

Vicky Riesen erfuhr eine musikalische Sozialisation weniger durch Technik, dafür durch die Mentalität zweier Kulturen: In ihrer griechischen Ursprungsheimat lautete die Devise: „Talent ist alles, Lernen nur, wo nötig“, in der Schweiz dagegen, wo sie aufwuchs, hieß es: „Technik und Können ist alles, Talent trägt dazu bei.“ Aber weil sie eben aus einer griechischen Familie stammt, in der Musikmachen sehr locker gesehen wird, gehörten Gehör und Rhythmusgefühl bald zu ihren ständigen Begleitern – was nur förderlich war als Grundlage für das Erlernen von Instrumenten, erst der Blockflöte und später des Keyboards. Obwohl der Zugang zur Musik vielleicht im kalten Westeuropa nicht so entspannt ist, wird es dort recht vielen Kindern, egal ob Jungen oder Mädchen, ermöglicht, ein Instrument zu erlernen.

Nic Endo wurde hingegen von ihrem sechsten Lebensjahr an gezwungen, Klavier zu lernen – und sie hasste jeden Moment.

Donna Maya bekam auf ihren Wunsch hin von ihren musikbegeisterten Eltern sofort ein Schlagzeug geschenkt, als sie mit dreizehn dieses Instrument erlernen wollte, und auch das erste Keyboard wurde von den Eltern finanziert. Donna Neda hatte nicht ganz so viel Glück, denn das gewünschte Klavier wurde ihr aus Kostengründen vorenthalten, statt dessen bekam sie eine Gitarre und klassischen Unterricht, doch das vergraulte ihr das Musikmachen eher.

„In der Schule sind Mädchen in Musik und Kunst immer die besseren“, fiel Gudrun Gut auf, die selbst klassische Instrumente spielte. Deshalb wundert sie sich, weshalb nicht mehr Frauen den Drang verspüren, etwas aus ihrem Talent zu machen und zu präsentieren, was sie können.

Werdegang und Umfeld

Den typischen Werdegang zur Musikerin und Produzentin gibt es natürlich nicht. Viele der befragten Frauen kamen über traditionelle Bandmusik zum Einsatz von elektronischen Geräten. Dass sie sich rein auf Elektronik spezialisierten, lag meist am schlechten Klima in Proberäumen – sei es durch feuchte Wände bedingt, wie bei Gudrun Gut, bei der die gesamte Band MALARIA! die Gitarren im Laufe der Zeit gegen Computer eintauschte, oder durch heftige und nervenaufreibende Streitereien zwischen den häufig probenden Bandmitgliedern. So etwa bei Luka Skywalker, die sogar in zwei Bands spielte und fünfmal die Woche probte. Da hing ihr das Gitarrengewichse irgendwann mal zum Hals raus, sie wollte lieber alleine arbeiten. Das Djen und die Entdeckung von House und Drum&Bass kam

ihr da gerade recht. Bald jedoch erkannte sie, dass in der Elektronik-Szene ein etwas härterer Wind wehte. Während es bei Gitarrenbands inzwischen schon fast Usus war, eine Frau dabeizuhaben, wurde das Territorium im Elektronikbereich eifersüchtig verteidigt und unter den Männern aufgeteilt. Da das Problem beim Musikmachen jedoch vor allem das ist, ein Feedback zu bekommen und, darüber hinaus, in die Clubs zu kommen, um gehört zu werden, musste Luka am Anfang extrem viel ackern: eigene Parties organisieren, kein Geld verdienen und bis ans Limit arbeiten. Heute bezweifelt sie doch stark, dass ein Mann soviel Herzblut, Strategie, Nerven und Selfmanagement in seine *Karriere* stecken muss wie eine Frau, um da zu landen, wo sie heute ist.

Beigebracht hat sich Luka alles selber, von Gitarre- über Bassspielen bis zum Plattenauflegen, wie fast alle anderen musikalisch aktiven Frauen, die sie kennt. Das Produzieren, sagt sie, läuft völlig unabhängig von der Tatsache, dass sie eine Frau ist. Erst wenn sie damit rausgeht und Anerkennung haben möchte, dann bekommt sie, wie die meisten Frauen, ein Problem damit. Durch diese ganzen Erfahrungen sieht sie inzwischen auch das Produzieren selbst in einem feministischen Licht, d.h., sie wählt ihre Platten nach Texten oder nach weiblichen Vocals und Produzentinnen aus. Das Ergebnis: „Meine Sets kriegen also etwas Politisches, ohne dass es gleich jeder schnallt.“

Neotropic hatte lange Zeit mit Bandszenen zu tun, vor allen Dingen in Punkzusammenhängen, seit sie sechzehn war. Durch HipHop und Reggae entfernte sie sich zunehmend von den traditionellen Bandstrukturen der Punk-Szene, in denen sie jedoch kaum männlich-weibliche Hierarchisierungen erfuhr. Im Gegenteil, die Bandkollegen antworteten stets aufgeschlossen und freundlich auf ihre Fragen, was das technische Equipment anging. Zum Selberproduzieren kam sie dementsprechend nicht durch negative Erfahrungen in Bandkontexten, sondern durch die interessierte Mitarbeit im Studio eines Freundes, also letztlich, wie sie sagt, durch das technische Umfeld. Sie ist sich jedoch völlig darüber bewusst, dass sie, sowohl was ihr familiäres wie auch musikalisches Umfeld betraf, großes Glück hatte: kein Chauvinismus, keine Hierarchisierungen.

Die genau gegenteilige Erfahrung musste Hanin Elias machen: Die musizierenden Männer, die sie kennenlernte, verwendeten für ihre Musik und die dazugehörige Technik eine Spezialsprache und wollten keine Frauen um sich haben, um darüber zu reden: „Sie wollten wirklich das Gefühl haben, dass es eine reine Jungs-Sache wäre.“ Das machte Hanin sehr depressiv, sie fühlte sich oft wertlos in dieser „Männerwelt“: Stets sollte sie gut aussehen, ihr Gesang wurde eh nicht besonders ernst genommen. Sogar Alec Empire, der damals noch ihr Freund war, involvierte sie nicht wirklich in den Prozess des Musikmachens – oft dauerte es Stunden, bis er den richtigen Sound für einen Track gefunden hatte, während sie herumsaß und wartete.

Nic Endo fasst den Umgang mit Männern und Musik in noch härtere Worte: Für sie war Musik immer ein Mysterium gewesen, aber nicht, weil sie etwa so kompliziert gewesen wäre, sondern durch die Art, wie Männer die Musik ihr gegenüber präsentierten. Männer konnten nie verbergen, wie aufgeregt sie waren,



wenn Nic sie um Hilfe fragte, denn das war ihr großer Moment. „Jetzt endlich bekamen sie Gelegenheit, sich wie komplette Idioten aufzuführen, die Kompetenzen zu spielen und jede Neurose auszuleben, die sie über ihr Image aufgebaut hatten. Sie listeten die minutiösesten technischen Nicht-Details auf, gaben mir komplett unnütze Infos über das Baujahr des Gerätes, die Firmengeschichte usw. Schließlich zeigten sie mir ein paar Spielchen mit der Maschine, die man machen konnte, wenn man so weit war wie sie.“ Am Ende, so Nic, hatte das Ganze nichts mit Hilfe zu tun, sondern war eine rein egoistische Machtdemonstration. „Männer wollen ihre letzte Machtbastion so weit wie möglich von den Frauen entfernt halten.“

Ein bedrückendes Szenario, das ein Erlebnisbericht von Lektrogirl unterstreicht: Sie, die bislang immer gedacht hatte, Ohren seien geschlechtslos, diskutierte mit ihrem Freund und seinen Mitbewohnern, alle Männer, alle Musiker, einige sogar Labelmates, über Musik und Geschlecht. Der Konsens zwischen den Männern war, dass Musik immer noch eine *man's world* und die Musik von Frauen nur eine weichere Version davon sei, sogar, dass Lektrogirls Musik unbeholfen und weiblich sei und Missy Elliott z.B. eine Musik mache, mit der Männer angefangen hätten. Dieses Erlebnis – keine Frage – deprimierte sie tief. Sie hatte früher immer nur eine intuitive, aber absolute Selbstsicherheit, dass sie Musik machen wollte und vor allem auch konnte. Während ihres Toningieurstudiums in Tas-

manien war sie die einzige Frau in einem Raum voller Jungs, die sie ständig fragten, warum sie keinen Rock trug, und der Lehrer machte Bemerkungen über ihre Freunde und fragte sie, ob sie diesen so gefallen würde. Er sei zwar ein sehr guter Lehrer gewesen, sagt sie, aber sie habe das Gefühl gehabt, sie müsse zweimal so gut sein wie jeder sonst in der Klasse. Am Ende wurde sie Klassenbeste.

Inga Humpe erinnert sich mit gemischten Gefühlen an ihre Banderfahrungen. Als Sängerin musste sie aus vollem Hals gegen den Lärm der Instrumente anschreien, um sich überhaupt Gehör zu verschaffen. „Viele Jungs“, erinnert sie sich, „haben sich um den Gesang nie gekümmert, es herrschte eine klassische Trennung, auch heute noch.“ Sie hatte, bedingt durch eine klassische Gesangsausbildung, ein Gespür für Gesang, Klang und Songs entwickelt. Ab einem bestimmten Zeitpunkt wollte sie nur noch mit Sequenzern und Elektronik arbeiten, war abgeturnt von jeder Art von Bandprozessen. Sie eignete sich langsam die Technik an, meist durch Leute, die mit den ersten Samplern gearbeitet hatten. „Es hat ein paar Jahre gedauert, ich habe mich am Anfang schon schwer damit getan“, sagt sie. Bei Conny Planck konnte sie das große 1x1 des analogen Produzierens erlernen, eine andere einflussreiche Person war Norma Baron, die Produzentin von Laurie Anderson, mit der sie später auch eine Platte machte. „Sie beherrschte die Technik und konnte einen sehr guten Mix auf die Beine stellen, das beeindruckte mich stark.“

Donna Maya von den PATINNEN war bis auf eine vorübergehende Ausnahme die einzige Frau in einer Band, und sie war es auch, die als Drummerin den ersten frei programmierbaren Drumcomputer in die Hand gedrückt bekam, um ihn für die Band zu benutzen. Die Band arbeitete sehr diszipliniert und professionell, jedes Gruppenmitglied war für den Sound und die dazugehörige Technik selbst verantwortlich. „Innerhalb der Band gab es nie Kompetenzprobleme,“ so Maya, „im Gegenteil, jeder kannte sich sehr gut mit den Techniken aus, so dass ich relativ viel lernte.“ Je mehr sie jedoch mit den Soundgeräten arbeitete, desto mehr suchte sie nach Möglichkeiten, damit eigene Musik zu machen. Im Laufe der Zeit begeisterte sie sich für HipHop und interessierte sich zunehmend für Aufnahmetechniken. Der Entschluß, Toningenieurin zu werden, reifte immer fester in ihr, und als sie aufgrund einer Ausnahmeregelung zur Aufnahmeprüfung für eine Toningenieurschule in Hamburg doch noch zugelassen wurde, hatte sie gerade zwei Tage Zeit, sich die Grundlagen der E-Technik anzueignen. Sie wurde aufgenommen und war eine von drei Frauen unter vierzig Männern. Nach einem halben Jahr war sie die einzige Frau, die Lehrer waren nur Männer, einige recht sexistisch, aber dank der Solidarität einiger Mitschüler überstand sie die Schule. Trotzdem machte sie dort zum ersten Mal die Erfahrung, wie verstört manche Typen auf sie reagierten, weil sie sich nicht vorstellen konnten, dass sie diese Arbeit interessierte. Ein Praktikum in einem Masteringstudio schmiss sie nach fünf Tagen, da sie keine Lust auf Putzen, Kaffee kochen, Kurierfahrten, Einkaufen etc. hatte. Sie ging nach New York, stellte sich in den größten HipHop-Studios der Stadt vor und bekam sofort einen (unbezahlten) Praktikumsplatz im legendären *Unique Recording*-Studio, der bald in eine bezahlte Stelle umgewandelt wurde, als ihre überaus große

Kompetenz im Umgang mit dem Equipment bemerkt wurde. „Dort konnte ich unglaublich viel lernen und hatte überhaupt keine Probleme mit den Leuten, die im Studio arbeiteten.“ Bei den Arbeitsverhältnissen kam sie jedoch zu nichts anderem mehr, weder dazu, Leute zu treffen, noch Musik zu machen, noch Aufzulegen, so dass sie schließlich wieder zurück nach Hamburg ging.

Ihre Partnerin Donna Neda hat dagegen als Teenie nie den Sprung gemacht, die klassische Gitarre mit einer E-Gitarre zu vertauschen und in einer Band zu spielen. Deshalb ist sie nicht über einen Bandkontext zur elektronischen Musik gekommen. Der Kontakt kam vielmehr über ihr Kunststudium in Linz, wo ein Dozent, ein junger Komponist elektronischer Musik, sein professionelles Equipment in einem Workshop zur Verfügung stellte. Ihre DJ-Praxis kam hinzu, plus der Kontakt zu Maya, die schon ein eigenes kleines Studio hatte. „Deswegen kann ich sagen, dass ich von Mann und Frau gleichermaßen unterstützt worden bin“, fasst sie zusammen. Sie starteten gemeinsam ihre ersten regelmäßigen PATINNEN-(Samstag)Abende, an denen sie in den ersten beiden Stunden, wenn noch kaum Leute da waren, ihre Eigenproduktionen per mitgebrachtem MPC 3000 mit ihren Platten mischen konnten. Dazu dachten sie sich Stories aus, und irgendwann war genug Material für ihr erstes Album vorhanden. Der Weg der PATINNEN ist besonders aufschlussreich, da bei ihnen Erfahrungen in unterschiedlichen musikalischen Kontexten und auch in verschiedenen Bereichen (Band, Eigenproduktion, professionelles Tonstudio, Club) stattfanden, die letztlich zu ihrem eigenen Ding geführt haben.

Vicky Riesen war Zeit ihres Lebens nie in einer Band: „Als typisches zweite Generation-Kind von Auswanderern aus dem Süden galt auch für mich, meine Energie und Zeit in solide Sachen zu investieren, also in nichts, was nur aus fun praktiziert wurde.“ Als sie selbständiger wurde und gewisse Ziele für sich erreicht hatte, konnte sie dazu stehen, den *fun* nun doch etwas ernster zu nehmen. Ihre Vorliebe konzentrierte sich auf elektronische Musik, weil dort noch Unerwartetes zu entdecken war. Ihr Freund hatte die gleichen Ansichten, und so tingelten sie von Club zu Club, von Konzert zu Konzert, und versuchten stets, dem Mainstream eine Nasenlänge voraus zu sein. England wurde für die kommenden Jahre zum Indikator, Platten wurden importiert und auf Tapes gezogen. So war Vicky von Anfang an in der elektronischen Musikszene involviert, hebt aber hervor, wie schwer es zu der Zeit war – gerade auch in der kleinen Schweiz –, die „echte und unkommerzielle Musik“ an die Leute zu bringen. Eines Tages borgte sie einem Café eines ihrer Tapes aus, der Sound gefiel, und so kam sie zum Auflegen. Sie wählte den DJ-Namen *V-Key*, weil daraus ihr Geschlecht nicht ersichtlich war – das gleiche Motiv, weshalb sich Riz Maslen *Neotropic* nannte. Den Frauen-Exoten-Bonus hasst sie und lehnt ihn ab, auch in dem Wissen, dass viele Frauen ihn offen ausnutzen.

Zum Produzieren kam Vicky Riesen zwangsläufig, weil sie schon immer alles wissen und können wollte. Nur über die Schulter ihres Freundes zu schauen, der schon länger auf eigenem Label produzierte, reichte ihr nicht. Sie hatte Ideen und wollte diese umsetzen. Ihr Freund brachte ihr die Sachen bei, jedoch wollte sie



diese Labelverbindung nicht (aus)nutzen, sondern schickte ihr erstes Demo-Tape an zwei ausländische Label, aus deren Repertoire sie in ihren Sets viel spielte. Von beiden erhielt sie positive Antworten, allerdings sagt Vicky auch klar: „Hier spielte sicher noch der Frauen-Bonus eine Rolle.“ Das Feedback auf ihre eigenen Stücke konnte sie in ihren Sets selbst austesten. Heute ist es so, dass sie sich gerne autodidaktisch hinter die Geräte stellt und ab und zu auch ihrem Freund, der jetzt ihr Mann ist, etwas erklären kann.

Ein sehr offenes Umfeld für musikalische Präsentationen und Selbstproduktionen bot sich sowohl den CHICKS ON SPEED wie auch Mo durch die Kunstszene an. Im Umfeld von Kunstakademie und bildender Kunst hat sich über die Jahre hinweg bereits eine relative Angleichung der Geschlechter im kreativen Prozess etabliert. Die Akzeptanz von Frauen, die in diesem Bereich unterschiedlichste Formen von künstlerischer Produktion ausloten, ist hier auf männlicher Seite seit jeher größer gewesen als in irgendeinem anderen Feld gesellschaftlich-kreativen Wirkens, in dem Konzeptionen, Haltungen und letztlich auch Kompetenzen eine Rolle spielen. So sagen die CHICKS ON SPEED mit der selbstbewussten Trotzigkeit einer Mischung aus Art-School-Elitarismus und Punk-Vibe (zwei Hal-

tungen, die sich nicht unbedingt ausschließen und sich im Zusammenspiel mit bestimmten Spielarten und Präsentationsformen elektronischer Musik sogar hervorragend ergänzen): „Wir mögen es, die Technologie auf einem minimalen Level zu halten – es ist die attitude, die zählt.“ Ihre Musik koproduzieren sie dementsprechend mit (zur Zeit meistens männlichen) Partnern, wobei Kompetenzen schon mal gerne abgegeben werden, Hauptsache, der Prozess wird von den CHICKS kontrolliert und das Ergebnis stimmt am Ende.

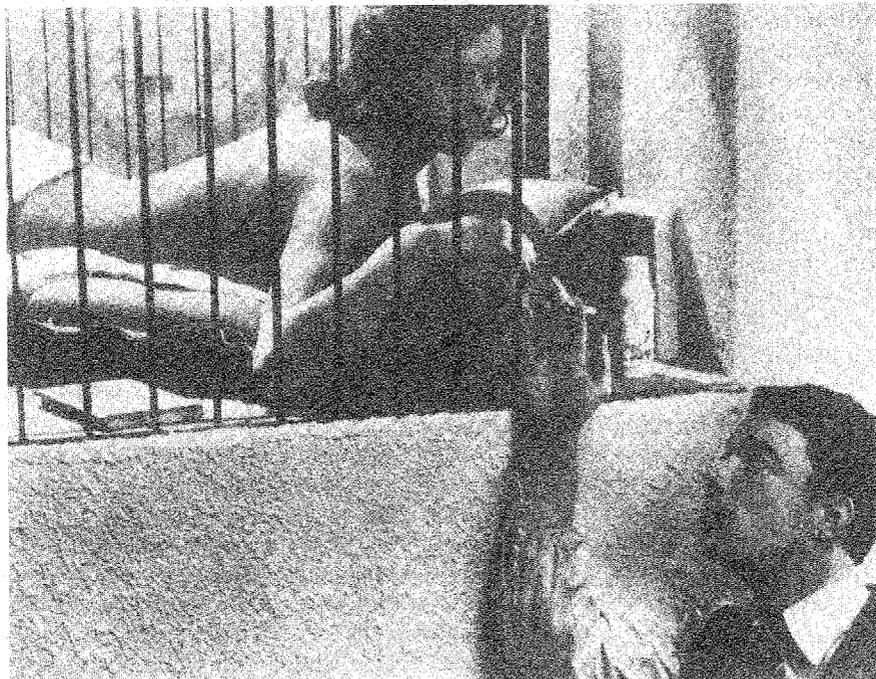
Eine musikalische Sozialisation in Bandkontexten fällt für die CHICKS flach, da sie sich von dort zu erwartenden etwaigen Hierarchisierungen von Anfang an ferngehalten haben. Die Vorteile, welche die Kunstszene für Frauen bietet, werden von ihnen klar erkannt: „Der Vorteil für Frauen ist, dass es dort keine derartige Tradition der Unterdrückung gibt, zumindest fühlt man sich nicht so gefangen. Man wird mehr in Ruhe gelassen, und das kann sehr positiv sein, weil man so sein eigenes Gesetz und seine eigene Welt aufbauen kann.“ Als Umfeld für ihre musikalischen Konzepte, die sich kaum von ihrem Artschool-Background trennen lassen – obschon sie in letzter Zeit zunehmend dafür plädieren, das als Kunstprojekt gestartete CHICKS-Ding mehr und mehr in ein *reines* Pop- bzw. Musikprojekt zu transformieren –, bot sich Alex, Kiki und Melissa die Seppi-Bar, eine selbstorganisierte Club-Bar, in der vor allem männliche DJs und Live-Acts entweder performten oder einfach zu Gast waren. Die CHICKS beschlossen irgendwann 1997, dass sie auch das tun wollten, was die Jungs taten, aber anders. Sie stellten für ihr *Fake*-Projekt ein *Merchandise-Box-Set* mit diversen Artikeln, worunter auf einem Tape die erste *Musik* von ihnen überhaupt zu finden war (eine Zusammenstellung ihrer Lieblingslieder). Als sich die Dinge für sie positiv entwickelten und ihnen auch eine professionelle Promotion zu Hilfe kam, erlangte ihr eigenes Label *Go-Records* eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit. Im folgenden holten sie sich versierte Produktionshelfer wie Gerhard Potuznik, Christopher Just und Ed DMX für ihre Musik heran.

Mo Loschelder kam ebenfalls ohne jeglichen Bandkontext aus. Sie lernte bereits während ihres Kunststudiums einige Frauen kennen, die sich intensiv mit Musik beschäftigten, doch zu der Zeit gehörte sie nicht zu diesem Kreis. Gesteigertes Interesse für Musik wurde bei ihr erst im Berlin der Nachwendezeit geweckt, wo sie ins Nachtleben der aus dem Boden schießenden Clubs eintauchte. Der Background für das Aktivwerden in Sachen Musik sei jedoch stets der eigene kreative Willen gewesen und das zunehmende Wissen, es tatsächlich anders als auch besser machen zu können als der exemplarische Mann, der gerade mal wieder die Platten drehte. Sie begann u.a. im Elektro, das der Video- und Logokünstler Daniel Pflumm 1992 gegründet hatte, zu DJen und lernte einige – natürlich männliche – Produzenten kennen. Aus der Freundschaft mit Klaus Kotai entwickelte sich das Produzententeam Kotai und Mo. Die Anfänge der Produzentinnenätigkeit von Mo liegen in Kotais Studio, der bereits Equipment vorgekauft hatte, welches von Mo durch Geräte ergänzt wurde, die sie sich dank ihres Jobs in einem Plattenladen leisten konnte. Das Handling der Technik erlernte sie nach seiner Einweisung und Anleitung weitgehend autodidaktisch, das Team zeigte sich die Gerätschaften und

Programme oft auch im Ping-Pong-Stil. Zwischen Kotai und Mo herrscht, was Konzeption und Erstellung der Tracks betrifft, mittlerweile eine absolute Gleichberechtigung. Technik ist hier kein Fetisch oder ein maskulines Pseudo-Mysterium, sondern ein ganz normales Werkzeug im kreativen Prozess. Die Instrumente wie auch der ganze Aufbau der Musik haben für Mo trotz mehr oder weniger strenger Konzeption immer etwas Körperliches. Obschon es ihr nie in den Sinn gekommen ist, z.B. eine Gitarre zu spielen, gewinnt der Gruppendynamische Prozess von Kotai und Mo etwas, was einer Band im Prinzip sehr ähnlich ist: Irgendwann fängt das Konzept an zu grooven.

Akzeptanz

„Jeder, dem ich erzählt habe, dass ich elektronische Musik mache, fragte mich, ob ich in einer Band singe. Das ist furchtbar für mich. Ist das die einzige vorbestimmte Rolle für eine Frau auf Vinyl?“ Diese Frage stellt sich Lektrogirl zu Recht, denn wenn es eine Tätigkeit von Frauen gibt, die in der Elektronikszene voll akzeptiert wird, dann ist es das Singen. Und nicht einmal darin werden alle ernst genommen, wie Hanin Elias erzählt. Ihr Einfluss auf die Musik von ATARI TEENAGE RIOT wurde von den (männlichen) Labelmates nie für besonders wichtig gehalten.



ten. Zu oft wurde ihr das Gefühl gegeben, dass sie nur Alec Empires Sing- und Tanzpuppe sei. Als sie ihre ersten eigenen Produktionen vorstellte, kam es noch härter. Die Jungs von DHR (Digital Hardcore Recordings) glaubten ihr erst mal gar nicht, dass sie die Tracks selbst gemacht hatte, und dachten, Alec, der damals noch ihr Freund war, hätte die Musik für sie produziert. „Ich war erst 19 und ... ein Mädchen.“ Dieses Gefühl machte sie sehr depressiv, sie kam sich wertlos vor in dieser Männerwelt. Doch Hanin Elias ließ sich davon nicht entmutigen und fand 1995 die Kraft, ihre eigene EP auf DHR zu veröffentlichen. Das Label hielt sie zu der Zeit für wahnsinnig jungs-dominiert; jeder wollte mehr Hardcore als der andere sein. Dead End.

Hanin wollte ein Statement setzen, indem sie eine völlig andersartige Platte aufnahm. Sie versuchte, DHR davor zu bewahren, langweilig und nur etwas für Jungs zu werden. Mit dem Erfolg, dass ein eifersüchtiger Szenetyp, der die Platte promoten sollte, sich weigerte, dies zu tun. Ihre Platte wurde, was die Promotion betrifft, sabotiert.

Inga Humpe hatte den Vorteil, dass sie als ausgebildete Sängerin meist die einzige Professionelle in der Band war und somit einen recht unangreifbaren Status in Bands sowie auch bei Produktionspartnern besaß.

Mo hatte mit ihrem Produktionspartner Kotai nie Probleme. Dafür kann sie Haarsträubendes von ihren Erfahrungen als DJ in Clubs berichten. Nicht, was die Akzeptanz beim Publikum angeht – die war meist hervorragend, vor allen Dingen von den Besucherinnen wurde sie nur positiv aufgenommen. Aber im Laufe der Zeit hat sie mitbekommen, dass die fetten Jobs meist an die Jungs gehen, die Frauen dann eher für die gute Atmo an der Bar zuständig sind. Für Frauen an den Decks gibt es oft auch weniger Geld.

Dass männliche Kollegen besser bezahlt werden, obwohl sie weiß Gott nicht besser sind, hat auch Luka Skywalker erfahren müssen. Sie meint, die Verhandlungsstrategien seien andere. Bei Frauen wird da plötzlich an Mitleid und Verständnis appelliert, obwohl man weiß, dass DJ Großkotz vergangene Woche in dem gleichen Laden vor zehn Leuten aufgelegt und dafür 1000 Mark bekommen hat. Auch Mo erzählt, dass es am schwierigsten wird, wenn es zu Diskussionen mit Technikern oder Clubbesitzern kommt. Denn wenn einem Frau dabei straight auftritt, sei es, dass sie auf einen bestimmten Sound besteht oder einfach nur das abgemachte Gehalt haben will, dann wird sie schnell als *Zicke* abgestempelt. Von Typen dagegen wird in solchen Fällen dagegen eher lobend gesagt, dass sie Plan hätten und cool seien.

Zu den PATINNEN ist ein Großteil der Clubbesitzer nett gewesen und hat dafür gesorgt, dass sie sich wohlfühlen. Aber es gab auch Ausnahmen. Bei einem großen Club in Hamburg, der mittlerweile dichtgemacht hat, kam eine Absage an die DJ-Frauen mit der Begründung, dass dort schon mal Frauen aufgelegt hätten – das war zwei Jahre zuvor, nämlich *Kemistry & Storm*. Manchmal sei es auch schwierig, so Donna Maya, den Soundmixern im Saal bei Konzertveranstaltungen, wo sie mit anderen Bands auftreten, zu erklären, was für einen Sound sie haben möchten, da sich diese oft sehr in ihrer Kompetenz in Frage gestellt sehen.

Aber Donna Maya können sie eben nichts erzählen, sie kann alles sofort widerlegen, und dann fühlen sich die Mixer schnell angegriffen. Donna Maya meint, dass dies aber auch eine sehr deutsche Verhaltensweise sei, da alle Leute, ob sie nun Toningenieur im Studio sind oder Live-Beschallung machen, sich als Soundgott aufführen, der grundsätzlich und unumstößlich recht hat. In den USA wird dieser Beruf als reines Dienstleistungsunternehmen gesehen, von daher ist der Umgang miteinander ein ganz anderer.

Den Medien dagegen reicht es oft aus, dass Frauen eine bestimmte Musik machen, um diese als etwas Besonderes anzupreisen. Als etwa die Platte der PATINNEN im Oktober 1998 rauskam, gab es kaum einen Artikel, der die Musik behandelte, sondern es ging meist ausschließlich darum, dass die beiden als Frauen Musik machen. Für Donna Maya und Donna Neda war das bis dahin absolut selbstverständlich gewesen, weshalb sie von Rezensionen dieser Art ziemlich überrascht waren. Dieses „Wow, das sind ja Frauen, die elektronische Musik machen“ fanden die beiden nie gut, da damit nichts über die Qualität ihrer Musik ausgesagt wird. Journalistinnen, die für frauenspezifische Medien tätig sind, hatten es oft schwer mit den Statements der PATINNEN, da ihr Selbstverständnis gar nicht in das archetypische Bild weiblicher Producer passen wollte. Auch Luka Skywalker musste sich in Interviews regelmäßig zur Kardinalfrage äußern, wie man sich als Frau auf der Bühne, hinterm Plattenteller oder in einer Band mit Jungs fühle. Um die Musik sei es nur in den seltensten Fällen gegangen, erzählt sie. Luka ist davon so genervt, dass sie nun selbst zu schreiben begonnen hat. Mo dagegen wundert sich, dass die Presse bei der Besprechung ihrer Produktionen immer ganz neutral heranging, ohne das Geschlechtsspezifische anzusprechen. Doch glaubt sie, dass dies vermutlich an ihrer Zusammenarbeit mit Klaus Kotai im Duo lag.

Vicky Riesen hatte bereits des öfteren das Problem, dass Termine einfach nicht angekündigt wurden – ohne Begründung. Bei Luka Skywalker haben sich die Redakteure der Szene Hamburg vor einer Begründung nicht gescheut, als sie eine Party ankündigen wollte – dies aber nicht konnte. Es sei in dieser Ausgabe nämlich schon eine Party im Blatt, auf der Frauen auflegen, und zwei Partys mit weiblichen DJs seien zu viel für die Clubseite. „Ist es jemals eine Frage gewesen, ob zwei Raves mit männlichen DJs zuviel für einen Monat sind?“, kann sie da nur gegenfragen. Sie plädiert deshalb für eine Männerquote in Veranstaltungskalendern.

Selbstschätzung

„Ich könnte Millionen von Gründen finden, weshalb ich keine Musik machen sollte. Stattdessen mache ich Musik – aus einem Grund: Weil ich das kann. Ich bin mir des ganzen *gender issue stuffs* bewusst, und auch der Auswirkungen, die mein Geschlecht auf meine musikalische Karriere hat – ich bin nicht so naiv zu denken, es wäre nicht darin. Aber letztendlich mache ich die Musik für mich selbst – ja, dieser langweilige, alte Spruch –, und ob ich viel oder wenig fertig bringe – es ist alles zu meiner eigenen Erfüllung.“ So selbstbewusst wie Lektrogirl sprechen zu

können, wünschen sich wohl viele Frauen, deren Musik kritisch in Augenschein genommen wird. Ein wenig hofft Lektrogirl, es ihnen leichter zu machen – wenn dies auch nicht ihr Hauptanspruch ist. Doch sie sagt, dass alles, wenn es nur einen Millimeter Fortschritt bringe, eben ein Millimeter weniger sei, den die nächste Frau für sich selbst erkämpfen müsse. Um sich so tough darstellen zu können, hat Lektrogirl vielleicht – natürlich ohne sich dessen bewusst zu sein – einen Tip von Nic Endo für Mädchen befolgt, die daran interessiert sind, ihre eigene Musik zu machen, die aber noch nicht völlig drin sind. Dieser lautet: „Lass Dich nicht mit Scheiße vollsabbeln! Ignoriere die eitlen männlichen Spiele!“

Diese Spiele, die Nic Endo anspricht, sind jedoch nur so lange zu ignorieren, wie die Frau mit ihrer eigenen Technik in ihrem eigenen Studio Musik für sich selbst macht. Sobald sie damit an die Öffentlichkeit gehen will, wird sie feststellen, dass in der Szene absolute Verbrüderung herrscht. „Männer vergeben Jobs an Männer“, wie es Gudrun Gut ausdrückt. Sie gibt im selben Atemzug jedoch zu, selbst nicht viel anders zu sein. „Ich bin nicht geschlechtsneutral“, sagt sie ganz offen. Deshalb vergibt sie Jobs und Aufträge, etwa für Remixe, lieber an Frauen – schon wegen des besseren Verständnisses, das Frauen ihrer Meinung nach – unter anderem aufgrund einer ähnlichen Pubertät – verbinde. Auch die PATINNEN vergeben Auflegejobs gerne mal an DJ-Freundinnen, doch dass diese auch Frauen sind, spielt dabei eine sekundäre Rolle. Der Hauptgrund ist, dass sie diese einfach besser kennen, weil sie mehr mit ihnen machen, ausgehen usw. als mit männlichen DJs. Sie veranstalten genauso zusammen mit männlichen DJs Parties – „aber man unterstützt natürlich zuerst seine besten Freunde“.

Ein weiterer Punkt ist, dass Frauen ihre Musik (häufig wirklich, aber oft wird ihnen das auch nur unterstellt) anders präsentieren als Männer. Und das muss nicht immer so funktionieren, wie es Nic Endo hart kritisiert, nämlich, indem Frauen das kleine Mädchen spielen und dadurch vielleicht wahr-, aber bestimmt nicht ernst genommen werden. Und es muss auch nicht *sexy* sein – wobei Hanin Elias für solch eine Präsentation (und sie begreift *sexy* hier rein als Ableitung von dem Wort Sex, nicht negativ, sondern als Bezeichnung für – weibliches – Geschlecht) eine Begründung hat. Durch die widrigen Umstände sind Frauen mehr oder weniger gezwungen stark zu sein, um sich selbst Gehör und Ansehen zu verschaffen, so dass sie um so mehr stolz darauf werden, Frauen zu sein und sagen zu können: „Hier bin ich, ganz egal, was du mir antust, egal, wie du mich unterdrücken willst – ich bin eine Frau, sieh mich an, ich werde Dich bei lebendigem Leib auffressen.“

Selbst wenn die Präsentation im herkömmlichen Sinn *sexy* ist, verteidigt Inga Humpe, machen Männer es ja nicht anders. Auch die CHICKS ON SPEED, die sonst nicht so große Unterschiede und Schwierigkeiten in ihrem Status als Musikerinnen sehen, plädieren dafür, dass Frauen sich bewusst anders präsentieren sollten – blöd wären sie, würden sie's nicht tun. Denn Frauen hätten natürlich ein anderes Verhältnis zur Musik – und überhaupt zu allem – als Männer.

Für die PATINNEN sind solche Aussagen Blitz und Donner im Ohr. Denn sie sind der Ansicht, dass die Genderproblematik im Kopf entsteht und um so schlimmer wird, je mehr die Auseinandersetzung darüber ausschließlich theore-

tisch und differenztechnisch erfolgt. „Wenn man immer denkt, man sei benachteiligt oder exotisch, geht man auch so damit um“, sagt Donna Maya. „Das Selbstverständnis der PATINNEN kann nicht zur Normalität werden, wenn ständig Muster einer Kritik wiederholt werden, die irgendwann sehr berechtigt war und die wir aus der Geschichte der Frauenbewegung heraus auch verstehen können – aber wir sind einfach einen Schritt weiter.“

Inga Humpe sieht das ähnlich. In ihrer langen Zeit als (sehr anerkannte) Produzentin hat sie gelernt, dass man musikalisch mit anderen nur zusammenarbeiten kann, wenn man die Sache über das Ego stellt. Deshalb sind Produktionseinheiten zeitlich begrenzt, denn irgendwann geht man sich sowieso auf den Zeiger. Je län-



ger Inga Humpe produziert, um so weniger denkt sie, dass es (bei ihr) eine weibliche Herangehensweise an Musik gibt. Sie hat viel mit ihrer Schwester Anette gearbeitet – und das sei genauso wie mit einem Mann, meint sie. Beim Produzieren kommen nämlich alle Seiten zum Vorschein, und das soll auch so sein: Männer bringen ihre weibliche Seite ein, Frauen ihre männliche. Sie will auf keinen Fall sagen, dass das Arbeiten mit einer Frau einfacher ist, sondern hält es alleine für eine Sache von Erfahrung und Können. Geschlecht spielt für Inga Humpe in ihrem Job keine Rolle, nur ihre Person. Das Frausein, sagt sie, definiere sich vielleicht im Umgang mit den Menschen, nicht aber im Material. Sie selbst hat Instrumentalstücke gemacht, die als sehr lieblich empfunden werden („Frauenmusik“), kennt aber ebenso Männer, die solch eine verschnörkelte Musik machen. Was die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit angeht, so denkt Inga Humpe, dass diese sogar

mehr auf musikmachenden Frauen liege und dass Frauen sie immer und automatisch mehr bekommen.

Luka Skywalker hat auch stets auf ein geschlechtsneutrales Selbstverständnis gehofft bzw. zeitweise sogar darauf gebaut. Für sie war es ein böser Moment, als sie kapieren musste, dass Vorurteile und Sexismen nicht nur omnipräsent sind, sondern – ob autonom oder nicht – überall die gleichen, ob Leute studiert haben oder nicht. Ganz so gefrustet ist Neotropic nicht, aber sie hat auch nie gewollt, dass das Geschlecht Einfluss auf ihre Musik nimmt – „aber das tut es, ich weiß das – unglücklicherweise!“ Deshalb sagt sie: „Frauen sind ziemlich einmalig. Lasst uns das formen und eine Waffe daraus machen, aber nicht auf einem negativen, auf einem positiven Wege.“ Auf diesem Wege lässt sich Neotropic keine Steine zwischen die Füße werfen; als „pushy person“, wie sie sich selbst bezeichnet, räumt sie sich ihre Strecke zum Erfolg frei. Wenn sie etwas wolle, dann finde sie immer Mittel, um es zu bekommen. Aber helfen oder unterstützen lässt sie sich nur ungern, sie verlässt sich lieber auf sich selbst. Dieses „väterliche ‚Nein, meine Liebe, das kannst Du nicht machen‘“ gibt es für sie nicht, merkt sie dazu an. Und wenn ihr jemand dumm kommt, dann stellt sie auf stur und macht ihren Job, denn sie weiß, dass sie gut ist.

Gründe für die Unterrepräsentation von Produzentinnen

Wenn die Gründe für die geringe Anzahl von Produzentinnen auf der Hand liegen würden, dann wäre es leichter, dagegen anzugehen, und es hätten wahrscheinlich auch schon mehr Frauen getan. Aber das ist nicht so leicht. Schon deshalb nicht, weil dafür grundlegende gesellschaftliche Veränderungen vonnöten wären. Denn in einem sind sich alle Befragten einig – und das geht auch aus unserem Text hervor: Einer der wesentlichen Gründe dafür, dass Frauen sich in der elektronischen Musik (und generell) weniger bzw. schwieriger behaupten können, ist die Sozialisation von Mädchen und Jungen, aus der sich die mangelnde Akzeptanz gegenüber von Frauen gemachten Dingen ableitet. Die CHICKS ON SPEED merken zu diesem Thema nur an: „It’s a socialisation problem, this will eventually change“, und auch Nic Endo kann sich keine andere Begründung als die technikfeindliche Erziehung von Mädchen vorstellen – eine Erziehung, die sich – wie an den Erfahrungen von Gudrun Gut in Jugendzentren erkennbar ist – auch heute noch nicht großartig geändert hat. Neotropic meint, diese Erziehungsmechanismen seien vor allem in der Generation vor uns ausschlaggebend und wirksam gewesen (wobei sie sich selbst glücklich schätzt, so offen erzogen worden zu sein), und vermutet die allgemeinen Gründe – auch heute – vielmehr in einer sehr viel weniger klinischen (und damit instrumentellen) Herangehensweise an die Technik bei Frauen. Dies begründet sie mit einem Klischee, das vielleicht gar keines ist, sondern eher eine wiederum sozialisationsbedingte Folgeerscheinung: dass Frauen mehr dazu neigen würden, emotional zu handeln, und ihr Denken mehr ganzheitlich und im Einklang mit ihren Gefühlen sei. „Ich kann das nicht verallgemei-

nern, aber es erscheint mir doch so, dass Frauen näher an ihrem Selbst sind“, sagt sie, ohne dabei esoterisch werden zu wollen.

Es fragt sich nur, ob diese Annahme letztlich eine positive Selbstzuschreibung für gendertypische Identifikationszwecke ist oder eine weitere Kontroll-Zuschreibung einer sehr clever ausdifferenzierten patriarchalischen Gesellschaftsstruktur. Auch Hanin Elias spielt in ihrer Antwort mit Klischees. Die Unterrepräsentation von Frauen in elektronischer Musik begründet sich ihrer Meinung nach darin, dass das Frickele an Geräten und das Produzieren elektronischer Sounds ein langweiliger Job für Leute mit Kreativ-Komplex sei. Sie behauptet, dass Männer es bevorzugen, tote Dinge zu kontrollieren, die sie nicht kritisieren können. „Warum arbeiten so wenige Männer in Jobs mit kleinen Kindern?“, fragt sie zum Vergleich. Aber sie ist, was die elektronische Musik und das *Tote* an ihr angeht, zuversichtlich. Sie meint, es werde sich alles ändern, wenn Frauen erst mal selbst produzierten, weil Frauen die Musik zu etwas Lebendigem und Interessantem hin verändern könnten.

Wie dem auch sein mag – Mo ist z.B. auch aufgefallen, dass es bei Frauen nicht so den Thrill gebe, was Technik angeht. Sie erinnert an all die Mütter, die nicht mal die Stereoanlage bedienen können – „in dieser Welt wächst man halt auf“ –, und wundert sich, dass sie nicht gleich selbst Computer und Synthesizer gekauft hat, als der Wunsch, selbst zu produzieren, in ihr geweckt worden war: „Eigentlich wäre das ja nicht schwer gewesen.“ Auch beim Plattenkaufen verhielt es sich so, dass stellte Mo als Verkäuferin im Plattenladen fest, dass Frauen vorsichtiger, weniger und ausgewählter kauften – was aber wiederum an der von Mutti ewig gepredigten Sparsamkeit liegen mag, die auf generationenlangem Knappen mit dem Haushaltsgeld basiert.

Inga Humpe gibt als möglichen Grund an, dass die Produzentenrolle – sie bezieht sich dabei hauptsächlich auf Fremdproduktionen, weil das ihr Arbeitsfeld darstellt – immer auch eine Führungsrolle sei, an die sich Frauen erst mal herantrauen müssten. Denn es gebe halt immer noch sehr wenige Männer, die sich von einer Frau etwas sagen ließen. Inga Humpe betont, dass sie diese Rolle über lange Zeit hinweg habe erlernen müssen, da sie nun einfach kein Mensch sei, der einem anderen sagt, was zu tun ist.

Dieses anerzogene, ständige *Friedlich-Ausgleichen-Wollen* ist auch der Grund dafür, weshalb sich Frauen in elektronischen Szenen schwer durchsetzen können, vor allen Dingen, weil diese Szenen so männlich dominiert sind. Letzteres sieht Mo so begründet, dass sie sich eben nicht eigenständig und abgetrennt davon, sondern aus der Rockmusikszene heraus entwickelt haben. Gudrun Gut bringt noch einen ganz anderen Aspekt ein: Sie findet, dass das Karrierebild für Frauen nicht so existiert, es weniger Leitbilder gibt, die eine Karriere versprechen. Denn zu produzieren, was für Jungs als cooler Job gilt, ist halt nach gesellschaftlicher Meinung nichts für Mädchen. Außerdem meint Gudrun Gut, und das hat sie die Erfahrung mit und in vielen Bands gelehrt, machen Jungs generell gerne Musik, weil sie dadurch Mädchen kriegen können.

Schlussfolgerungen

Lassen sich aus diesen Antworten überhaupt generelle Aussagen jenseits von Klischees und Platitüden ableiten? Wie bereits am Anfang vermerkt, war es vor der Konzeption dieses Artikels nicht unser Ziel, eine neofeministische Mastertheorie der Popkultur abzuliefern. Aufgrund der exemplarischen Auswahl von zwölf Aktivistinnen kann dies auch gar nicht möglich sein. Allerdings lassen sich aus deren Aussagen Gemeinsamkeiten und Tendenzen einer Bewegung im popkulturellen Kontext erkennen. Obschon die Befragten aus teils sehr verschiedenen Verhältnissen und Szenen kommen, wird deutlich, dass sie in bestimmten Bereichen ähnliche Erfahrungen gemacht haben, allein aus dem einen Grund: weil sie Frauen sind. Unsere Materialsammlung zeigt nun jedoch nicht, wie wir finden, das gesammelte Leid einer von der männlich dominierten Musikindustrie geknechteten Frauenschaft, also keine Exkursion ins tiefe Jammertal der Superfrauen, sondern veranschaulicht vielmehr sehr realitätsnah, was passiert und was machbar ist. Denn wenn wir die Frauen nur ein weiteres Mal in die ihnen häufig zugeschriebene Opferrolle stecken und darüber hinaus gar eine Ausweglosigkeit beschreiben würden, würden wir ungewollt das fatale Schema bestätigen, mit dem sich Macht habende und verwaltende Teile der Gesellschaft – in diesem Falle der männliche Teil – durch Kontrolltechniken wie Ausgrenzung, Absprechen von Kompetenz oder Hierarchisierung die Macht und Geltung über einen anderen Teil – in diesem Fall den weiblichen – verschaffen. Denn wenn lange und geschickt genug eine Opferrolle erklärt, aufgebaut und stilisiert wird, wird sie auch bereitwillig von den Betroffenen angenommen.

Zusätzlich hat sich im Verlauf von über einer Dekade gezeigt, dass die anfänglich propagierte, sogenannte *Androgynität* elektronischer Musik ein völliges Trugbild ist, das zu keiner Zeit nur annähernd eingelöst wurde. Die Aussagen der befragten Produzentinnen bestätigen dies nachhaltig. Elektronischer Popmusik wurde in ihren Anfängen gerne diese *Androgynität* zugeschrieben, es wurden *ent-sexualisierte* Räume propagiert, die als Plateaus und Möglichkeiten zur Entwicklung und Entfaltung eines genderspezifischen musikalischen Selbstverständnisses wirken sollten. Der Klang dieser einstmals neuen Popmusik versprach – in selten (oder nie?) geführten Diskursen übrigens – Zwischenräume ohne konkrete gesellschaftliche Festlegungen und Zuschreibungen – Techno-Idealismus pur, ohne jegliche Rückbindung an eine weitergehende gesellschaftliche Analyse oder wenigstens den Blick für die Problematiken, wie z.B. Gender-Hierarchisierungen, zu bekommen. Nur so ist es erklärbar, dass sogar heute noch in der *de:bug*, dem ansonsten sehr aufgeklärten Zentralorgan der elektronischen Musik, ein Artikel über eine Compilation elektronischer Produzentinnen mit „Electronic Music Is Transgender“ überschrieben ist, und die Autorin vermutet: „Vielleicht ist es ja tatsächlich so, dass musikalisch ambitionierte Künstlerinnen in der Produktion von elektronischer Musik endlich das gefunden haben, was sie am Gebrauch von Instrumenten immer eher abgeschreckt hat: „The psychological block of not having to swing a guitar or your dick

around is part of what makes electronic music super hype, transgender, future steppin on“.

Nun, abgesehen davon, dass der Popanz *elektronische Musik* – was bitte ist das eigentlich genau? – heutzutage in vielen Fällen so aufregend, neu und futuristisch ist wie ein Furz in ein nasses Sofakissen, bleibt doch immer noch die Frage nach dem *Transgender*-Faktor. Es ist ziemlich oberflächlich, ein Instrument wie z.B. die Gitarre phallogozentristisch zu codieren, nur weil diese aufgrund ihrer Form von irgendwelchen Male-Chauvinist-Rockstar-Idioten im Verlauf der Popmusikgeschichte so benutzt worden ist. Viel aufschlussreicher für unseren Fragenkomplex wäre es, anstatt sich an alten Feindbildern abzuarbeiten, zu untersuchen, ob die Tools zur Erzeugung elektronischer Musik androzentrisch codiert sind – und damit beziehen wir uns natürlich nicht auf klassische Hardware-Tools und Gitarrenersatzteile wie eine 303, sondern z.B. die Software, die fast ausschließlich von männlichen Programmierern konfiguriert wurde.

Das ist bei Software im allgemeinen der Fall – auch bei Rechtschreib- und Tabellenprogrammen, mit denen in den Büros hauptsächlich Frauen völlig routiniert und wie selbstverständlich umgehen. Ohne jemals Umfragen darüber gestartet zu haben, kann mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, dass Sekretärinnen die von ihnen benutzten Computerprogramme nach einer kurzen Lern- und Gewöhnungsphase gewiss nicht als *männlich und feindlich* bezeichnen würden. Der Computer an sich und die in ihm steckenden Möglichkeiten bleiben den meisten von ihnen trotzdem verschlossen. Nur wenige von ihnen kommen auf die Idee, über die grundlegenden Anwendungen hinauszugehen und sich auszuprobieren – sei es im musikalischen wie auch in vielen anderen Bereichen. Die Hintergründe dafür mögen in der Erziehung liegen – das Eingehen von Risiken, gerade in finanzieller Hinsicht, und das Experimentieren ist bei Mädchen lange nicht so akzeptiert wie bei Jungen – oder an der männerspezifischen Vermarktung der Tools.

Wenn auch die Haltung der Geschlechter untereinander die Umsetzung gewonnener Erkenntnisse in der Gesellschaft noch sehr erschwert, so ist doch deutlich zu erkennen, dass es Veränderungen bezüglich der Stellung der Frau in der Gesellschaft gibt. Die Frage ist nur, wo diese Veränderungen ihre Wurzeln haben oder sie erfolgreich schlagen können. Ob wirklich im Denken der Menschen oder nur in der immer stärker werdenden Wahrnehmung der Frau (in diesem Falle der Musikerin/Produzentin) als Konsumartikel und vor allen Dingen als Konsumentin, durch die kapitalistische Gesellschaft. Sich daran anschließende Fragen lauten: Könnte es sein, dass elektronische Musik von Frauen bald ebenso dummdämlich gehypt wird wie etwa *Frauenliteratur*, die unter den Stichworten *Freche Frauen* oder *Die neue Frau* zum Verkaufsschlager wird? Hat die Musikindustrie in der Frau – die bisher im Vergleich zum typischen plattenkaufenden Mann als Konsumentin eher zurückhaltend war – eine neue Kundin entdeckt, bei der sie eine Scheinsolidarität durch ein Produkt *von Frauen für Frauen* wecken will? Auch Computertechnik, bisher als fachlich, kühl und androgyn (wenn jedoch eher auf männliche Wünsche zugeschnitten) beworben, erhält neuerdings mit der Entdek-

kung von Kindern als User die gewohnten geschlechtsspezifischen Zuteilungen. So stellte etwa der Spielehersteller Mattel pünktlich zum Weihnachtsgeschäft Computer im Barbie-Design vor, für die sich Mädchen erwärmen sollen; für Jungen gibt es den Rechner mit Hot-Wheels-Bemalung.

Ist ein auf Geschlechteridentität zielender Konsum, der die Images dafür wie gewohnt mitliefert, auch denkbar für ein popkulturelles Segment wie elektronische Musik?

Auf der anderen Seite wurden seit den 80er Jahren in den (nicht zuletzt männerdominierten) Medien systematisch kulturelle Images von *starken Karrierefrauen* gezüchtet, die Ende der 90er in den Köpfen der Konsumentinnen endlich via medialer Vermittlung angekommen sind. Die für das Problem einseitig sensibilisierten Konsumentinnen identifizieren sich bereitwillig und dankbar mit diesen neuen Role Models (egal, ob diese von der *stimmstärkeren Seite*, den Männern, positiv oder negativ betrachtet werden), intensivieren und beschleunigen durch ihren Konsum und ihr Verhalten in den zwischenmenschlichen Lebenswelten den Prozess der kapitalistischen Verwertung von einstmalig kulturpolitisch progressiven Strategien, die, übersimplifiziert, zum reinen Konsum- und Bewusstseinsartikel geronnen sind. Die fatale Strategie einer temporären Identität, die auf einmal ein festes Zuhause geworden ist und nun zur stabilen Identität taugt. Die strategisch einst notwendige Abgrenzung wird zum neuen verteidigungswürdigen Fetisch, anstatt sach- und diskursgerecht auf dem Müllhaufen der Geschichte entsorgt zu werden. Der kapitalistische Wettbewerbswahn steigert sich einmal mehr, die Diktate der Ökonomie werden wie selbstverständlich als quasi-natürliche Umgangsform in die Lebenswelten der Geschlechter übertragen. Jegliches Gespür und jeglicher Sinn für Solidarität geht im neoliberalen Rausch der Produktion und Konsumtion bekanntermaßen verloren. Wie sollte es zwischen den aufoktroierten Geschlechterrollen langfristig anders funktionieren? Divide et impera ist seit jeher die sicherste Herrschaftsgarantie eines sich als natürlich (bzw. gottgegeben) verstehenden Systems. Jedoch ist es ein fades Ziel, die Angleichung von Frauen, egal ob im politischen oder auch popmusikalischen Sektor, aus einem humanistisch-idealistischen Quotenwahn zu fordern, der uns allein schon durch eine anteilmäßige Aufspaltung in Aktions-Konsum und Passiv-Verdienst das Paradies auf Erden bescheren will.

Nein, das Bild, welches eine kompetitive (Popmusik-)Kultur zeichnet und das sich uns auch durch die Auswertung unserer Fragen präsentierte, ist ein ganz anderes, ein Bild von Frauen nämlich, die noch mehr leisten müssen als Männer, noch mehr Ideen und noch mehr Power haben müssen. Also ab zum Workout, ab zum Skilltraining, vollständige Metamorphose zur Powerfrau, und das System, das doch eigentlich keiner will, wird wieder effizienter. Gender-Identität ist nur ein weiterer verkaufsfördernder Faktor, mit dem bestimmte Produkt- und Konsumlinien vorgegeben werden. Die manchmal haarsträubend wahnwitzigen Tendenzen, die sich z.B. auch in der kommerziell beworbenen Schwulen- und Lesbenszene zeigen, bestätigen dies.

Was also bleibt den Frauen, die sich all dem bewusst entziehen möchten? Werden sie den goldenen Weg allen Fleisches gehen, der als einzig begehbarer im Hy-

perkapitalismus möglich erscheint und eine (logischerweise ohnmächtige) Aktion simuliert – die des dissidenten Konsums?

Wir halten es für unabdingbar, die positiven Tendenzen, die sich aus unserem bescheidenen Material ergeben mögen, sogleich wieder im Ansatz zu demystifizieren und dekonstruieren, da die gewohnten humanistischen Hoffnungsraketen im Jahr 2000 einfach nicht mehr richtig zünden wollen. Aber auch die sich rigoros-radikal gebenden Knallfrösche können unser Herz nicht wirklich erwärmen. Zum Glück bleibt uns das aktive Reflektieren und aggressive Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten aller Art auch im neuen Jahrtausend nicht erspart, und darauf freuen wir uns. Das als Arbeits- und Lebenshaltung.

(Erstveröffentlichung in testcard #8: Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop. Ventil Verlag, Mainz 2000)

Mo – Die Leidenschaft zum Frickeln hat Mo Loschelder von ihrem Vater geerbt, in dessen Bastelkeller meist offene Geräte (Fernseher, Radios etc.) herumstanden, die sie immer ziemlich interessierten. Um aus dieser Leidenschaft Musik werden zu lassen, dauerte es jedoch ein Kunststudium in Düsseldorf und einige Jahre als DJ im Berlin der Nachwendezeit. Antriebskraft war für sie nicht das Musikmachen selbst, sondern der Wille, das, was ihr bei anderen noch nicht so gefiel, besser zu machen – im DJen wie im Produzieren. Zu letzterem kam sie über die Freundschaft mit Produzent Klaus Kotai, den sie in München kennen lernte und der sie in sein Studio einwies. Jetzt ist es ihr gemeinsames Studio, denn mit dem Geld, das sie im Berliner Plattenladen HardWax verdiente, rüstete sie kräftig auf. Aus dem von Video- und Logokünstler Daniel Pflumm 1992 gegründeten Elektro, einer kleinen Techno-Galerie-Bar in Berlin, erwuchs 1995 zusammen mit Kotai und Mo das Elektro Music Department, Label und Basis für Operationen an der Schnittstelle von bildender Kunst und elektronischer Musik. Seit Sommer 1998 ist der Init-Club und -Galerie öffentliche Schaltzentrale für diese Aktivitäten.

Gudrun Gut – Angeschubst von der klavierspielenden Oma und einer Mutter, die lieber dem Kind die Bedienung der Stereoanlage überließ, wirbelte die *geniale Dilettantin* bereits in den 80ern mit Bands wie ManiaD und den Einstürzenden Neubauten, anfangs als Schlagzeugin und Bassistin in der Berliner Musikszene Staub auf, bis sie mit der Frauenband Malaria! richtig Erfolg hatte. Dort setzte sie erstmals Synthies und Computer mit Sequenzerprogrammen ein, an denen sie sich selbst anlernte. Nebenbei studierte sie Kunst an der HDK. Heute hat sie ein eigenes Label, Monika Records, das sich aus Moabit Records entwickelte, moderiert und produziert die Radiosendung Ocean Club, komponiert und produziert für das Zwei-Frauen-Projekt Miasma mit Myra Davies die Musik und remixt ab und an Stücke ihrer Kolleginnen und Kollegen. Aufgrund der größeren künstlerisch-geistigen Nähe bevorzugt sie immer die musikalische Zusammenarbeit mit Frauen.

Nic Endo – Vor 24 Jahren wurde sie in den USA von einem deutschen Vater und einer japanischen Mutter gezeugt. Seit sie ein Jahr alt war, lebte sie in verschiedenen Städten in

Deutschland, um 1996 endlich in Berlin anzukommen. 1995 hörte sie in Frankfurt zum ersten Mal Generation Star Wars von Alec Empire und wurde auf den Sound von Digital Hardcore aufmerksam. Frankfurt langweilte sie völlig, Berlin schien ihr viel kreativer und voller Energie zu sein. Nachdem sie dort hingezogen war, war sie schnell enttäuscht. Heute bezeichnet sie die Stadt als „völlig überschätzt“. Trotzdem blieb sie und fand Anschluss an Atari Teenage Riot, wo sie Alec von seiner Rolle als *Frontman* und *Musical Advisor* entlastete und ablöste. Nic brachte mehr Lärm und Improvisation in den Sound von ATR. Ihr erster Release auf DHR war die 98er White Heat EP – eine der besten und direktesten Noiseplatten der Zeit, die Noise als konsequente Fortführung des völlig in Rock-Formalismen erstarrten Punkrock begreift. „Lärm ist eine sehr direkte Form der Gefühlskommunikation, egal, ob Gewalt, Zorn, Zufriedenheit oder Trauer.“ Es war der erste Release auf Fatal, dem neuen DHR-Unterlabel, auf dem ausschließlich Frauen veröffentlichten und das sie zusammen mit Hanin Elias gegründet hatte. Unter dem Pseudonym She-Satellites brachte sie zudem eine Platte mit ungewöhnlichen, experimentellen elektronischen Sounds heraus, die durch Direktheit und Eigenstilistik besticht.

Luka Skywalker – Mit Punk hatte sie ihre erste musikalische Initialzündung, die auf der Erkenntnis beruhte, dass Musik nicht kompliziert sein müsse, um wunderschön und energetisch zu sein. Wegweisendes Erlebnis für die eigene Karriere war ein Konzert von Sylvia Juncosa, nach welchem sie sofort am nächsten Tag im Musikladen eine Gitarre plus Verstärker kaufte. Bald stieg sie in eine *Girlie*-Band namens Pale Biskids ein und spielte später auch noch in einem anderen Projekt. Als ihr das Bandgefüge (fünfmal die Woche proben, ständige Streitereien) irgendwann auf die Nerven ging, fand sie ab 1994 im DJen eine Alternative: Zuerst mit Drum&Bass, jetzt mit House, gelang

und gelingt es ihr, das, was Musik für sie ausmacht, genauso, wenn nicht noch besser, herüberzubringen. Um sich damit Gehör zu verschaffen, musste sie jedoch anfangs selbst die Parties organisieren. 1996 stieg sie in die Hamburger Band Brüllen als Bassistin ein, machte einen Longplayer und ging mit der Band auf Tour. Seit 1998 arbeitet sie in einem freien Radio als Programmkoordinatorin und kümmert sich dort um Musikarchiv und Technik.

Inga Humpe – Nachdem sie als Sängerin der Neonbabies Anfang der 80er Jahre im Zuge der NDW bereits einige bescheidene Erfolge feiern konnte, bekam sie, die eine klassische Gesangsausbildung genossen hatte, die Gelegenheit, die letzte Platte von Palais Schaumburg zu produzieren. Ab einem bestimmten Zeitpunkt jedoch wollte sie, die seit Mitte der 80er Jahre von jeglichen Bandprozessen genug hatte, nur noch Musik mit Sequenzer und Elektronik hören und produzieren. Ihre Vorliebe für schräge Popmusik hatte sie bereits mit dem Überraschungserfolg Codo mit DÖF ausgelebt. Mit ihrer Schwester Anette produzierte sie bis 1987 adult-orientated Pop, ging nach London, machte dort eine Soloplatte mit Trevor Horn, tauchte in die ersten Acid-House-Wellen ein, machte Tracks mit The Beloved und, wieder in Deutschland, mit Andreas Dorau, war Mastermind des Technopop-Projektes Bamby und ist als Produzentin von Popacts weiterhin erfolgreich (Sin with Sebastian). Mit ihrem Freund macht sie das Projekt IOL (Oh Superman), besitzt ein Studio und produziert alle Sparten von Popmusik, ab und zu auch Filmmusik oder Märchen für Kinder. Auf dem eigenen Label it sounds versucht sie, junge Talente zu fördern. „Eine gute Produzentin lernt nie aus. Ich lerne immer noch.“

CHICKS ON SPEED – Die Chicks waren schon eine (Fake-)Band, bevor sie wirklich Musik gemacht hatten: Die drei Künstlerinnen gaben ein *box set* heraus, das neben Merchandising-Artikeln eine Papp-Platte

und ein Tape mit ihren Lieblingssongs enthielt, über die sie „I wanna be a DJ ... baby“ sangen, doch zum 2,5-minütigen Live-Act im Münchner Ultraschall langte dies. Dabei hatten sich Alex, Melissa und Kiki hauptsächlich zusammengetan, um als Künstlerinnen-Kollektiv Bilder zu verkaufen und zusammen die Seppi Bar – eine Wanderbar in München – zu organisieren, weil ihnen in der bayerischen Hauptstadt ein wenig langweilig war. Mittlerweile haben sie ihre eigenen Label Go und Stop-Records, auf denen sie die Musik rausbringen, die sie mit verschiedenen Produzenten zusammen kreieren. Diese Musik wollen sie nun nicht mehr als Kunst-, sondern als Popprojekt betrachtet sehen.

Donna Maya (DIE PATINNEN) – Obwohl fleißiges Üben an Klavier und Schlagzeug ihr ein Duo-Konzert mit dem späteren Fernseh-Star Patrick Bach bescherte, probierte sich die ehemalige Punk-Drummerin schon in ihrer ersten Band Lunatic Fringe an Synthies und Computern und programmierte die Rhythmik. Weil sie sich bei der Produktion ihres HipHop-Projektes mit MC Eye so über den schlechten Mixer ärgerte, besuchte sie die School of Audio Engineering. Als Tontechnikerin sammelte sie ein Jahr lang Erfahrungen in den größten HipHop-Studios New Yorks (u.a. Unique Recording), bevor sie, mittlerweile wieder in Hamburg, anfangs, mit Donna Neda Platten aufzulegen und eigene Stücke zu schaffen, die als Murder Beats Vol. 1 & 2 des Projektes Die Patinnen – Teil 2 veröffentlicht wurden.

Vicky Riesen (DJ V-Key) – Als Frau griechischen Ursprungs zählten Musik und Tanz immer zu ihrem Alltag – Rhythmusgefühl und Gehör waren ständige Begleiter, egal ob an der Blockflöte oder am Keyboard oder später dann in den Clubs, in die sie am Wochenende strebte und in denen sie irgendwann auch mal selbst auflegte (als DJ-Name wählte sie bewusst V-Key, da daraus ihr Geschlecht nicht auf den ersten Blick zu

erkennen ist). Da sie aber schon immer alles wissen und können und immer einen Schritt voraus sein wollte, fing sie selbst an zu produzieren – anfangs noch mit Hilfe ihres Freundes und jetzigen Mannes Stefan, der selbst bereits ein Studio hatte. Ihre Platte wollte sie jedoch nicht auf seinem Label rausbringen, aber das war auch nicht nötig. Denn schon auf ihr erstes Tape hin erhielt sie mehrere Angebote.

Hanin Elias – Bereits mit 10 Jahren fing sie an, mit Lo-Fi-Technik zu experimentieren – Geschichten mit dem Tape-Recorder aufzunehmen und mit verschiedenen Stimmen und Hintergrundmusik zu mixen. Mit 15 gründete sie ihre erste Band. Als Equipment diente immer noch Lo-Fi-Stuff, bestenfalls wurden die musikalischen Vorstellungen an Leute mit viel Technik und der entsprechenden Ahnung davon weitergegeben. Zwei Jahre später lernte sie Alec Empire kennen, mit dem sie Atari Teenage Riot gründete. Aber weil er alles über die Technik wusste, war sie nur die Sängerin. Irgendwann war sie es leid, immer die Außenseiterin zu sein, also produzierte sie selbst mit Alecs Equipment die ersten Tracks – von denen ihr niemand glaubte, dass es ihre seien, und die DHR erst recht nicht rausbringen und promoten wollte. 1995 brachte sie dort trotzdem ihre erste EP heraus, und nach mehreren Veröffentlichungen, die nun auf dem DHR-Unterlabel für Frauen, FATAL, erscheinen, kann niemand mehr ihre Power und ihren Impact leugnen. Ende 1999 erschien auf Fatal/DHR ihre In Flames-EP, eine feministische Version von teutonischen Torch-Songs im Stil einer Hardcore-Greta-Garbo.

Donna Neda – Fünf Jahre Gitarrenunterricht hielt sie mit mäßiger Freude durch (eigentlich wollte sie Klavier lernen, bekam aber dieses Instrument nicht), dann wendete sie sich von der Musik ab und hin zur bildenden Kunst und studierte Bildhauerei und Freie Kunst. Bei einem akademischen Hochschultreffen in Linz nahm sie an ei-

nem Kurs für Komposition elektronischer Musik teil, wobei sie lernte, mit professionellem Equipment umzugehen. Über das DJen in Hamburg lernte sie Maya kennen, die sie in die Geräte in ihrem Studio einwies und mit der sie seither zusammen Stücke produziert.

NEOTROPIC – In Andover/England, geboren, wuchs Riz Maslen auf einer US-Airforce-Base auf, wo massig neueste HipHop-Platten liefen. In London hatte sie lange Zeit mit Punkrock-beeinflussten Bandszenen zu tun und spielte Drums und Gitarre. Durch die Arbeit im Tonstudio eines Freundes kam sie mit Produktionstechnik in Berührung und landete mit ihren selbstgemachten Tracks, die Psychedelik, gefühlvoller Pop und toughe Downtempobeats auszeichnet, beim Ninja Tune-Label, dessen Radioshow sie immer schon liebte. Andere Einflüsse sind für sie Stanley Kubrick, Ridley Scott und George Lucas – „weil sie Themen ausloten können, die nicht in der Realität liegen und über die wir keine Kontrolle haben“. Musikalische Einflüsse sind u.a. Nick Drake, Polly Jean Harvey, Acid Rock, süße und psychedelische Popsongs der 60er, Coldcut und John Peel. Sie bevor-

zugt die Zusammenarbeit mit „echten Menschen“ – und nicht nur klassisch ausgebildeten Musikern. „Das Leben der Leute interessiert mich: was sie in den Coffeeshops zueinander sagen, ihr Flüstern. In dieser Art von Musik ist eine organische Schönheit, eine Art grenzenlose Musik, die Bewusstsein transzendiert.“

LEKTROGIRL – Musik wollte die geborene Tasmanierin Emma Davidson schon immer machen (und der Drang verstärkte sich, als sie in London mehr und mehr Musiker – alles Männer – kennen lernte, die ihr immer wie die glücklichsten Menschen erschienen). Das einzige, was sie daran hinderte, war das fehlende Wissen, wie. Also besuchte sie einen Sound-Engineering-Kurs. Denn als technikbegeisterte Frau, die immer gut im Umgang mit Computern war und lange Zeit Fotografie studiert hatte, kam für sie nichts anderes als elektronische Musik in Frage. Um sich darin zu professionalisieren, studierte sie für ein Jahr Tontechnik in Australien, bevor sie mit genügend Stücken für ein Album nach London zurückkehrte. Ihre Platte *I Love My Computer* ist im Herbst 1999 auf Replex erschienen.

Abbildungsnachweis

- S. 50 „Rom – 11 Uhr“. R: Giuseppe de Santis
 S. 53 „Wirbel“. R: István Gaál
 S. 56 „Verführung auf sizilianisch“. R: Pietro Germi
 S. 58 „Les cousin“. R: Claude Chabrol
 S. 62 „Abschied von gestern“. R: Alexander Kluge

Alle Abbildungen aus: Horst Knietzsch: Filmgeschichte in Bildern. Berlin 1971.