

GENDER, SEX UND POPULÄRE MUSIK. DREI FALLBEISPIELE

Erika Funk-Hennigs

Popkultur beeinflusst geschlechts- und sexualitätsbezogene Einstellungen und Handlungen ihrer Hörerinnen und Hörer. Sie trägt zu dem kontinuierlichen Prozess bei, in dem Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit geprägt, fortgeschrieben oder infrage gestellt werden. In Teilen der westlichen Popkultur spiegeln sich somit jene Geschlechterstereotype wider, die auch die Gesamtgesellschaft prägen, während andere Teile offensiv gegen solche Klischees antreten. Auch im Rahmen populärer Musik werden Frauen noch immer häufig mit passiven, peripheren, dekorativen und weniger kreativen Rollen assoziiert. Wir sehen sie als Backgroundsängerinnen, Tänzerinnen oder als Sexsymbole in Videoclips oder anderen Promotion-Produkten, hinzu kommen Groupies und weibliche Fans, die die männlichen Stars anbeten. Populäre Musik ist also nicht frei von Sexismus als Teil eines strukturellen Gewalt- und Machtverhältnisses, mit dem das Ziel verfolgt wird, Geschlechterdifferenz aufrecht zu erhalten und eine hegemoniale Männlichkeit zu sichern. Da auch die Musikjournalistenszene männerdominiert ist, findet eine Diskussion darüber in der Popkultur selbst kaum statt.

Martin Büsser, Tine Plesch und Johannes Ullmaier diskutieren in »Le douzième sexe« (Büsser et al. 2000), wie randständig die Auseinandersetzung mit Geschlecht und Sexualität neben der heterosexuellen Norm mit samt ihren geschlechterspezifischen Verführungsstrategien in der Popkultur, die sie für das körperbetonteste kulturelle Phänomen der Nachkriegszeit halten, bis dato gewesen ist. Popkultur wird von ihnen in erster Linie als den gesellschaftlichen Mainstream widerspiegelnd angesehen, als Sammelbecken für den heterosexuellen Sex, geboren aus rein männlicher Perspektive. So wurde Sexualität bspw. zu Beginn der Rock'n'Roll-Zeit aus ihrem herkömmlichen Kontext von Häuslichkeit, Ehe und romantischer Liebe gelöst und zum befreienden Ausdruck von Hedonismus, Lust und Ekstase – allerdings trifft diese Beobachtung ausschließlich auf das männliche Sexualempfinden zu, während die weiblichen Bedürfnisse und Fantasien oftmals

unbeachtet und tabuisiert blieben. Plesch (ebd.: 23) stellt die These auf, dass nur deshalb verhältnismäßig wenig Frauen, Lesben und Schwule den Schritt wagen, aktiv am Popdiskurs (der Sammlungen und Insider-Wissen voraussetzt) teilzunehmen, weil sie dort bislang immer unterrepräsentiert gewesen seien. Der Kanon sei bereits dermaßen heterosexuell-männlich geprägt, dass alle, die sich aus einer anderen Perspektive in den Diskurs einzubringen wünschten, bereits im Vorfeld ein Gefühl von Ohnmacht verspürten. Lediglich innerhalb der Disco- und später der Elektro-Szene habe sich Büsser et al. zufolge ein Diskurs um Homosexualität und Androgynität entwickelt, der sich relativ unbeschadet über Jahrzehnte halten und stetig neue Artikulationen habe herausbilden können.

Seit Beginn der 1970er Jahre haben Feministinnen gegen klischeehafte Rollenzuschreibungen aufbegehrt (vgl. Rieger 1981; Hagemann-White 1984). Sie betonen die Unterscheidung von ›biologischem‹ und ›sozialem‹ Geschlecht, um vermeintlich biologische (und damit unveränderbare) Unterschiede der Geschlechter als soziokulturelle Konstrukte zu entlarven. Die Gender Studies haben untersucht, inwiefern die Geschlechterdifferenz nicht der Effekt eines natürlichen Unterschiedes ist, sondern in einer sozialen Situation entsteht, etwa durch anerzogenes Verhalten und die Allgegenwart heterosexistisch geprägter Kultur. Ziel der Gender Studies ist es also, das Regelsystem in diesem Prozess als soziales Beziehungsmuster aufzudecken, d.h. den Herstellungsmodus der Differenz zu rekonstruieren (vgl. Angerer/Dorer 1994: 10). Doch es geht nicht nur darum herauszufinden, wie Frauen durch patriarchalische Strukturen ausgeschlossen werden. Um daneben auch konstruktiv zu zeigen, inwiefern die populäre Musikkultur in Auseinandersetzung mit Feminismus und Homosexualität Frauen neue selbstbestimmte Darstellungsweisen ermöglicht und mittels welcher diskursiver Strategien es Frauen heute gelingt, gerade auch mit der Produktion von Pop- und Rockmusik neue Wege zur eigenen Identitätsfindung einzuschlagen, sollen im Folgenden Texte und Musikvideos von Musikerinnen aus verschiedenen Jahrzehnten des 20. und des 21. Jahrhunderts analysiert werden.

Den Ausgangspunkt bildet Madonna, die in den 1980er Jahren mit ihren subversiven Weiblichkeitsentwürfen versucht, Geschlechterrollenstereotype zu durchbrechen. In ihren Videoclips setzt sie auf provokante Selbstinszenierung: weibliche Sexualität wird nicht länger als Schwäche, sondern als Machtfaktor gegenüber den Männern verstanden. Anfang der 1990er Jahre entstand die Riot Grrrl-Bewegung, die in die Männerdomäne Punk einbrach und versuchte, in ihren Texten zu einer neuen weiblichen Selbstdefinition zu kommen. Als letztes Beispiel soll die deutsch-türkische Rapperin Reyhan

Şahin alias Lady Bitch Ray herangezogen werden, die mit pornographischen Texten provoziert und für die weibliche Emanzipation kämpft.

Madonna

Die Art, wie Madonna die Macht der sexuellen Bilderwelt in ihren Videoclips und Bühnenshows für sich nutzt und auf provokante Selbstinszenierung setzt, ist umstritten (vgl. McClary 1994: 148-166; Bechdolf 1996; Diederichsen et al. 1993). In ihrer Mehrdeutigkeit ist sie immer provozierend, gilt zugleich als feministisch und sexistisch. Sie produziert eine ungeheure Menge an Verkleidungen, etwa im Clip zu »Like A Virgin«, in dem sie abwechselnd als Braut in weiß und als schwarz gekleidete Verführerin auftritt, den Dualismus von Heiliger und Hure abbildend.

Indem Madonna sich als Masturbierende auf die Bühne stellt, führt sie die Männerfantasien über das weibliche Sexualobjekt vor. Madonna spielt Rollen, nimmt sie auseinander und setzt sie neu zusammen. Hier liegt der Schlüssel zu ihrer Ästhetik der permanenten Neuinszenierung (vgl. Jentz 2001: 74f.). Madonna spielt mit den Geschlechterrollen, enttabuisiert bestimmte sexuelle Praktiken und versucht damit der Stärkung von Frauen Ausdruck zu verleihen. Sie verkörpert die Performance von Weiblichkeit, zeigt, dass hinter der Maske von Weiblichkeit weitere Masken stecken, die entlarvt werden wollen, wie z.B. Sex-Göttin und Vamp, Jungfrau und sündiger Teenager, Material Girl, Boy Toy, Gamine, Domina, Feministin, Diva, Luxuspuppe etc. Hierzu gehören auch die Seiten von Weiblichkeit, die in der Gesellschaft tabuisiert werden.

Handelt es sich dabei um eine radikale Abkehr von starren Geschlechterrollen, um das Durchbrechen geschlechtlicher Stereotype bei der demonstrativen Inszenierung sexueller Machtfantasien und Verhaltensmuster oder geht es um einen emanzipatorischen Rückschritt, um die Vermittlung eines pornographischen Verständnisses von Weiblichkeit aus ökonomischem Kalkül (vgl. Remmert 2002: 4)? Diese Gratwanderung zwischen aufklärerischer sexueller Freizügigkeit und kommerzieller Obszönität ist für die nachfolgende Generation nicht nur Anlass zur Kritik, sondern auch zur Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität bzw. ihrer Präsentation in populärer Musik gewesen. Die von Madonna immer wieder vorgeführten Grenzüberschreitungen boten den Riot Grrrls Anknüpfungspunkte für ihre eigene soziale Praxis.

Die Riot Grrrl-Bewegung

Die Feminismusdebatte der 1970er Jahre hat unter Frauen in der Rock- und Popwelt insofern Veränderungen ausgelöst, als sie vermehrt die Möglichkeit ergriffen, ihre individuelle oder kollektive Geschlechtsidentität öffentlich zu artikulieren und gegen Normen und Erwartungen zu verstoßen. So entwickelten sich vor feministischem Hintergrund Frauenbands, die sich vorrangig als politisch engagiert verstanden, eigene Labels gründeten, mit Studio- und Bühnentechnik umzugehen lernten und begannen, sich eine separate Kultur aufzubauen. Ihren Höhepunkt fand diese Strömung in dem 1994 durchgeführten »Michigan Women's Music Festival« (vgl. Kearney 1997: 221).

Feministische Bands haben es geschafft, die männliche Dominanz in Frage zu stellen und jenseits des Mainstreams eine alternative musikalische Welt für sich selbst zu entdecken. Diese Welt eröffnete ihnen die Chance, Regeln und Konventionen bezüglich der Songtexte, der Bandzusammensetzungen und -organisation, der Gestaltung der Auftritte und natürlich auch der Musik zu ändern. Feministinnen schlugen alternative Werte vor: Kollektivismus und Kooperation statt Individualismus; demokratische Teilhabe und Gleichheit statt Hierarchie.

An diese Ideale knüpfte die Riot Grrrl-Bewegung, eine subkulturelle feministische Bewegung innerhalb der US-amerikanischen Hardcore-Szene, Anfang der 1990er Jahre an. Erneut machten sich Mädchen und Frauen, nun der Punk-Szene verhaftet, mit dem Komponieren und den Instrumenten, der Technik und dem subkulturellen Musikbusiness vertraut. Viele verbanden in ihrer Musik persönliche Interessen mit (geschlechts-)politischen Äußerungen.

Im Unterschied zur feministischen Bewegung, die bewusst den Terminus »Frau« für sich reklamierte, um ihrer Selbstbestimmung Ausdruck zu verleihen, nutzte die Riot Grrrl-Bewegung für sich den Terminus »girl« bzw. »grrrl«, der eine offensive, aktive, sich durchsetzende Feministin bezeichnet: »she [a grrrl] can do anything she wants... she (you) are [sic] a powerful person to the degree that you can hold the powers that enable you to be free of a lot of things – sexism, phatism, racism, homophobia« (*Notta Babe! #1*: 46, zit. n. Leonard 1997: 232). Die Riot Grrrls machten sich für eine Mädchen-Identität stark: »gleichzeitig kühn und linkisch und auch nicht bloß ›Girls‹, sondern trotzig ›Grrrls‹, die der dominanten Kultur ins Gesicht brüllen« (Gottlieb/Wald 1994: 182). Der Song »Rebel Girl« ist Ausdruck dieser neuen Ideologie:

»That girl thinks she's the queen of the neighborhood
She's got the hottest trike in town
That girl she holds her head up so high
I think I wanna be her best friend, yeah
Rebel girl, rebel girl
Rebel girl you are the queen of my world
Rebel girl, rebel girl
I think I wanna take you home«

Ziel der Musikerinnen, die in die Riot Grrrl-Bewegung involviert waren, war es, feministische Botschaften zu vermitteln und zumindest die Independent Music von patriarchalischen und sexistischen Strukturen zu befreien. So problematisierten Bikini Kill und Huggy Bear auf einer gemeinsamen Tour die geschlechtsspezifische Weise, in welcher die Zuhörerschaft eine Live-Performance betrachtete. Sie räumten während ihrer Auftritte Platz für Debatten ein, passives Zuschauen wurde abgelehnt. Die Bands verlangten von den Zuschauern, ihren Blickwinkel zu verändern. Sie ignorierten die üblichen Rituale, mit welchen Distanz zwischen Musikern und Zuhörern geschaffen wird, indem sie u.a. Mädchen, die vor der Bühne standen, aufforderten, ihren Ärger während des Konzertes ins Mikrofon zu brüllen (vgl. Leonard 1997: 233). Riot Grrrl-Bands versuchten auf diesem Weg, auf weibliche Macht aufmerksam zu machen. Mitglieder von Bikini Kill schrieben Wörter wie »Schlampe« auf ihre Taillen und Arme. Sie wollten die Zuschauer öffentlich damit konfrontieren, wie weibliche Stärke herabgesetzt und sexuelle Aktivität negativ besetzt wurde. Andere Grrrls versuchten, Zeichen durch besonders feminine Kleidung zu setzen. Weibliche Macht zu demonstrieren, war sowohl ein Element der Bühnenshow als auch ein Thema in den Zines:

»I like going to the dyke march
Because I like to be surrounded with women
Marching naked ladies
We recruit... We recruit...
There's no one telling us where to stand or where to be...
Resist. Shout it out...
There's no one telling us where to stand or where to be
We're just this huge strong mass of feminist fury
Resist, Resist... Feminist fury
Feminist fury
It was a lifelong dream I had as a child
And it's actually come to pass in my adult life«
(Le Tigre: »Dyke March 2001«)

Ein Weg, auf dem die Riot Grrrls versuchten zu verhindern, dass die Bewegung statisch wurde, war das Instrument der Widerrede, des Widerspruchs. Sie bewegten sich zwischen der passiven Haltung von Weiblichkeit und der Notwendigkeit »Mädchen-Aktionen« durchzuführen, der Notwendigkeit, Konventionen zu verwerfen und dem Wunsch, konform mit den Standardvorstellungen von weiblicher Schönheit zu gehen. Die Grrrls haben dieses widersprüchliche Verhalten als einen Teil ihrer Existenz angesehen, das auch als eine Antwort auf die Komplexität von weiblichen Erfahrungen verstanden werden kann. Ihre Grundhaltung lautete folgendermaßen: »we're girls, we're angry, we're powerful« (*Grunge Gerl* #1: 1, zit. n. Leonard 1997: 238). Die Zines boten eine Plattform, auf der die Mädchen ihre persönlichen Erfahrungen austauschen konnten. Es ging um sexistisches Verhalten ihnen gegenüber, um zerbrochene Beziehungen, die Folgen von sexuellem Missbrauch. Ein Artikel im Fanzine *Hotskirt* brachte dies auf den Punkt:

»Girls, we all need to learn the incredible value and joy to be found in girl friends. It's not just a silly slumber party full of makeup and hair and boyfriend talk. ›Girl Talk‹ is cool, but that's not all it has to be about. It can also be about feelings, about being a girl« (*Hotskirt* 2, zit. n. ebd.: 239).

Die internationale Pop Underground-Konvention im August 1991, organisiert vom Independent-Label K Records in Olympia, war eine Demonstration dessen, was Bikini Kill »revolution grrrl-style« nannte. Die erste Nacht des fünf Tage andauernden Events war die »girls night«, in der Musikerinnen auftraten und Grrrl-Zeitschriften verteilt wurden (vgl. ebd.: 233). Die Stimmung unter den Teilnehmerinnen beschreibt Margaret Rooks, Autorin der Zeitschrift *Quit Whining*, folgendermaßen:

»Girl's Night seemed to be more than just a show; there was a sense of sharing between the performers and the audience. A forum. The arrangement of acts was informal and somewhat of an open mike, no order of importance« (zit. n. ebd.: 234).

Dieses Konzertereignis stieß bei vielen Mädchen und Frauen auf solches Interesse, dass sich relativ schnell Netzwerke in ganz US-Amerika und Großbritannien bildeten. Die Kommunikation lief über Briefe, Meetings und durch Szenezeitungen. Die Riot Grrrls boten ein Medium für machtvolles Auftreten, das vor allem darin bestand, gemeinsam Ideen zu entwickeln und zu verwirklichen und auf diese Weise eine Menge Kraft zu gewinnen. Im Laufe der 1990er Jahre entstand eine Fülle von Riot Grrrl-Bands, die sich dem feministisch orientierten Netzwerk anschlossen: Babes In Toyland, Bikini Bill, Hole, Le Tigre, Bratmobile, Sleater-Kinney, Jack Off Jill, Excuse 17, Mecca Normal, Tribe 8, L7, Team Dresch etc.

Was machte gerade die Punk-Musik für die Riot Grrrl-Bewegung so interessant? Die bis dahin männlich dominierte Punk-Tradition hatte von Anfang an jede technische Virtuosität und Professionalität zugunsten von Dilettantismus, Ikonoklasmus und Do it yourself-Ästhetik abgelehnt. Sie hatte »unabhängige« Netzwerke hervorgebracht, in Text und Musik bot sie ein Ausdrucksmedium für ansonsten tabuisierte Themen wie Wut, Hass, Verdrossenheit, Zukunftsangst oder Sex. Die Vorstellung, Musik ohne aufwendige Ausbildung machen zu können, sich auf drei oder vier Akkorde bei der Begleitung zu beschränken, bot sicherlich einen großen Anreiz für ungeübte Mädchen und Frauen. Riot Grrrl-Bands sogen die von dem Punk-Ethos ausgehende Kraft in sich auf, sich dessen bewusst, dass diese Musikrichtung ihr Geschlecht bis dahin trotz einiger Ausnahmen weitgehend ausgeschlossen hatte. Indem sie die Energie der ursprünglichen Bewegung auffingen, boten die Riot Grrrls einen neuen Punk Rock-Feminismus.

Viele Punk-Bands hatten sich nach völlig übertriebenen phallischen Symbolen benannt wie Sex Pistols, Revolting Vocks etc. und auf diese Weise ein bestimmtes männliches Selbstbewusstsein postuliert. Von den neuen Frauenbands in den 1990er Jahre wurde dies mit einem abwertenden Vokabular für den weiblichen Körper beantwortet: Hole, Queen Meanie Puss, Ovarian Trolley und Dickless (Loch, Königin der fiesen Muschi, Eickerstocktrolley, Schwanzlos) (Gottlieb/Wald 1994: 172). Die Frauen ergriffen die Möglichkeit, Wörter zu benutzen, die braven Mädchen verboten waren. Der Trotz und die Unanständigkeit von Punk ermöglichten den Musikerinnen, Weiblichkeit auf der Bühne zu verhandeln und grenzüberschreitende Formen der Weiblichkeit auszuleben:

»She is me, I am her
She is me, I am her
Siamese twins connected at the cunt
Heartbrainheartbrainheartbrainlunggut
I want to kill her
But I am afraid it might kill me
»Feminist«
»Dyke«, »whore«
I am so pretty
Alien...«

(Bikini Kill: »Alien She«)

Punk bot den Frauen, denen Auflehnung und Protest, sei es privat oder öffentlich, immer verweigert wurde, eine Chance zu wortlosem Protest gegenüber einer überdeterminierten Weiblichkeit, gegen die die Frauen als

Performerinnen mit all ihrer Energie anschrien, um diese Beengung aufbrechen zu können (Gottlieb/Wald 1994: 179). Die permanenten Erniedrigungen in einer sexistischen Gesellschaft versuchen sie auf diese Weise zu unterlaufen. Da sie ihre Bühnendarstellungen als politisches Forum begreifen, in dem Geschlechtsidentität, Sexualität und patriarchalische Gewalt hinterfragt werden, stellen ihre Shows eine Art feministische Praxis dar, in der das Private ins Öffentliche transformiert wird.

Lady Bitch Ray

Lady Bitch Ray, mit bürgerlichem Namen Reyhan Şahin, stammt aus einer türkischen Familie und ist in Bremen aufgewachsen. Sie versteht sich als Porno-Rapperin, die provozieren will und dabei einen emanzipatorischen Ansatz vertritt. Vor ihrer Karriere als Musikerin arbeitete sie vier Jahre beim öffentlich-rechtlichen Radiosender Funkhaus Europa, wurde dann aber entlassen, weil ihr vorgeworfen wurde, pornographische Texte in ihren Songs zu verbreiten (Buettner 2007: 17). Zurzeit schreibt sie an der Universität Bremen an einer Promotionsarbeit im Fach Linguistik.

Indem sie sich selbst als bitch bezeichnet und in ihren Texten das Thema Sexualität sehr offensiv angeht, greift sie eine Strategie von US-Rapperinnen der 1990er Jahre auf. Leibnitz (2007: 163f.) betrachtet die Aneignung des Begriffes bitch durch diese Rapperinnen als positive Umdeutung des ursprünglich negativ belegten Wortes (dt. »Nutte«), wodurch versucht werde, die patriarchalisch-männliche Kategorisierungsmacht zu untergraben.

»Weißt du, was 'ne Bitch ist?

(Bitch ist)

Eine geile Schlampe mit Pussy-Power.

(Bitch ist)

Alle Hurensöhne an die Mauer!

(Bitch ist)

Hammer auszusehen mit Endporno-Optik.

(Bitch ist)

Eine Monster-Möse die deinen Kopf fickt.

(Bitch ist)

Kein Blatt vor die Muschi zu nehmen.

(Bitch ist)

Zu ficken, ohne einen Fick zu geben.

(Bitch ist)

Business zu machen mit Film und Musik.

(Bitch ist)

Ich kauf mir meine eigene Modeboutique.

(Bitch ist)

Eine feuchte Fotze, komm und lecke sie.

(Bitch ist)

Türkischer Porno wie »Sybek Aerküle«.

(Bitch ist)

Zu kämpfen mit den Waffen einer Bitch.

(Gelächter) Bitch!

[Refrain:]

Ich bin 'ne Bitch!

Du meinst, dass du mich disst, nennst du Ficker mich Bitch? Junge, die Wahrheit ist:

Ich bin 'ne Bitch!

Bitch ist für mich'n Trend, für mich ein Kompliment. Junge, du bist verklemmt!

Ich bin 'ne Bitch!

Pisser, ich mach mein Ding. Nutte steht auf meinem Ring, keiner kann mich bezwingen!

Ich bin 'ne Bitch!«

(Lady Bitch Ray: »Ich bin 'ne Bitch«)

Lady Bitch Rays Vorstellungen von weiblicher Emanzipation lauten:

»Frauen müssen selbstsicherer sein vom Verhalten her: Ausdruck, Sprache. Sie sollten offen über Sexualität reden können. Ihre Sexualität frei ausleben können. Ich rede immer von vaginaler Selbstbestimmung. Ich bin ja das beste Beispiel in dieser Gesellschaft, dass wir noch nicht so emanzipiert sind, wie wir sein wollen, weil es sonst kein Problem wäre, was ich mache« (Lady Bitch Ray in Lehnert 2008).

Im Internetportal *MySpace* veröffentlichte sie als »Queen Pussy Bitch« mit Datum vom August 2007 entsprechend »Die zehn Gebote des Vagina Styles«, in denen sie Frauen auffordert, sich zu ihrer Weiblichkeit und zu ihrem eigenen Körper und der eigenen Sexualität zu bekennen: »Habe Selbstbewusstsein: Stecke deinen Finger in deinen Slip und finde deinen G-Punkt. Es sind deine Gefühle, es ist dein Körper, es sind deine Titten, dein Arsch. Behüte jene und lerne sie einzusetzen«, heißt es im 2. Gebot oder im 6.: »Bring deine Schule/Ausbildung/Abitur zu Ende, wenn du kannst, dann studier! Versuche unabhängig zu werden und es zu bleiben. Und tu mir bitte einen Gefallen: Definier dich nicht über einen Typen« (Lady Bitch Ray 2010).

In einem Interview mit dem Sender *Deutschlandradio-Kultur* vom 17. April 2008 erörtert sie, dass sie Raps schreiben müsse, um Aufklärungsarbeit zu leisten und um Frauen zu motivieren, sich selbst als stark zu empfinden und nicht als Opfer. Im *Genderblog*, einem feministischen Blog, der sich in einem Thread u.a. mit dem Thema »Lady Bitch Ray über Emanzipation und die Opferrollen von Frauen« beschäftigt, wird dieses Interview diskutiert, wobei sich zeigt, wie sehr Lady Bitch Ray polarisiert. Auf der Negativseite werden ihre Fäkalsprache und ihr obszönes Auftreten moniert, ihre Provokationen als lächerlich hingestellt und es wird kritisiert, dass sie Männlichkeit und Heterosexualität als Norm leider nicht wirklich infrage stelle. Positive Meinungen bestätigen ihr, dass sie für die heutige Jugendkultur wichtige Aufklärungsarbeit leiste, indem sie die Grenzen der öffentlichen Toleranz aufzeige. »Ich würde sogar behaupten, dass dies die Form von Feminismus ist, die die heutige Zeit erfordert und auch noch einige der wenigen Formen von Emanzipation ist, die zu schockieren und Grenzen aufzuzeigen vermag« (Genderblog 2008).

Ein anderer Kommentar lenkt den Blick auf die sexuelle Befreiung der Frau. Lady Bitch Ray bringe in ihren Texten die mit HipHop verbundene männliche Dominanz sowie die Unterdrückung weiblicher Sexualität zur Sprache, decke sie auf und pole sie um. Sie versuche alles, was mit Weiblichkeit verknüpft sei, »aus dieser automatischen Stellung des generell [U]ntergeordneten herauszuholen« (ebd.).

In der Tat versteht Lady Bitch Ray ihre Tabus verletzenden Texte als Gegenentwurf zu männlich-chauvinistischen Rappern wie Bushido oder Sido. Jens Thomas (2008: 120) stellt fest, dass die Entgleisungen im deutschen HipHop Teil einer Unterhaltungskultur sind, in der die Geschlechterfrage zunehmend humoristisch oder durch die Kunst des Übertreibens geklärt wird. Texte von Bushido, Sido und Rappern aus dem Aggro Berlin-Kreis erniedrigten die Frauen, verbreiteten Schwulenfeindlichkeit und sexualisierte Gewalt. Der Phallus diene hier als zentrales Unterdrückungsmoment und Symbol männlicher Macht:

»Ein Schwanz in den Arsch, ein Schwanz in den Mund,
Ein Schwanz in die Fotze, jetzt wird richtig gebumst.
Es ist Gang Ga Gang Ga Gang Gang Ga Bang,
Bushido, Saad und Bass Sultan Hengzt.«

(Bushido feat. Baba Saad & Bass Sultan Hengzt: »Gangbang«)

Lady Bitch Ray reagiert auf Bushidos Rap mit ihrem Song »Hengzt, Arzt, Orgi«:

»Ich steig' mit Bass Sultan Hengzt in mein Bett und es geht rund.

Was wir da treiben, ist nicht mehr gesund.
Erst die Dark-Nummer, dann die Leder-Nummer,
Dann die Gummi-Nummer – er hat immer noch Bock.
Mein Gott, was für ein Tier!
Ich kann nicht mehr stehen, guck hier!
Ich bin so wund, ich kriech' auf allen Vieren.
Los Hengzt, mach mir den Hengst hier!
Mach ihn wieder rein, den großen Sultan!
Um ihn zu tragen, braucht man große Schultern. [...]

[Refrain:]

Ein Stößchen, zwei Stößchen, drei Stößchen in mein feuchtes Möschen.
Unten Hengzt, oben im Mund Arzt und von hinten rammt mich Orgi in den
Arsch.
Ein Stößchen...«

Sie bedient sich der gleichen Sprache wie ihre männlichen Kollegen und stellt sich hier in ironischer, ja zynischer Art und Weise als Lustsubjekt, nicht als Lustobjekt dar. Insofern kehrt sie die Rollenmuster um. Viele ihrer anderen Rapsongs bedienen sich ebenfalls dieser pornographischen Sprache. In dem Song »Ich hasse dich« macht sie sich über ihre »Mitschwestern« auf billige Art und Weise lustig, immer unter die Gürtellinie zielend:

»Sarah Connor, du Kaugummi kauende Schlampe,
du bist so billig wie 'ne Nutte an der Ampel.
Die Schabracke, die mit Cap rumrennt,
damit keiner ihr Pferdegesicht erkennt.
Mit deinem Zinken darfst du meine Möse poppen.
Mit solchen Angeboten kann man Nutten wie dich locken.
Du machst auf Promi, komm mir bloß nicht zu nah,
sonst tret' ich dir mit Schmackes in dein' eckigen Arsch. (Hure.) [...]

[Refrain:]

Hure, Tusse, Luder, Schrulle, Kerbe, Schlampe – ich hasse dich!
Schleimfotze, Drecksau, Pissnelke, Fickgrotte, Kackbratze, Dorfmatratze –
ich hasse dich!
Töle, Schnepfe, Zicke, Stute, Kröte, Spot – ich hasse dich!
Stinkmöse, Bumsdose, Strichnutte, Fickflittchen, Fischritze, Drecksbitch – ich
hasse dich!«

Der Refrain spielt mit den negativ besetzten Worten wieder auf die männliche HipHop-Szene an, in der sich Rapper wie Bushido und Sido eines ähnlichen Vokabulars bedienen. Andere Versuche, sich selbst als negativ darzustellen und damit die Sprache zu entlarven und sich gleichzeitig damit über

diese Art der Sprache zu erheben, haben die Riot Grrrls bereits in den 1990er Jahren unternommen.

In dem Song »Du bist krank« macht Lady Bitch Ray sich auf üble Art und Weise über die Rapper lustig und demütigt deren Männlichkeit. Der männliche Sexualprotz, der uns überall in den Rapsongs der Berliner Szene begegnet, wird von ihr aufs schärfste vorgeführt:

»(Frau Doktor Bitch Ray, Frau Doktor Bitch Ray – bitte umgehend in die Notaufnahme!)

Wir wollen uns den Patienten mal genauer ansehen.

Ich will da unten mal ein bisschen näher ran gehn.

Das fühlt sich an wie Geschwüre in den Hoden.

Was sind denn das für zwei schrumpeligen Bohnen?

Mach dich nicht lächerlich, du willst Ficki-Ficki?

Wie? Mit dieser jämmerlichen Mini-Bifi?

Jetzt mal ›Ahh‹ sagen, es ist so, wie ich glaubte,

Der Verdacht bestätigt sich: Zu große Schnauze

Mit nix dahinter als asthmatischem Keuchen,

Ah-ah, mich kannst du nicht verarschen, mein Freundchen.

Du redest ständig vom Sex, das kann ich gut verstehen,

Doch unter deiner dicken Hose hast du ein Problem.

Da wird nichts gehn, das ist bitter wie Chicorée.

Da muss ein Wunder her mit plastischer Chirurgie.

Junge, liegt dir die Gesundheit noch am Herzen,

Brauchst du 'ne Not-OP bei mir, der Oberärztin.

[Refrain:]

Du bist sick (sick), du bist wrack (wrack),

Du bist ill (ill), du bist Dreck (Dreck).

Du bist Opfer (Opfer), du bist Junk (Junk),

Deutscher Rap – du bist krank!«

Mit der in ihren Raps vorgeführten pornographischen Sprache stellt sich Lady Bitch Ray sprachlich auf eine Stufe mit den von ihr angegriffenen Rapkollegen. Es fragt sich, welches Publikum Lady Bitch Ray mit dieser Art von pornographisch orientierter Sprache erreichen will. In ihren »zehn Geboten« empfiehlt sie den Mädchen und jungen Frauen, eine Schulausbildung zu beenden, möglichst Abitur zu machen, um anschließend studieren zu können. Hält sie eine Generation, die diesen Weg verfolgen will, für unfähig zu erkennen, auf welche Weise sie ihre eigene Identifikation erreichen kann? Geht es nicht vielmehr um eine medienwirksame Inszenierung, die sich auch finanziell lohnt?

Fazit

Die drei hier vorgestellten Weiblichkeitsentwürfe sind in Hinblick auf den Umgang mit Sexualität und der Gender-Orientierung unterschiedlich einzuschätzen. Madonna spielt in ihrer Performance mit der Sexualität, stellt Rollenbilder auf den Kopf, versucht mit den wechselnden Masken ein anderes Frauenbild zu schaffen, das frei ist von männlicher Bevormundung. Wichtiger als die Texte sind die Bilder der Videoclips, die hier das Maskenhafte und dessen Enthüllungen repräsentieren. Eine gender-orientierte Auseinandersetzung findet auf textlicher Ebene nicht statt. Die Riot Grrrls haben sich mit der Feminismusdebatte auseinander gesetzt, betonen feministische Ziele in ihren Texten und folgen damit der in der Gender-Diskussion geforderten Neukonstruktion des sozialen Geschlechts. Dank Vorbildern wie Madonna gelingt es ihnen, die unterdrückte weibliche Sexualität zu thematisieren, den Missbrauch anzuprangern und neue Zugänge zu einer befreiten, Frauen gerecht werdenden Sexualität zu finden. Lady Bitch Ray, die in ihren Ausführungen die Emanzipation der Frau fordert, sieht ihr Hauptthema in der Selbstbestimmung der Frau, die sie weitgehend über Sexualität definiert. Insofern sind hier eher Verbindungen zu Madonna zu sehen: hier pornographische Bilder, dort pornographische Texte. Im Unterschied dazu bilden die Riot Grrrls eine Community, in der nicht nur gesungen, sondern auch diskutiert wird. Weiblichkeit wird in den Kontext des gesamten gesellschaftlichen Lebens eingebunden und nicht wie bei Madonna und Lady Bitch Ray auf Sexualität beschränkt. Es werden weitere Entwicklungen nötig sein, um die Geschlechterrollenstereotype endgültig zu überwinden.

Literatur

- Angerer, Marie-Luise / Dorer, Johanna (1994). *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung*. Wien: Braumüller.
- Bechdorf, Ute (1996). »Watching Madonna. Anmerkungen zu einer feministischen Medien-/ Geschlechterforschung.« In: *Geschlechtsspezifische Aspekte des Musikkommunikations*. Hg. v. Hermann J. Kaiser. Essen: Die Blaue Eule, S. 23-44.
- Büsser, Martin / Plesch, Tine / Ullmaier, Johannes (2000). »Le douzième sexe.« In: *testcard - Beiträge zur Popgeschichte*, H. 8: Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop. Mainz: Ventil, S. 8-26.
- Buettner, Julia (2007): »Die Parallelgesellschaft von nebenan: Wie mit den Mitteln des Fernsehens versucht wird, die starren Migrantinnen-Klischees der Deutschen aufzubrechen.« In: *Süddeutsche Zeitung* vom 12. Februar, S. 17.
- Diederichsen, Dietrich / Dormagen, Christel / Pentz, Boris / Wörner, Natalia (Hg.) (1993). *Das Madonna Phänomen*. Hamburg: Klein.
- Genderblog (2008). »Lady Bitch Ray über Emanzipation und die Opferrolle(n) von Frauen.« In: *Genderblog*, April-Juni, <http://genderblog.de/index.php/2008/04/17/lady-bitch-ray-uber-em> (Zugriff am 1.6.2010).
- Gottlieb, Joanne / Wald, Gayle (1994). »Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrls, Revolution und Frauen im Independent Rock.« In: *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Hg. v. Cornelia Eichhorn und Sabine Grimm. Berlin, Amsterdam: Ed. ID-Archiv, S. 167-189.
- Hagemann-White, Carol (1984). *Sozialisation: männlich – weiblich?* Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jentz, Janina (2001). »Frauen im Pop – weibliche Pop-Stars?« In: *Pop & Mythos*. Hg. v. Heinz Geuen und Michael Rappe. Schliengen: Ed. Argus, S. 69-78.
- Kearny, Mary Celeste (1997). »THE MISSING LINKS. Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture.« In: *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Hg. v. Sheila Whiteley. London, New York: Routledge, S. 207-229.
- Lady Bitch Ray (2010). MySpace-Seite, <http://www.myspace.com/ladybitchray> (Zugriff am 1.6.2010).
- Lehnert, Bettina (2008). »Lady Bitch Ray.« In: *TV-Kulturmagazin »Stilbruch«*, Beitrag am 17. April, Rundfunk Berlin-Brandenburg. Online unter: http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/alte_untersendungen/lady_bitch_ray.html (Zugriff am 13.11.2008).
- Leibnitz, Kimiko (2007). »Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im Hip-Hop.« In: *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss. Bielefeld: Transcript, S. 157-169.
- Leonard, Marion (1997). »Rebel Girl, You Are the Queen of My World.« in: *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Hg. v. Sheila Whiteley. London, New York: Routledge, S. 230-255.
- McClary, Susan (1994). *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Remmert, Kathrin (2002). »»In bed with Madonna...?« Vom (scheinbaren) Imagewandel eines weiblichen Sex-Symbols.« In: *Musik und Unterricht*, H. 67, S. 4-12.

- Rieger, Eva (1981). *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Berlin: Ullstein
- Thomas, Jens (2008). »Ich bin nicht schwul, und das ist auch cool so. Homophobie im deutschen HipHop: Sexismus in Reinform oder Fiktion nach Maß?« In: *testcard – Beiträge zur Popgeschichte*, H. 17: Sex. Mainz: Ventil, S. 118-121.

Diskographie

- Bikini Kill (1993). »Rebel Girl.« Auf: *Pussy Whipped*, Kill Rock Stars (Cargo Records).
- Bikini Kill (1993). »Alien She.« Auf: *Pussy Whipped*, Kill Rock Stars (Cargo Records).
- Bushido feat. Baba Saad & Bass Sultan Hengzt (2004). »Gangbang.« Auf: *Electro Ghetto*, ersguterjunge/Universal.
- Le Tigre (2001). »Dyke March 2001.« Auf: *Feminist Sweepstakes*, Chicks on Speed (Indigo).
- Lady Bitch Ray (2007). »Hengzt, Arzt, Orgi.« Auf: *Vorhang auf!* (EP), Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2007). »Ich bin 'ne Bitch.« Auf: *Vorhang auf!* (EP), Vagina Style Records .
- Lady Bitch Ray (2007). »Ich hasse dich.« Auf: *Vorhang auf!* (EP), Vagina Style Records.
- Lady Bitch Ray (2009). »Du bist krank.« Vagina Style Records, <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=13596075> (Zugriff am 1.6. 2010).

Abstract

The author discusses three concepts of feminity exemplified by Madonna, the Riot Grrrls and Lady Bitch Ray. While Madonna defines her sexuality with the help of her body, Riot Grrrls talk about sex, feminity and politics. Lady Bitch Ray demonstrates her feminist ideas in her »vaginal style«. Although female musicians have uncovered mechanisms of male dominance and have even adopted a language of male sexuality popular music still hasn't got over gender stereotyping.