

DIE POLITISIERUNG DER BÜHNE. ZUM FEMINISMUS IN POPULÄRER MUSIK

Mareike Lütge

We're Bikini Kill and we want revolution
Girl-style now!!!
Hey girlfriend
I got a proposition
Goes something like this:
Dare ya to
Do what you want
Dare ya to
Be who you will

(Bikini Kill: »Rebel Girl«, auf: *Bikini Kill*, 1992)

Der Song »Rebel Girl« von der Band Bikini Kill ist im Jahr 1991 in Olympia, Washington entstanden. Der programmatische Bandname und der offene Aufruf zur Revolution im Girl-Style bringt die Haltung der jungen Punkmusikerinnen auf den Punkt. Bikini Kill wird als Vorreiterband der Riot Grrrl-Bewegung genannt, die Anfang der 1990er Jahre in Portland und Olympia, Washington gegründet wurde und das Ziel verfolgte, feministische Politik in den Kontext von subkultureller¹ Musik zu bringen. Aus dem Projekt wurde eine Musikbewegung, als dessen Vorreiter Bands wie Bikini Kill, Team Dresch oder Sleater Kinney genannt werden. Rund um Kathleen Hanna, der späteren Frontfrau von Bikini Kill, entstand neben unzähligen Bandprojekten und Zines auch ein Manifest, was noch heute als Anfangspunkt einer Bewegung

1 Der Begriff Subkultur bezieht sich hier und im Folgenden auf eine Musikkultur, die unabhängig von ihrer musikalischen Ausrichtung einen Gegenentwurf zum Mainstream liefert.

angesehen wird, die zwar als Riot Grrrl-Bewegung in der ursprünglichen Form nicht mehr existiert, aber den Grundstein für feministische Impulse in der subkulturellen populären Musik gelegt hat und auf Veranstaltungen wie den Ladyfesten zitiert wird.

Musik als Ausdrucksmittel von gesellschaftlicher Kritik ist in jeglichen Stilrichtungen und Jahrzehnten zu finden. Für den Mechanismus, dass Musik aus einer Subkultur das Establishment kritisiert, lassen sich diverse Beispiele benennen. Sei es die US-amerikanische Folk-Szene der 1960er Jahre, die mit einfachen Produktionsmitteln politische Statements durch ihre Songs kommunizierten, oder seien es die Anfänge des HipHop, die das Augenmerk auf unterprivilegierte und/oder afro-amerikanische Gesellschaftsschichten lenkten. Die künstlerische Kritik richtet sich gegen gesellschaftliche Normen, die hinterfragt, karikiert oder ad absurdum geführt werden. Im Fall der Riot Grrrls, deren Ziel es war, feministische Politik in die US-amerikanische Punkrock-Szene der 1990er Jahre zu transportieren, fand eine Spaltung innerhalb einer Subkultur statt und richtete sich damit nicht nur gegen allgemeingültige patriarchale und heterosexistische Normen im Mainstream, sondern auch explizit gegen Wirkungsweisen innerhalb einer Subkultur, die sich selbst als progressiv gegenüber der Mainstream-Kultur begreift. Dies und die Tatsache, dass zwischen der Gründung und Hochphase der Bewegung im Jahr 1991 und dem heutigen Untersuchungszeitpunkt 19 Jahre liegen, bieten die Möglichkeit, die Auswirkungen im Detail betrachten zu können.

1. Feministische Strategien in der musikalischen Popkultur

Musikerinnen, die in der popkulturellen Szene in Aktion treten, haben und hatten sich gegen eine lange Reihe von männlichen Stereotypen zu behaupten. Die jahrelange männliche Dominanz in den verschiedenen Musikszenen führt dazu, dass eine Musikerin automatisch eine Position in Relation zu der bereits existierenden maskulinen Matrix zugeordnet bekommt. Auch wird diese Position den gängigen weiblichen Stereotypen nach eingeordnet und bewertet. Die Frage des Geschlechts wird dabei häufig als Hauptattribut angeführt, was eine reine Bewertung des ästhetischen Outputs unmöglich macht. Die Musikerin Patti Smith sagt dazu: »As an artist, I don't feel any gender restrictions. [...] I can't say I feel like a male or a female. Or both. What I feel is not in the human vocabulary« (zit. n. Carson/Lewis/Shaw 2004: 43). Sie befreit sich selbst von den Restriktionen, die die Rezeption

von Musikerinnen umgibt und liberalisiert sich damit gleichzeitig davon, stereotype Erwartungen zu erfüllen oder zu widerlegen. Eine weitere Kategorisierung, die vorgenommen wird, ist die, dass Musikerinnen schnell als Feministinnen wahrgenommen und benannt werden. Dies ist ein weiterer Punkt, der zurückgewiesen wird: »Artists like Ferron and Ani DiFranco resist being labeled as ›feminist‹ because it ignores or wrongly characterizes the universal nature of their creative output« (ebd.).

Im Umgang mit den erwähnten Vorurteilen können differenzierte Herangehensweisen an die Darstellung und Umsetzung von Musik von Frauen beobachtet werden. Simon Reynolds und Joy Press theoretisieren diese in Strategien und unterteilen sie in vier verschiedene Ansätze, wobei die oftmals nicht klar voneinander zu trennen sind und sich auf den unterschiedlichen Ebenen wie der musikalischen, der visuellen und der performativen vermischen (Reynolds/Press 1995: 233).

Tomboys und Co: Die weibliche Männlichkeit

Die erste Herangehensweise formulieren Reynolds und Press mit »Anything a man can do, a woman can do too« (ebd.). Diese Strategie beinhaltet, dass weibliche Musiker männliche Codes übernehmen und als ›Tomboy‹, also der weiblichen Verkörperung der sozialen, männlichen Geschlechterrolle, auf explizit feminine Attribute bewusst verzichten. Die Gefahr, die Reynolds und Press dabei sehen ist, dass die männlichen Stereotypen, die in gewisser Hinsicht sogar Misogynie transportieren können, kopiert statt dekonstruiert werden. Als Beispiel für diese Herangehensweise kann auf der musikalischen Ebene die Riot Grrrl-Band Bikini Kill genannt werden, die zwar inhaltlich und in ihrer Performanz eine plakative feministische Position bezog, als musikalisches Ausdrucksmittel aber die stereotypen Strukturen der traditionell männlich dominierten Punkmusik übernommen hat: »Die Riot Grrrls predigten die Revolution, während sie Musik machten, die von ihrem ganzen Stil veraltet war« (Vincentelli 1998: 232). Die Gefahr liegt demzufolge nicht nur darin, dass eigentlich abzulehnende Klischees übernommen werden, sondern dass das Kopieren von bereits Bekanntem auch schnell als Mangel an Innovation und Progress wahrgenommen werden kann.

Cute girls und konfessionelle Songwriterinnen

Der zweite von Reynolds und Press formulierte Ansatz geht von einer Gegenpositionierung anstelle von Parallelisierung aus und kann mit »A woman

can do what a man can't do« (Reynolds/Press 1995: 233) zusammengefasst werden. Bei dieser Strategie setzen die Musikerinnen bewusst auf als feminin titulierte Attribute wie Emotionalität, Sensibilität und Fragilität. Dabei sollen diese Charakteristika mit den als typisch männlichen angesehenen als gleichwertig dargestellt werden. Hier liegt die Gefahr offensichtlich in einer Reduzierung der Künstlerin auf bestimmte Attribute und auf die Hervorhebung der geschlechtlichen Differenzen, die hierbei nicht als soziales Konstrukt aus dem patriarchalen Wertesystem kommend gesehen werden, sondern als natürlich betrachtet und damit in ihrer Funktion bestärkt werden. Diese Taktik kann vor allem in der Folkmusik der 1970er Jahre oder auch bei zeitgenössischen Popinterpretinnen wie Amy McDonald oder Dido vorgefunden werden und ist die am meisten verbreitete Strategie von Künstlerinnen. Ein Beispiel für einen in sanften, ›femininen‹ Klängen vorgetragenen Feminismus liefert die Singer/Songwriterin Tori Amos. Hier wird die Kritik an den gesellschaftlichen Strukturen subtil, emotionalisiert und in narrative Strukturen verpackt vorgetragen. Aufgrund dessen wird sie, wie einst auch schon Joni Mitchell, selten als feministische Musikerin, sondern eher – in Anlehnung an die »confessional poets« in den USA der 1950er und 1960er Jahre wie Anne Sexton und Sylvia Plath – als »confessional singer/songwriter« deklariert (Reynolds/Press 1995: 266). Anders als die Riot Grrrls, die lautstark die Revolution fordern, erzählt Tori Amos mit gebrochener Stimme eingebettet in harmonische Klaviermelodien von sexueller Gewalt und sozialen Missständen, im a capella vorgetragenen Song »Me And A Gun« verarbeitet sie eine erlebte Vergewaltigung. Durch ihre zwar komplexe, aber dennoch eingängige Musik ist sie der breiten Öffentlichkeit als authentische Künstlerin bekannt, in der Musikpresse werden den inhaltlichen Aspekten ihrer Lieder, in denen zwar nicht explizit Kritik geübt wird, es aber dennoch nicht an eindeutig kritischen Hinweisen fehlt, kaum Beachtung geschenkt. Auch versperrt ihre Art der Darbietung ihr den Weg, als Feministin wahr- und ernstgenommen zu werden: »At times, she does come over as the cute girl performing for Daddy's attention, too inculcated in ›feminine wiles‹ to be considered a real she-rebel« (Reynolds/Press 1995: 268).

Die Musikerinnen Gudrun Gut und Myra Davies, die seit 1991 das gemeinsame Projekt MIASMA verfolgen, sehen in dem Ansatz des bewussten Abgrenzens von männlichen Attitüden und der Entwicklung eigener Fähigkeiten anstatt die männlichen Strategien zu kopieren, genau die Stärke von Künstlerinnen. Zusätzlich legen sie Wert darauf, die Bipolarität zwischen Mann und Frau aufzulösen und Identitätsbildung fernab der Normen der heterosexuellen Matrix zu betrachten. Dabei nutzen sie den Ansatzpunkt der Gen-

der Studies, die das Geschlecht als soziale Konstruktion entlarven und in Frage stellen.

»Der Einsatz von Gender versprach die Möglichkeit, die fragwürdig gewordene Opposition zwischen Frauen und Männern zu dekonstruieren, sie gleichzeitig jedoch in ihrer sozialen, politischen und kulturellen Realität als Mechanismus der Hierarchisierung ernst zu nehmen; ohne das Postulat einer gemeinsamen weiblichen Erfahrung oder einer universellen Unterdrückung von Frauen festzuhalten« (Eismann 2007: 225).

Auf der Homepage von MIASMA ist zu lesen: »Miasma invokes and abuses romantic delusions. It is about stripping gender conflict back to the war of the self« (Harmony Ridge Music 1994-1996; <http://www.hrmusic.com/artists/mdaart.html>, letzter Zugriff am 18.4.2010). Die als Einengung genutzte Instanz Gender wird hier durch den Konflikt im Menschen selbst ersetzt, der unabhängig vom (sozialen) Geschlecht auftaucht. Damit wird eine Gleichsetzung von Mann und Frau angestrebt. Den Versuch, sich selbst zu positionieren, beschreiben sie als »Krieg des Selbst«, was durch die Wortwahl das Konzept von Gewalt und Aggression mit einbezieht. Zu ihrer Strategie gehört nicht das Adaptieren von männlichem Gestus in Musik und Auftreten, dennoch ist aber eine gewisse Form von Angriff involviert, die auch ohne eine betont aggressive Musik möglich ist (Braunersreuther 2000: 46).

Baby dolls, sluts and bitches: *Are We Not Femme?*

Die dritte von Reynolds und Press genannte Strategie führt den zweiten Ansatz weiter und greift das Mittel von weiblichen Stereotypen auf. Diese Klischees, die in der hier vorweg gestellten zweiten Theorie der Autoren noch so genutzt werden, wie sie aus männlicher Sicht geprägt wurden, werden im dritten Ansatz von den Künstlerinnen zwar ebenso aktiv genutzt, aber durch Übertreibung und überspitzte Darstellung demaskiert und als Klischee erkenntlich gemacht. Hierzu gehört es, bestimmte ›typisch weibliche‹ visuelle Codes wie das Tragen von Lippenstift und Kleidern aus dem gesellschaftlich normierten Kontext zu reißen. Die standardisierte Intention, mit bestimmten Codes einer femininen Attraktivität aus der männlichen Perspektive zu entsprechen, wird hier in Form von verschmiertem Lippenstift oder der Kombination von Minirock mit klobigen Springerstiefeln ad absurdum geführt. So soll vermieden werden, dass eine Reduzierung auf eine typisch feminine Ästhetik stattfindet. Carson, Lewis und Shaw führen als Beispiel die Queercore-Band The Butchies an, die wie Bikini Kill auf dem Label Kill Rock Stars zu finden sind:

»Many women rock musicians, especially young alternative rockers, have chosen to flout beauty conventions as a feminist political statement or as simply another way of rebelling against the dominant culture« (Carson/Lewis/Shaw 2004: 35).

Carson, Lewis und Shaw verweisen auf das Cover der Butchies zu dem Album *Are We Not Femme?* aus dem Jahr 1998, auf dem die Band in koketter Pose in Minirock und pink-farbiger Perücke posiert, »a look that belies the identity of the group« (ebd.). Simon Reynolds und Joy Press sehen in dieser Strategie die Gefahr von Missverständnissen und die konstante Notwendigkeit, eine Form von Maskerade beizubehalten, was zu einer fehlenden Authentizität führen kann. Dennoch wird auf plakativer Ebene eine parodistische Kritik geäußert, die sogar ohne den Kontext der politischen Musik den Rezipienten durch die übertriebene Darstellung von Stereotypen auf die gängigen Konventionen hinweist und diese dadurch als Konstrukt entlarvt. Diese Strategie lässt sich vorwiegend in der Punk-Szene finden. Als Beispiel kann Courtney Love, Ehefrau von Kurt Cobain und Frontsängerin der nicht mehr existierenden Band Hole angeführt werden. Musikalisch im Punkrock verwurzelt, zelebrierte Love in ihrem Auftreten das Bild einer »kaputten Baby Doll«, oder um es mit den Worten von Reynolds zu sagen:

»the »kinder-whore-look«, heavy eye make-up and lipstick combined with little girl dresses, like a child's attempt at grown-up seductiveness or a grotesque parody of the pre-pubescent cuteness that's been destroyed by sexual maturation« (Reynolds/Press 1995: 262).

Konnte Bikini Kill auf musikalischer Ebene noch der ersten, die männlichen Strukturen nachahmenden Strategie zugeordnet werden, so zeigt sich auf der Ebene der Performanz auch bei ihnen klar die Strategie der Provokation. Bei Auftritten wird, ähnlich wie bei Courtney Love, eine Diskrepanz in ihrem Verhalten und Äußeren hergestellt. Bei frühen Konzerten der Band haben sich die Mitglieder oftmals Wörter wie *slut* oder *bitch* auf den Arm oder Bauch geschrieben, was zu gespalteten Reaktionen im Publikum führte:

»Many were puzzled by the band's seeming inconsistency of message and presentation. [...] Sometimes topless with »slut« written across her stomach in black marker, Hanna's irony and sarcasm were lost on some members of her audience« (Sheddy 1998: 30).

Mit der Strategie, sich den Begriff zu Eigen zu machen, wird der erwartete verbale Angriff oder die gedankliche Einordnung durch den Zuschauer entmachtet, der Begriff *slut* kann so, bereits besetzt durch die eigene Nutzung, nicht mehr als Degradierung verwandt werden.

Genderbending: Schnurrbärte und Lippenstift

Die vierte Strategie beinhaltet wiederum eine Weiterführung vom Spiel mit der Identität, die schon in der dritten Herangehensweise beobachtet werden kann. Dabei wird die Betrachtung von weiblicher Subjektivität in den Kontext des Diskurses um die Formation von Identität gestellt. So wird ein Bezug zu den Gender Studies gezogen, bei denen der dekonstruktivistische Feminismus als Forschungsansatz berücksichtigt werden kann. Dieser verfolgt unter Bezugnahme zur Theorie der Performanz der Geschlechter von Judith Butler den Ansatz, das soziale Geschlecht nicht als feststehendes Konstrukt zu begreifen, sondern als Geschlechtsidentität, die durch den performativen Charakter der ihr zugeordneten Attribute immer wieder neu konstituiert werden muss. Daraus folgt, »dass die Geschlechtsidentität aus dem Akt der Affirmation (oder Negation) kulturell vorgegebener Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster resultiert.« Weiblichkeit ist somit kein natürlicher Status Quo, sondern eine Gegebenheit, die durch »wiederholte >rituelle gesellschaftliche Inszenierungen< hergestellt wird« (Horlacher 2009: 76). Zusätzlich zu der Trennung zwischen dem biologischen Sex und dem sozialen Gender wird die Macht der kulturellen Performanz berücksichtigt. Die gesellschaftliche und kulturelle Matrix ist die formende Instanz, das Subjekt konstituiert als Teil der Gesellschaft diese zwar mit, ist ihr aber gleichzeitig auch unterworfen. Um eine individuelle Loslösung aus dem reglementierenden Rahmen zu erreichen, kann versucht werden, durch bewusste Verstöße gegen herrschende Regeln das Identitätsbild in Frage zu stellen und zu unterwandern. Die Popkultur bietet hierfür eine Bühne, auf der diese Regelverstöße plakativ dargestellt werden können. Auch in der Band Men können visuelle Regelverstöße gegen die bestehende Bipolarität der Geschlechter beobachtet werden, was außerhalb der Subkultur, in der die Musik rezipiert wird, zu Irritationen, und damit auch zu erhöhter Aufmerksamkeit führen kann. Hierbei sollte berücksichtigt werden, mit welcher Intention diese Regelverstöße begangen werden. Im Fall von Men kann die Frage gestellt werden, ob die Aneignung und Verdrehung visueller Codes wie das Tragen eines Oberlippenbarts von einer Frau als bewusste Provokation eingesetzt wird, oder ob dies nicht vielmehr Teil eines für sich selbst etablierten und in der eigenen Subkultur längst als normal empfundenen Genderbendings ist, was nur auf die breite Öffentlichkeit noch befremdlich wirken kann.

2. Die Riot Grrrls: Girls just want to have fun?

Die Entstehung

»WEIL wir wissen, dass leben mehr sein kann, als bloß physisch zu existieren und uns bewußt ist, dass die idee des do-it-yourself im punkrock zentral für die kommende wütende grrrl-rock-revolution ist, die die psychischen und kulturellen welten von mädchen und frauen in ihren eigenen begriffen zu retten versucht« (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingärtner 1998: 26).

Im Jahr 1991 bildet sich in Washington D.C. eine neue politische Bewegung, die dem Feminismus ein frisches Gewand verlieh. Gegründet von jungen Frauen, die ihre Subkultur als eine »macho-counterculture« erlebt haben, die die liberalen und progressiven Versprechen der alternativen Szene im Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter nicht eingehalten hat, ist die Bewegung ein unterstützendes Netzwerk für junge Frauen mit wöchentlichen Diskussionsrunden und über 50 Fanzines, die in Eigenproduktion entstehen (Carson/Lewis/Shaw 2004: 91). Die Mittel, mit denen ihre feministische Politik nach außen getragen wird, sind weniger rational denn emotional:

»Seizing radicalism and activism from the dump in which they thought it had slumped since the mid-seventies, Riot Grrrls weren't pushing a rational feminism. [...] They mixed a childish aesthetic with all that is most threatening in a female adult: rage, bitterness, and political acuity« (Richards 2000: 133).

Geboren in der Punk-Szene liegt der Schwerpunkt nicht in theoretischen Ansätzen, sondern in konkreten Aktionen. Hanna, die während ihres Fotografiestudiums am College in Olympia auf sexuelle Diskriminierung und Chauvinismus von Seiten der Professoren gestoßen ist und das als Motivation für ihr nachfolgendes Engagement in der politisch-feministischen Szene anführt, sagt auf der Homepage ihrer späteren Band Le Tigre: »It was hard being a feminist band in the early 90s, I'm not gonna lie. People could be really mean and unforgiving towards us« (Hanna: http://www.letigreworld.com/sweepstakes/html_site/fact/khfacts.html, letzter Zugriff am 18.4. 2010).

»Die Riot Grrrls schließen mit ihrem Ansatz ein Vakuum. Sich musikalisch zurück besinnend auf einfachste Punkstrukturen, betreten sie inhaltlich Neuland und thematisieren in ihren Texten Themen wie lesbische Liebe, Vergewaltigung und gesellschaftlichen Zwang zu weiblichem Rollenverhalten« (Büsser 2004: 223).

Ein fundamentaler Unterschied zu der feministischen Musik der 1970er Jahre ist dabei die Wahl der musikalischen Ausdrucksweise. Anders als die Folkmusikerinnen der 1970er Jahre wählen die Riot Grrrls eine bewusst aggressive Musik, um sich von den femininen Klischees wie Sensibilität und Defensivität abzugrenzen. Dass dabei auf eine innovative Form von Musik verzichtet und stattdessen bereits seit den späten 1970ern existierende Punk- und Hardcore-Strukturen genutzt werden, kann verschiedene Gründe haben. Einerseits fügt sich die Musik in den DIY-Kontext ein, das primäre Ziel liegt darin, Emotionen wie Wut und Trotz artikulieren zu können, ohne dabei auf tiefergehende musikalische oder instrumentale Kenntnisse zurückgreifen zu müssen. Andererseits liegt wegen der vergleichsweise »einfachen« Musik der Fokus auf dem Inhalt des Gesagten, die Botschaft ist wichtiger als die Form, der Prozess wichtiger als das Produkt (Reynolds/Press 1995: 327).

Kathleen Hanna zieht im Jahr 1991 mit ihrer damals schon existierenden Band Bikini Kill nach Washington. Dort wird sie in der lokalen Punk-Szene aktiv und organisiert ein erstes all-female Treffen im Positive Force House, einem alternativen Gemeinschaftszentrum in Washington. In Diskussionsrunden wird über Sexismus, unter anderem auch dem in der Punk-Szene diskutiert. Die Initiative stößt auf große Resonanz, was die Aktivistinnen in ihrem Glauben an die Notwendigkeit unterstützt hat. Zwei Jahre später organisiert diese Gruppe ein feministisches und basisdemokratisches Treffen, was den Namen »Riot Grrrl Convention« erhält (Reynolds/Press 1995: 91). Zu dieser Tagung kommen mehr als hundert Frauen im Alter zwischen 17 und 25 Jahren. Der Name Riot Grrrl stammt von Molly Newman und Alison Wolfe, zwei Musikerinnen der Gruppe Bratmobile, die unter diesem Titel ein Fanzine herausbrachten. Zu dem großen Erfolg der »Riot Grrrl Convention« kam die wachsende Beachtung, die Riot Grrrl-Bands in der Musikszene vorweisen konnten. Dies führte dazu, dass die Presse auf die Bewegung aufmerksam wurde und der Name Riot Grrrl auch über die Grenzen von Washington und der Punk-Szene bekannt wurde. Es fanden sich in den USA viele Musikerinnen, die sich programmatisch angesprochen fühlten und den Namen übernahmen.

DIY und Netzwerkbildung

Kathleen Hanna wird oft als Gründerin der Riot Grrrls angeführt; dies wird von ihr aber zurückgewiesen: die Bewegung sei ein Gemeinschaftsprojekt, was nur durch das Kollektiv getragen werden kann (Carson/Lewis/Shaw

2004: 91). Die Protagonistinnen waren Künstlerinnen und Musikerinnen aus der Independent-Szene², welche durch die Dominanz von männlichen Akteuren und dem dadurch entstandenen patriarchalen Wertesystem eine Einschränkung in der freien künstlerischen und individuellen Entfaltung erfahren haben und nicht weiter hinnehmen wollten. Daraus entstand der revolutionäre Wunsch nach Veränderung. Bei der Planung und Durchführung wurde bewusst darauf Wert gelegt, Hierarchien zu vermeiden und die verschiedenen Impulse und Ideen zu berücksichtigen und zu verwirklichen. Evelyn McDonnell, eine Musikjournalistin aus New York, die bei den ersten New Yorker Riot Grrrl-Treffen dabei war, sagte im Interview mit Shell Shaddy:

»In der Politik von Riot Grrrl, wie sie zum Beispiel Kathleen Hanna verdeutlicht, dominiert die Ablehnung von Hierarchien und die Angst vor Anführerrollen – die ›Kill-Rock-Star‹-Haltung. Das Publikum sollte nicht passiv, sondern an der Verantwortung und den Aktivitäten beteiligt sein. Idealismus ist hier weit verbreitet« (Sheddy 1998: 30).

Rund um Bikini Kill und Bratmobile formierte sich eine Gruppe von Frauen, die gemeinsam die Arbeit am Zine *Riot Grrrl* vorantrieben und politische und künstlerische Projekte ins Leben beriefen. So entstand auch das *Riot Grrrl Manifest*, was die politischen Ambitionen der Gruppe, von den Verfasserinnen selbst als »kommende, wütende Riot Grrrl Revolution« deklariert, widerspiegelt.

»WEIL wir mädchen uns nach platten, büchern und fanzines sehnen, die UNS ansprechen, in denen WIR uns mit eingeschlossen und verstanden fühlen« (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingartner 1998: 26).

Ein wichtiger Aspekt des *Riot Grrrl*-Kollektivs ist das Ermuntern von jungen Mädchen, selbst künstlerisch aktiv zu werden und sich eine eigene Maßstabsnorm zu kreieren, die nicht durch männliche Betrachtungsweise vorgeprägt ist und somit zu Ungunsten von weiblichem künstlerischen Schaffen agiert, wie es Bikini Kill am eigenen Leib erfahren mussten. Dazu gehört es, ein Netzwerk aufzubauen, welches erlaubt, sich in einem homosozialen Umfeld zu versuchen und in diesem ›beschützten Kreis‹ künstlerisch auszuprobieren und weiter zu entwickeln. Damit soll eine Einschüchterung junger Frauen vermieden werden. Andererseits ist das Ziel auch, die Konfrontation mit der männlich dominierten lokalen Musikszene zu suchen, um das alternative Konzept an die Öffentlichkeit zu tragen. Dabei wird sich nicht auf

2 Independent bezieht sich hier auf den Status des Plattenlabels und die begrenzten Verbreitungsmöglichkeiten, Mainstream im Gegensatz dazu auf eine größere Distribution und Akzeptanz in der breiten Gesellschaftsschicht.

Hilfe von außen verlassen, anstelle dessen läuft die Organisation allein über die beteiligten Akteurinnen.

Das Prinzip des DIY (Do-it-yourself) ist auch in anderen subkulturellen Szenen zu finden und kann als Überlebensstrategie angesehen werden. Geboren aus Notwendigkeit und durch den Mangel an anderen Möglichkeiten, bewahrt es davor, die Verantwortung abzugeben. Entwurf, Gestaltung und Ausführung liegen in der Hand der Künstlerinnen und Künstler. Bedingt durch die fehlende Instanz in Form der Chefredaktion oder Plattenfirma, die hierarchisch übergeordnet eine kontrollierende Funktion hat, kann in selbst hergestellten und verbreiteten Medien unzensiert das gesagt werden, was die Künstlerinnen und Künstler transportieren wollen. Auch tritt damit eine Art Entmystifizierung von Musik und Kunst ein, was die Hemmschwelle zur Partizipation herabsetzt.

Etablierte internationale Netzwerke werden dazu genutzt, sich gegenseitig bei der Organisation von Auftritten zu unterstützen. Viele Musikerinnen betreiben eigene kleine Musiklabels, bei denen die Wahl der Künstlerinnen nicht »einer kapitalistischen Verwertungslogik unterworfen [ist]. Die Auswahl reflektiert das kreative Potential jenseits des Mainstreams, das sich die Musikindustrie, aus Angst ein zu experimenteller Act lässt sich nicht verkaufen, nicht mehr leisten will« (Erharter/Zobl 2006: 23). So waren es Chicks on Speed, die Berliner all-female Electro-Punk-Band, die auf ihrem Label das Le Tigre-Album *Feminist Sweepstakes* im Jahr 2001 veröffentlichten. Kooperationen wie zum Beispiel die Zusammenarbeit von der Berliner Künstlerin Peaches und Chicks on Speed bei dem Song »We Don't Play Guitars« tun ihr Übriges, um das Netzwerk zu stärken.

Kritik an den Riot Grrrls

Die Radikalität und Kompromisslosigkeit, mit denen die Riot Grrrls-Bewegung ihre politische Ideologie umzusetzen versucht, provozieren nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der eigenen subkulturellen Szene Konflikte. »Riot Grrrls sind idealistisch, weil sie es sein müssen. In einer Gruppe, die derart der Veränderung und dem persönlichen Ausdruck verschrieben ist, sind Probleme unvermeidbar« (Sheddy 1998: 33). Da sich die Riot Grrrls bewusst von männlichen Akteuren innerhalb ihrer lokalen Punk-Szene abgrenzen wollten, wurden Veranstaltungen organisiert, bei denen Männern der Zutritt verwehrt wurde. Dieses wurde nicht immer kommentarlos akzeptiert, sondern oft auch als unangebrachte Spaltung innerhalb der Szene wahrgenommen: »Riot Grrrl was also increasingly a target, denounced as

›separatist‹ because it didn't allow men to join« (Anderson 2003: 333). Der kompromisslose Ausschluss wurde nicht als progressiv, sondern als sexistisch und reaktionär eingeschätzt. Auf diese Kritik reagierten die Riot Grrrls nicht mit dem Versuch, sich zu rechtfertigen, vielmehr wurde in ihrem Manifest schon auf das Problem hingewiesen und vorausschauend demontiert:

»WEIL wir nicht mehr länger zurückschrecken vor dem Vorwurf, wir seien reaktionäre, ›umgekehrte sexistinnen‹ oder gar ›punkrock-kreuzigerinnen‹, die wir ja tatsächlich sind (*Riot Grrrl Manifest*, zit. n. Baldauf/Weingartner 1998: 26).

Auch die direkte Konfrontation mit dem traditionell männlich dominierten Publikum bei Punkkonzerten führte immer wieder zu Spannungen. Hanna, die am eigenen Leib erfahren hat, dass es bei Konzerten für Frauen schwierig ist, in den ersten Reihen und im Moshpit zu tanzen, ohne von körperlich überlegenen Tänzern an den Rand gedrängt zu werden, wies bei Auftritten immer wieder auf dieses Problem hin und bat Frauen nach vorne vor die Bühne und Männer darum, sich aus Rücksicht im Hintergrund zu halten (Carson/Lewis/Shaw 2004: 91). Das konnte als Eingriff in das Recht auf freie Entfaltung wahrgenommen und kritisiert werden, was wiederum zu einer offensichtlichen Frontenbildung führte, die gerade aus männlicher Perspektive als Rückschritt innerhalb der Szene betrachtet wurde.

Ein weiteres Rezeptionsproblem ergibt sich darin, wie von der Mainstream-Presse die Riot Grrrl-Bewegung wahrgenommen und eingeordnet wird. Während der Hochphase Anfang der 1990er, in der die Gruppe enormen Zuwachs fand und Bands wie Bikini Kill und Sleater Kinney nennenswerte Plattenabsätze verzeichnen konnten, wurde auch die breite amerikanische Öffentlichkeit auf die Riot Grrrls aufmerksam. Dabei wurde aber der politisch-feministische Grundgedanke oft wenig berücksichtigt und stattdessen eine neue Girlie-Ära ins Leben gerufen, die auch nach Europa geschwappt ist und in Girlbands wie den Spice Girls kulminierte, dessen politischer Anspruch diskutabel bleibt. Die neue Definition des Begriffs girl wurde so wieder zum Ursprung dekonstruiert:

»Die Musik- und Kleidungsindustrie hatte schnell herausgefunden, dass ›Girlism‹ sich gut verkaufen ließ. Der ursprüngliche Begriff ›grrrl‹ wurde in ›girlie‹ umgeschrieben und zu einem stigmatisierenden Markenbegriff ohne politisch feministischen [sic!] Aussagen« (Erharter/Zobl 2006: 27).

Im Kontakt mit der Kulturindustrie wurde das Anliegen der Bewegung »entpolitisiert und domestiziert, der feministische Kontext blieb meistens unbeachtet« (Ankele 2006: 84) 1993 reagierten die Riot Grrrl-Aktivistinnen mit

einem Pressestop und verweigerten sich dem größten Teil der Interviews, der Mythos des neuen ›Girlies‹ war in den Medien zu dem Zeitpunkt aber schon etabliert, die eigentlich progressive Bewegung wurde destruktiv:

»Die aggressiven Grrrl-Produzentinnen, die mit ihren ›politisch korrekten‹ Ansprüchen und ihren parodistischen Selbstbezeichnungen immer ›Underground‹ blieben, wurden einfach in die neue mediale Vorstellung von vorgeblich selbstbewußten, niedlichen Mädchen eingearbeitet« (Holert/Terkessidis 1997: 8).

Ein wichtiger Kritikpunkt betrifft die Frage, inwieweit der theoretische Anspruch, Rassismus jeglicher Form zu bekämpfen, von der Bewegung selbst umgesetzt wurde. Die Riot Grrrls, die sich gegen die hegemoniale weiße Männlichkeit richten, formieren sich ihrerseits größtenteils aus weißen jungen Frauen aus der bürgerlichen Mittelschicht. Aus Sicht der Riot Grrrl-Aktivistinnen ist Rassismus, wenn auch in subtiler und kaum wahrnehmbarer auch innerhalb einer politischen alternativen Bewegung nur schwer vollständig zu vermeiden. Trotz der Reflexion von politischen Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen wird das Problem der weißen Vormachtstellung auch innerhalb der Bewegung erkannt und verurteilt (Bragin 1998: 34), konkrete Lösungsvorschläge werden jedoch nicht geliefert, obgleich verstärkt für die Problematik sensibilisiert wird.

Konsequenzen

Auch wenn die Bewegung der Riot Grrrls durch die Rezeption in den Massenmedien in seiner Aussage konterkariert wurde und so nach wenigen Jahren an Zusammenhalt und neuen Impulsen verloren hat, tragen sich die Grundgedanken der Ursprungsidee bis in die heutige popkulturelle Szene und sind, wenn auch nicht auf Ebene des Mainstreams, in subkulturellen Projekten nach wie vor zu finden. Dabei kommen zu dem feministischen Grundgedanken immer wieder neue Impulse hinzu. Ein Beispiel für ein selbst organisiertes, alternatives Projekt ist das von JD Samson, Mitglied bei Le Tigre und Men, mitbegründete Kollektiv »Dykes can Dance«, das unangekündigt Tanzchoreografien an öffentlichen Orten aufführt. Als politischer Protest gegen die New Yorker cabaret licence, ein Gesetz, was das Tanzen in Bars und Clubs verbietet, die nicht über eine bestimmte und teure Lizenz verfügen, trägt die Gruppe auch plakativ ihre sexuelle Orientierung nach außen und plädiert für mehr Toleranz.

Ein weiteres und mittlerweile globales Beispiel dafür, dass der Ansatz der Bewegung der frühen 1990er Jahre nicht an Aktualität verloren hat und

nach wie vor in einem popkulturellen Kontext wichtige politische Impulse geben kann, sind die seit dem Jahr 2000 stattfindenden Ladyfeste.

»Don't be in love with the guitarist, be the guitarist.«

Der Slogan des im Jahr 2003 in Hamburg stattgefundenen Ladyfests (Ankele 2006: 84) macht die Intention der autonom und mit langer Vorlaufzeit organisierten Festivals für »ladies with all gender« deutlich. Die Ladyfeste, inzwischen global vertreten, haben die Funktion, freie und alternative Räume zu bieten, in denen künstlerische Projekte fernab einer patriarchalen und heterosexistischen Umgebung realisiert werden können.

Einige Jahre nach den Riot Grrrls, im Jahr 2000, fand in Olympia, Wahington, das erste Ladyfest statt. Der Begriff lady bezieht sich hierbei weder auf das Geschlecht noch auf den sozialen Status, sondern auf den Respekt, der konventionell einer lady gegenüber gebracht wird und von den Teilnehmerinnen des Festivals auch für sich eingefordert wird. Geprägt wurde dieser von Vertreterinnen der Riot Grrrl-Bewegung, die sich nach der Umdeutung von grrrl zu girlie nicht mehr repräsentiert fühlten und deshalb Abstand von dem Begriff grrrl nehmen wollten (Erharter/Zobl 2006: 27).

Ladyfeste verstehen sich als »feministisches Kunst- und Kulturfestival, bei dem es einerseits um die Repräsentation des Kunstschaffens von Frauen, Lesben und Transgenderpersonen, andererseits aber auch um die Auflösung der Geschlechtergrenzen geht« (Eismann 2007: 184). Teil des Programms sind Konzerte, DJ-Sets, Tanzveranstaltungen, Diskussionsrunden, Vorträge und Workshops. Bei den gemeinnützigen und gemeinschaftsbasierten Projekten soll die künstlerische und politische Arbeit von und für Frauen ermutigt und unterstützt werden. Die große Resonanz in der ganzen Welt und die Tatsache, dass inzwischen mehr als 100 Ladyfeste stattgefunden haben und nach wie vor organisiert werden, zeigt, dass »die politischen und künstlerischen Positionen, die zum ersten Mal von der Riot Grrrl Bewegung konzipiert wurden, noch lange nicht irrelevant waren, sondern sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt hatten« (ebd.: 185). Da sich die Organisation der Ladyfeste nach dem DIY-Prinzip organisiert, kann die Umsetzung in den einzelnen Städten sehr unterschiedlich gestaltet sein. Das übergeordnete Ziel, künstlerische Freiräume zu schaffen, kann komplett autonom gestaltet werden und in alternativen Zentren oder besetzten Häusern stattfinden, genauso gut kann aber in Zusammenarbeit mit Sponsoren gearbeitet werden, womit sich die Möglichkeiten anderer Veranstaltungsorte eröffnet. Über die Jahre hat sich ein kulturelles, interaktives und internationales Netzwerk ge-

bildet, was die Forderungen der Riot Grrrls mit sich trägt und nach wie vor versucht, sie umzusetzen und wahr zu machen.

3. Populäre Musik als politische Plattform

Die Verbindung von Musik mit Politik kann in keine einfache Formel aufgelöst werden, die bei Einhaltung funktioniert oder bei falschen Vorzeichen nicht aufgeht. Es gibt unzählige verschiedene Ansätze, die bei der Überbringung der gewünschten Botschaft funktionieren können. Um das Publikum inhaltlich überzeugen zu können, ist immer auch eine gewisse Form der Identifizierung vom Rezipienten mit der Gruppe und damit auch dem kulturellen Kontext nötig. Dies ist innerhalb der Kulturindustrie am ehesten außerhalb des Mainstreams möglich, da sich die persönliche Identifizierung in einem professionell vermarkteten Massenphänomen als sehr einseitig erweist. Zwar werden zu Großveranstaltungen wie einer Fußballweltmeisterschaft von der Kulturindustrie immer wieder für jeden zugängliche ›Hymnen‹ geschaffen, die ein Gemeinschaftsgefühl kreieren sollen, sich dafür aber in musikalischer und inhaltlicher Unverfänglichkeit verlaufen. In diesem Zusammenhang greift die fatalistische Definition Horkheimer/Adornos, dass die Kulturindustrie jegliche Form von Individualität außerhalb der Allgemeinheit verbietet (vgl. Horkheimer/Adorno 2002: 163). Es wird hier nur eine politische Botschaft vermittelt, die eben nicht aus einer Subkultur kommt, sondern die Macht der etablierten Kulturindustrie demonstriert. Auf massenpopulärer Ebene sind kaum oder keine kontroversen politischen Impulse zu finden, diese finden innerhalb einer Mikrokultur statt, die sich oft nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch vom Mainstream unterscheidet. Insbesondere Anreize von alternativen gesellschaftlichen Strukturen finden keine weite Verbreitung, dabei greift die Formel, desto expliziter die geäußerte Kritik ist, desto weniger hat sie die Chance, von einer breiten Masse rezipiert zu werden. Dennoch existiert die Möglichkeit, mit musikalischen Mitteln politische Inhalte zu transportieren, und diese wird auf verschiedene Weise und mit unterschiedlichem Erfolg genutzt. Die Bewegung der Riot Grrrls, die als progressiver Ansatz innerhalb der Subkultur des US-amerikanischen Hardcore und Punk gestartet ist, hat einerseits in diesem Umfeld für neue Herangehensweisen gesorgt und den Weg für Frauen und Mädchen im Punk geebnet. Der feministische Ansatz und der progressiv-liberale Umgang mit Queerness haben innerhalb der Subkultur und Subkultur-übergreifend Früchte getragen und können als mitverantwortlich für die heute

noch stattfindenden Ladyfeste gesehen werden. Auf der Ebene des Mainstreams aber wurde das Phänomen Riot Grrrl seiner ursprünglichen Intention, das kleine niedliche »girl« zu einem unabhängigen, starken »grrrl« umzudeuten, beraubt. Mit der Aufmerksamkeit der Medienöffentlichkeit wurde der Ansatz zu einem verkaufsfördernden neuen »girlism« herabgesetzt, dessen Inhalt eher marktwirtschaftlich denn politisch war. Dennoch kann durch Musik, wenn auch zumeist im kleinen Rahmen, Politisches ästhetisiert und dadurch um eine emotionale Rezeptionsebene in der Figur der Wütenden oder der Euphorisierten ergänzt werden.

Literatur

- Andersen, Mark / Jenkins, Mark (2003). *Dance of Days. Two Decades of Punk in the Nation's Capital*. New York: Akashic.
- Ankele, Monika (2006). »Whereas I'm into revolution.« In: *Female consequences. Feminismus Antirassismus Popmusik*. Hg. v. Rosa Reitsamer. Wien: Löcker, S. 83-92.
- Baldauf, Annette / Weingartner, Katharina (Hg.) (1998). *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Wien: Folio.
- Bragin, Lailah Hanit (1998). »Du und ich und unsere Revolution.« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 34-38.
- Braunersreuther, Christine (2000). »Harte Mädchen weinen nicht.« In: *Gender. Geschlechterverhältnisse im Pop*. Hg. v. Martin Büsser u.a. (= Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 8). Mainz: Ventil Verlag, S. 44-50.
- Büsser, Martin (2004): *On the wild side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Carson, Mina / Lewis, Tisa / Shaw, Susan M. (2004). *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Eismann, Sonja (2007). *Hot topic. Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil Verlag.
- Erharter, Christiane / Zobl, Elke (2006). »Mehr als die Summe der einzelnen Teile.« In: *Female consequences. Feminismus Antirassismus Popmusik*. Hg. v. Rosa Reitsamer. Wien: Löcker, S. 17-30.
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark (1997). »Einführung in den Mainstream der Minderheiten.« In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Hg. v. dens. Berlin, Amsterdam: Edition ID-Archiv (2. Aufl.).
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2002). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer (Limitierte Jubiläumsedition).
- Horlacher, Stefan (2009). »Kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung und ihre Notwendigkeit.« In: *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (= Musik – Kultur – Gender 5). Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 53-89.
- Reynolds, Simon / Press, Joy (1995). *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Richards, Amy / Baumgardner, Jennifer (2000). *Manifesta. Young Women, Feminism and the Future*. New York: Farrar.
- Sheddy, Shell (1998). »Die Geschichte der Riot-Grrrl-Revolution.« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 28-34.
- Vincentelli, Elisabeth (1998). »Wir wollen unseren Techno-Papp!« In: *Lips Tits Hits Power? Popkultur und Feminismus*. Hg. v. Anette Baldauf und Katharina Weingartner. Wien: Folio, S. 232-236.

Diskographie

- Amos, Tori (1992). »Me And A Gun.« Auf: *Little Earthquakes*. Atlantic. 0075678235825.
- Bikini Kill (1992). *Bikini Kill*. Kill Rock Stars KRS-204-A L-40134.
- Chicks On Speed (2003). »We Don't Play Guitars.« Auf: *99 Cents*. EMI 0724358391701.
- Le Tigre (2001). *Feminist Sweepstakes*. Mr. Lady Records 036172850327.
- The Butchies (1998). *Are We Not Femme*. Mr Lady Records 667127020122.