

Aus:

DORIS LEIBETSEDER

Queere Tracks

Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik

Januar 2010, 340 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1193-9

In dieser spannenden Pionierarbeit werden erstmals Schlüsselkonzepte der aktuellen Gender-Politik und Queer Theorie wie Ironie, Parodie, Camp, Maske/Maskerade, Mimesis/Mimikry, Cyborg, Transsexualität und Dildo wissenschaftlich aufbereitet. Mit Hilfe einer neuen Art der Wissensvermittlung verbindet die Autorin anspruchsvolle sozial- und kulturwissenschaftliche Theorien mit praktischen Beispielen aus den Cultural Studies. Der subversive Charakter queerer Motive wird am Beispiel zeitgenössischer Rock- und Popmusik aufgezeigt und in Beziehung zu klassischen Diskursen der abendländischen Philosophiegeschichte gesetzt.

Doris Leibetseder (Dr. phil.), Philosophin und Historikerin, lehrt als Österreich-Lektorin am German Department der Durham University (UK).

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1193/ts1193.php

INHALT

Danksagung	9
Intro: Einleitung	11
»Historical Roots«	13
»Gendercopyleft«	24
Methoden	25
Track 01: Ironie – »The Cutting Edge«	27
Historisches, Definition, Erkennung	27
Funktion der Ironie	30
Semantische und pragmatische Funktion der Ironie	33
Das Ethos der Ironie	36
Ironie im feministischen Diskurs	38
Madonnas ambivalente Ironie	40
Feministisch-queere Beispiele in der Rock- und Popmusik	44
Riot Grrrls und Girl Culture	45
Angie Reed	50
Track 02: Parodie – »Gender Trouble«	55
Historisches, Definition, Erkennung	55
Abgrenzungen	58
Erkennungszeichen der Parodie	61
Parodie und Subversion	62
Geschlechterparodie bei Judith Butler	67
Konstruierte Geschlechtsidentitäten	68
Geschlechterparodie	68
Kritik an Butlers Geschlechterparodie	70
Subversiver Sprechakt	82
Musikbeispiel: Peaches	85
Track 03: Camp – »Queer Revolt in Style«	93
Historisches, Definition, Erkennung	93
Susan Sontag »Notes on Camp«	99
Feministischer Camp mit Musikbeispiel: Madonna	114
Feminine Camp Androgynität mit Musikbeispiel: Annie Lennox, Grace Jones	120

Grace Jones	124
Ästhetik des Camps »Fangoria: Hagamos algo muy vulgar«	126
Anarcho-Camp: Scream Club	131
Track 04: Maske/Masquerade – »Transforming the Gaze«	135
Einführung	135
Nietzsche	136
Analyse des Blicks	138
Männlichkeit als Masquerade	158
Musikbeispiele	161
Suzanne Vega	161
Peaches »Downtown« – Musikvideo	163
Annie Lennox »Diva« – CD-Cover	164
Track 05: Mimesis/Mimikry – »Poetische Ästhetik«	167
Antike Mimesis	168
Platon	169
Aristoteles	176
Mimesis und Musik	178
Mimesis und Wiederholung	179
Mimesis und Macht	184
Affektive Modellierung	186
Feministische Mimesis	188
Irigaray	188
Kristeva	201
Postkoloniale Mimikry	207
Musikbeispiele: Grace Jones, Bishi	210
Mimesis und Technologie	213
Die binäre Phase der Mimesis	216
Musikbeispiel: Lesbians on Ecstasy »This beat is lesbotronic!«	220
Track 06: Cyborg – »Transhuman«	229
Entstehungsgeschichte	229
Cyborg-Feminismus	234
Cyborg-Utopie	240
Cyborg im Film	244
Musikbeispiel: Björk »All is Full of Love« – Musikvideo	250
Track 07: Transsexualität – »Border Wars«	261
Technologien des Geschlechts	261
Zur Geschichte der Transsexualität	264
Medizinische/psychologische/soziale Aspekte der Transsexualität	275

Fallbeispiele	279
»Border Wars« – Transsexualität und Subversion	281
Musikalische Grenzkriege	285
Musikbeispiel: Katastrophe	288
Track 08: Dildo – »Gender Blender«	297
Einführung	297
Dildonics	300
Dildotektonik	301
Dildotopia	304
Musikbeispiele	306
Tribe 8	306
Peaches	308
Fade Out: Schlusswort	309
Anhang	
Literatur	325
Diskographie	334
Videolink	335
Abbildungsverzeichnis	335

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt all meinen Freund_Innen und meiner Familie, die mich während der Entstehungszeit dieser Arbeit und meinem unstillen Weg, direkt und indirekt, durch dick und dünn begleiteten und manchmal einfach in Kauf nahmen, dass ich etwas weniger Zeit für sie zur Verfügung hatte.

Prof. Dr. Josef Rhemann bin ich für die schnelle Zusage zur Betreuung meiner Dissertation und für die unkomplizierte Ausführung dankbar. Mein Dank gilt außerdem Doz. Dr. Arno Böhler als Beurteiler, durch dessen Anregungen ich auf interessante Zusammenhänge hingewiesen wurde. Weiters ergeht mein Dank an Prof. Dr. A. M. Singer, die mich zu Beginn betreute und darauf bedacht war, meine Arbeit in die richtige Bahn zu lenken.

Dankbar bin ich auch für alle Empfehlungsschreiben für meine Stipendienbewerbungen und Druckkostenzuschuss von Prof. Dr. A. M. Singer, Doz. Dr. Hanna Hacker, Doz. Dr. Sergius Kodera, Dr. Doris Weichselbaumer, Dra. Josefina Birulés Bertrán, Dra. Rosa Rius Gatell und Beatriz Preciado PhD.

An dieser Stelle sei auch allen Teilnehmer_Innen des Queer-Lesekreises, der nach einem Seminar von Dr. Hanna Hacker entstanden ist) für ihre Anregungen und entstandenen Freundschaften gedankt.

Für meinen fruchtbaren Auslandsaufenthalt schulde ich Àngela Lorena Fuster Peiró (für Unterkunft, Gespräche und ganz einfach für ihre Freundschaft), den Professorinnen der »Universitat de Barcelona« , Dra. Fina Birulés und Dra. Rosa Rius, ihrer Seminargruppe »Filosofia i Gènere« und allen Teilnehmer_Innen, Dank. Die Seminare, die von Beatriz Preciado am MACBA (Barcelona) und an der UNIA (Sevilla) veranstaltet wurden, stellten für meine Arbeit einen wichtigen »Input« dar.

Die Abhaltung eines Seminarblocks über mein Arbeitsthema an der »Universitat Autònoma de Barcelona«, im Rahmen des Moduls »Estudios Culturales« des MA-Kurses »Literatura Comparada: Estudios Literarios y

Culturales« sowie die Diskussionen mit den Studierenden, halfen mir bei der Klärung wichtiger Punkte. Ermöglicht wurde dieses Seminar durch Dra. Isabel Clua und Dra. Meri Torras.

Weiters waren folgende Vorträge und anschließende Beiträge geduldiger Zuhörer_Innen für die Ausreifung meines Projektes sehr hilfreich: ein Vortrag an meiner jetzigen Arbeitsstelle, der Durham University, während der »Q-Week«, die von der »LGBTQA« veranstaltet wurde (Dank gilt vor allem der Einladung von Phil Bolton) und eine Präsentation während der »7th European Feminist Research Conference« in Utrecht.

Bestätigungen und Anregungen bekam ich auch von Kolleg_Innen an der Durham University, wie Prof. Lucille Cairns und Dr. Santiago Fouz Hernández.

Besonderer Dank gilt allen mir nahe stehenden Personen, die mir vor allem in den aufregenden Endphasen, sowohl bei der Einreichung der Dissertation als auch bei der Abgabe des Skriptes für die Publikation, in den verschiedensten Bereichen helfende Hände angeboten und/oder gereicht haben: Mag. Barbara Eder, Rodolphe Blaise, Iban Calzada Mangues, Mag. Elke Mayr, meine Korrekturleserinnen Mag. Gudrun Henninger und Birgit Pfeiffer. Dank für die Illustration an Alexander Wilhelm.

INTRO: EINLEITUNG

Warum queere »Tracks«?

Natürlich liegt die Vermutung nahe, dass damit Musiktitel gemeint sind, es gibt aber noch mehrere Übersetzungsmöglichkeiten ins Deutsche: z. B. die der Spur, also – welche queeren Spuren lassen sich in der Rock- und Popmusik finden?

Diese Spur bringt uns auf den richtigen Weg, wenn auch nicht auf den »straighten«, dennoch ist ein wichtiges Wort gefallen: Weg, in diesem Bedeutungsfeld ist »track« auch als Pfad oder sogar Gleis übersetzbar. Wie ist ein queerer Weg oder »auf einem queeren Gleis sein« erklärbar? Sarah Ahmed beschritt bereits diesen Gedankenpfad in ihrer queeren Phänomenologieanalyse und fand dabei folgendes heraus: Ein Weg dient dazu, einer bestimmten Richtung zu folgen, hat also etwas mit (sexueller) Orientierung zu tun. Der Weg beschreibt eine Linie zwischen zwei Punkten, diese Linie kann zu einem Pfad werden, wenn sie oft genug benützt wird. Wie Ahmed erklärte, geht es auch hier um die Performativität: dieser Weg (sei es gedanklich oder räumlich) hängt von der Wiederholung von Normen und Konventionen ab, diese Routen oder Pfade werden als Effekt dieser Wiederholung geschaffen.¹ Indem wir diesen Linien folgen, erschaffen wir diese Pfade gleichzeitig.

Was passiert, wenn plötzlich die offizielle Richtung nicht mehr eingeschlagen wird? Es wird ein alternativer Weg beschritten oder auch eine neue Linie geformt werden. Treffend wie Ahmed es beschreibt, schlug auch ich eine neue Richtung ein und folgte der »desire line«, so werden unoffizielle Pfade in der Landschaftsarchitektur genannt, welche die Spuren des täglichen Kommens und Gehens von Leuten zeigen, die deviante oder unerwartete Routen nehmen.²

1 Vgl. Sarah Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham (US), 2006, S. 16.

2 Ebd. S. 19f.

Queere Tracks beschreiben also Spuren, Pfade oder Wege in der Populärmusik, die von der heterosexuellen Orientierung abweichen – queere Rillen im Plattenteller für Vinylliebhaber_Innen³ oder queere (auf keinen Fall »genderbinäre«) Codes für Digitalmusikbegeisterte.

Die wissenschaftliche Fragestellung der vorliegenden Arbeit, die bereits aus dem Titel ersichtlich ist, lautet, wo und wie subversive Ideen und Strategien des Feminismus und der Queer Theory zu hegemonialen Geschlechtskonzeptionen in der Rock- und Popmusik angewandt werden. Die Analyse dieser Strategien und deren Beispiele stehen dabei im Vordergrund. Mein Schwerpunkt liegt daher auf der Auflösung und Erweiterung des herkömmlichen binären Geschlechtersystems und der heterosexuellen Matrix, was den Zielsetzungen der Queer Theory entspricht.

Einer Aufforderung bell hooks folgend, bewege ich mich nicht nur im akademischen Elfenbeinturm, sondern ich beziehe mich auch auf populäre Kultur. Aus diesem Grund bilden die Cultural Studies die zweite theoretische Achse in meiner Arbeit. Da Filme und populäre Literatur in Bezug auf queere Geschlechter erforscht werden oder bereits wurden, wählte ich unter anderem aufgrund meines persönlichen Interessengebietes die Rock- und Popmusik. In diesem populärkulturellen Bereich herrscht, wie besonders die dritte Welle des Feminismus aufzeigt, ein stereotypisches Geschlechterbild und queere Elemente werden hauptsächlich für den Mainstream verwendet. Mir ist es daher ein besonderes Anliegen, feministische Beispiele (seien es Frauenbands oder Musiker_Innen, die nicht dem gängigen Geschlechterklischee entsprechen) zu finden, und in ihnen queere subversive Strategien, die eine politische Relevanz besitzen und nicht nur der Verkaufsförderung dienen zu analysieren.

Was den Stand der Forschung betrifft, kann ich sagen, dass es zum Thema Frauen/Geschlecht in der Rock- und Popmusik⁴ einige soziologische Arbeiten gibt, die Beschreibungen und analytische Kategorisierungen beinhalten⁵, aber fast keine kulturtheoretischen über queere Geschlechter⁶

3 Meine geschlechtergerechte Schreibweise schließt auch diejenigen, die zwischen den Geschlechtern stehen, mit »_« ein.

4 Einen kulturwissenschaftlichen Bericht liefert uns Angela Mc. Robbie in ihrem Kapitel »Recent Rhythms of Sex and Race in Popular Music« in: In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music, London/New York 1999, S. 111-121. Auch: Mavis Bayton: »Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions« in: Tony Bennet, Simon Frith, Lawrence Grossberg u.a. (Hg.), Rock And Popular Music. Politics, Policies, Institutions, London/New York 1993, S. 177-192.

5 Vgl. Mary Ann Clawson: »When Women Play the Bass. Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music« in Gender & Society Vol. 13 Nr. 2 (April 1999), S. 193-210.
Auch: Leigh Krenske & Jim McKay »Hard and Heavy: Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture« in Gender, Place and Culture Vol. 7 Nr. 3 (2000), S. 287-304.

6 Mehr Material gibt es dazu im Filmbereich (Kino, TV) oder auch Videos: Vgl. Steven Drukman »The Gay Gaze, Or Why I Want My MTV« in: Paul

in diesem Bereich. Meiner Ansicht nach fehlt eine genauere wissenschaftliche Untersuchung der Rock- und Popmusik anhand queerer Theorien. Auch der Sammelband »Queering the Popular Pitch«, herausgegeben von Sheila Whiteley und Jennifer Rycenga (New York, 2006), stellt für mich nur eine ungenügsame Analyse und eine sehr willkürliche Auswahl queerer Elemente in der Populärmusik dar. Einen gelungenen Beitrag stellt Judith Halberstams Kapitel »What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives« aus ihrem Buch »In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives.« (New York/London, 2005) dar. Sie beschreibt darin einige Bands und ihren subkulturellen Hintergrund und zeigt lesbisch-queere Elemente in ihren künstlerischen Werken auf.

»Historical Roots«

Einführend gehe ich auf die historischen Wurzeln der Rock- und Popmusik und ihrer queeren Inhalte ein. Die Anfänge oder Ursprünge der populären Musik festzusetzen, ist kein leichtes Unterfangen. Viele schreiben sie der afro-amerikanischen Musik wie zum Beispiel den Gospels, Rhythm and Blues oder Jazz zu, andere wiederum der Vaudeville-Tradition der Jahrhundertwende. Vielleicht ist es ein Zusammenwirken von beiden: Die musikalische Strömung kommt von der afro-amerikanischen Blues- und Jazz-Tradition und der Performance Charakter der Konzerte rührt von den herumziehenden Vaudeville-Shows her, die eine Art von Variété-Theater waren. Interessanterweise waren bereits in diesen zwei Genres gewisse queere Elemente vorhanden. So gab es in den Vaudeville-Shows »Cross-Dresser«, die sich auf der Bühne in der Rolle des anderen Geschlechts zeigten. Das Beispiel des US-amerikanischen Jazz-Musikers, Billy Tipton, der seine Geschlechterrolle auch im wirklichen Leben änderte und erst nach seinem Tod entdeckt wurde, dass er anatomisch eine Frau war, ist bekannt. (Im Kapitel über Transsexualität gehe ich näher auf diesen Fall ein.)

Burston/Colin Richardson (Hg.), *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popularculture*, London/New York, 1995, S. 81-95.

Einen soziologischen Essay zu queeren Identitäten in der Rock Musik schrieb Mimi Schippers »The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock. An Analysis of Intersectionality« in: *Gender & Society* Vol. 14. Nr. 6 (December 2000), S. 747-764.

Auch: Sarah Cohen »Popular Music, Gender and Sexuality« in: Simon Frith, Will Straw, John Street (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, 2001, S. 226-242.

Ein eher journalistischer als wissenschaftlicher Beitrag zur Analyse der Geschlechtsidentitäten in der Rock- und Popmusik stellt folgendes Buch von Simon Reynolds und Joy Press: *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, London, 1995 dar.

Eine Vaudeville-Show konnte auch eine Burlesque, eine erotische Show und der Vorläufer des Striptease, beinhalten und so hieß es bereits 1869 in einem Artikel über den neuen Theatergeschmack »It was also an indispensable condition of the burlesque's success, that the characters should be reversed in their representation, – that the men's rôles should be played by women, and that at least one female part should be done by a man.«⁷ Die Darstellung der Frauen in der Vaudeville-Tradition – im Gegensatz zur Burlesque – war aber durchaus auf eine respektvolle und angemessene Art und Weise:

»Vaudeville and burlesque each appealed to different audiences and featured two distinct styles of female impersonation. Vaudeville developed from those minstrel shows, that, since the Civil War, had catered to a largely female audience from the growing White middle class. Vaudeville impersonators deemphasized the minstrel show's raunchy humour and lampooning of women and offered instead a celebration of femaleness and cultural norms in which impersonators strove for realistic portrayals of »ladies of fashion.« This respectable style of female impersonation was one of the most popular forms of theatrical entertainment of the early twentieth century.«⁸

Die Burlesque allerdings ist nicht so niveauvoll und zieht das Weibliche ins Lächerliche: »Burlesque, which developed out of those minstrel shows that had appealed to working-class, largely male audiences, maintained the minstrel show's raunchy humour and lampooning of cultural norms. Female impersonators working in burlesque did not strive for artful illusions; their goal was comedy.«⁹

Bekannte KünstlerInnen aus der amerikanischen Vaudeville-Tradition waren Laurel und Hardy (Stan and Olly)¹⁰, Sarah Bernhard¹¹, Charlie Chaplin und Bette Midler (die ihre Shows als Divine Miss M in einem homosexuellen Badehaus präsentierte)¹²; Mae Wests Stück »Pleasure Man« (1928) gab einen Einblick hinter die Kulissen der Drag-Performer_Innen und löste damit einen Sturm der öffentlichen Entrüstung aus, weil sie als Homosexuelle porträtiert wurden. Kritiker_Innen kreide-

7 William Dean Howells: »The New Taste in Theatricals« in: Atlantic Monthly 16 (May 1869). S. 640-644. Zitiert in: Robert M. Lewis (Hg.), From Travelling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830-1910, Maryland, 2003, S. 229.

8 Jeffrey Callen: »Gender Crossings. A Neglected History in African American Music.« in: Sheila Whiteley, Jennifer Rycenga (Hg.), Queering the Popular Pitch, New York, 2006, S. 187.

9 Ebd.

10 Vgl. Franc Cullen, Florence Hackman, Donald McNeilly (Hg.), Vaudeville Old and New. An Encyclopedia of Variety Performers in America, Vol. 2, New York/London, 2007, S. 658-664.

11 Vgl. ebd. Vol. 1, S. 101ff.

12 Vgl. ebd. Vol. 2, S. 750ff.

ten West an, dass sie eine Verbindung zwischen der sexuellen Unterwelt und der Welt der Frauendarsteller fabrizierte.¹³ Eine weitere interessante Person aus der Welt des Vaudevilles war Josefine Baker¹⁴, auch für Europa und Wien. Wie Rosa Reitsamer schreibt, waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa schwarze Musiker_Innen, wie Arabella Fields, Bella Cora oder Josephine Baker sehr gefragt. Diese Musiker_Innen fanden hier durch weniger Diskriminierung und finanziell ertragreicherer Engagements auch eine für sie angenehmere Situation als in den USA vor. Trotzdem galt der schwarze Körper als exotisch und primitiv und stand in den Augen der Weißen für ein Symbol und eine Allegorie der Sexualität schlechthin. Baker erfand so ein spezielles Charakteristikum für ihren Tanz: »Indem sie die Aufmerksamkeit auf ihren Hintern lenkte, befriedigte sie mit ihrem Schwarzen Körper das Bedürfnis nach Exotismus bei weißen Europäer_Innen. Baker bewegte ihren Hintern auf eine erotische Art, mit dem Resultat, dass der Hintern zu einem weiteren Fetisch für Schwarze weibliche Sexualität wurde.«¹⁵ Auch ihr Tanzstil wurde zu einem Vorläufer schwarzer Choreographie, der zu einem wichtigen »Marketingtool« wurde.

»In den hegemonialen westlichen Diskursen über Schwarze Populärkultur wird das Tanzen als ein Ausdruck von Hypersexualität beschrieben und als eine Körperpraxis von Schwarzen, Frauen und homosexuellen Männern definiert. Diese Körperpraxis steht in diesen Diskursen unmittelbar mit animalistischem Sexualverhalten in Zusammenhang, sodass Schwarze Menschen als »geborene Dancing-Queens« wahrgenommen werden.«¹⁶

Es gab aber auch andere Meinungen zum Auftritt Josephine Bakers 1926 in Wien, die sich eher auf die Musik konzentrierten:

»Im Zentrum der Rezeption steht neben Bakers Körper der »maschinelle Lärm« des Jazz. Ihre Melodie ist Unruhe, Hast, Nervosität, Großstadt, die die Menschen vorwärts treibt [...]. Ihr ist also jener »paradoxe Primitivismus der Moderne« oder »urbane Exotismus« eingeschrieben, den Jody Blake als neue europäische Vorstellung von Amerika beschreibt, dessen »Urban Jungles« und »Mechanical Beats« moderne Barbarei repräsentieren.«¹⁷

13 Jeffrey Callen: *Gender Crossings*, a.a.O., S. 188.

14 Vgl. Franc Cullen: *Vaudeville Old and New*, Vol. 1, a.a.O., S. 55f.

15 Rosa Reitsamer: »Von Josephine Baker zu Britney Spears« in [sic!] *Forum für feministische Gangarten* Nr. 55 (2005), S. 15.

16 Ebd. S. 16.

17 Wolfgang Fichna: »I wanna be like a female Quincy Jones! Zur Konstruktion von Subjektpositionen afroamerikanischer HipHop-Musikerinnen.« In: Rosa Reitsamer/Rupert Weinzierl (Hg.), *Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik*, Wien, 2006, S. 49.

Jeffrey Callen betont, dass in den 1920ern und 1930ern viele der aus der Arbeiterklasse kommenden afro-amerikanischen Blues-Sängerinnen offen lesbisch oder bisexuell waren. So zum Beispiel war Ma Rainey in den 1920ern eine der größeren Blues Stars und ihre sexuellen Verwicklungen mit Frauen waren dem Publikum bekannt. Die Werbung für ihren Song »Prove It on Me Blues« zeigte eine Zeichnung von Rainey, auf der sie in einer Straßenecke mit einem Männerhut, -jacke und einer Krawatte versuchte, zwei Frauen zu verführen.¹⁸

Ähnlich verlief es bei den Männern. Auch Elvis Presley legte in »Jailhouse Rock« (1957) auf der Bühne einen sexy Tanz an der Stange hin. Sein legendärer Hüftschwung offenbarte seine weibliche Seite, die ihm sogar von Männern Komplimente einbrachte.¹⁹

In der Hochblüte der Rockabilly-Ära (Rock'n'Roll mit Country Einfluss) wurde diese Art der amerikanischen Maskulinität von Nick Tosches folgendermaßen beschrieben: »the face of Dionysos, full of febrile sexuality and senselessness« und er fügte noch hinzu, dass diese vehementen Gefühle die Frauen erregen und die Teenager-Buben sich selbst als »Flaming Creatures« neu erfanden²⁰, wobei sich die »flammenden Kreaturen« auf den Titel eines Subkultur-Films (1963) von Jack Smith beziehen, ein Lobgesang auf omnisexuelles Verhalten, das laut David Sanjek »underscores the degree to which infatuation with Elvis not only crossed all gender boundaries but also fused if not confused those parameters.«²¹

Janis Joplin's Bisexualität und das Hervorkehren ihrer sowohl männlichen als auch weiblichen Seiten werden zwar immer wieder erwähnt, aber, was ihre Sexualität betrifft, zumindest nicht weiter erläutert.²²

Die wohl bekannteste Epoche der Rock- und Popmusik, was die Geschlechterparodie betrifft, ist der Glamrock, obwohl Anzeichen von Glam bereits bei Elvis Presley gefunden werden können, wie zum Beispiel seine goldverzierten Anzüge oder sein Make-up.²³ Auch Little Richard war ein schillernder Vertreter der Rockmusik. Glamour stellte aber schon immer einen wichtigen Bestandteil des Rock- und Showbusiness dar. Hatten nicht auch die Beatles mit ihren Pilzköpfen etwas zur Verweiblichung der Männer beigetragen?

18 Vgl. Jeffrey Callen, *Gender Crossings*, a.a.O., S. 190.

19 Vgl. Sheila Whiteley »Popular Music and the Dynamics of Desire« in: Sheila Whiteley, *Queering the Popular Pitch*, a.a.O., S. 249.

20 Vgl. Nick Tosches »The Illustrated History of Country Music« Patrick Carr (Hg.) New York, 1980, S. 230. Zitiert in David Sanjek »The Wild, Wild Women of Rockabilly« in: Sheila Whiteley (Hg.), *Sexing the Groove. Popular music and gender*, London/New York, 1997, S. 138.

21 David Sanjek, *The Wild, Wild Women*, a.a.O., S. 138.

22 Vgl. Lucy O'Brien: *She Bop II. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*, London/New York, 2002, S. 104f.

23 Barney Hoskins: *Glam Rock. Bowie, Bolan und die Glitter-Rock-Revolution*, St. Andrä-Wörtern, 1999.

»Für eine kurze Zeit verkündete die Pop-Kultur, dass Identität und Geschlecht keine unveränderlichen Dinge sind, sondern fließend und austauschbar.«²⁴

Der Glamrock stellte seine Verweichlichung und Androgynität, genauso wie die sexuelle Revolution, offen zur Schau, »Als Marc Bolan bei seinem »Top Of The Pops«-Auftritt Glitzer unter den Augen trug, als Bowie Oralverkehr mit Mick Ronsons Gitarre andeutete und das Androgyne zum Bisexuellen wurde, war dies ganz klar gegen die ausgeprägte Moralität der Jugendkultur in den 60ern [...] gerichtet [...]«²⁵

Susan Sontag betonte in ihren »Notes on Camp« die Wichtigkeit und Schönheit der Androgynität. Näheres dazu findet sich in meinem Kapitel über Camp, denn Camp, Glitzer und Glam sind einander sehr ähnlich. Marc Bolan, T.Rex und David Bowie standen am Anfang des Glamrocks, dann stellte sich über David Bowie eine Verbindung zu den »Factory«-Künstler_Innen rund um Andy Warhol her. Eine Verbindung zwischen London und New York entstand. David Bowie war von den Velvet Underground MusikerInnen beeindruckt, besonders von Lou Reed und er lernte auch noch Iggy Pop, der sich zwar auch mit Glitzer bedeckte, aber eher die punkige Variante des Glamrocks darstellte, kennen. Der Glitzer war eine subversive Ausdrucksform, die mit Drag Queen und Transvestiten und somit mit Homosexualität im Zusammenhang stand.²⁶

Ausläufer des Glamrocks gab es in den 80er Jahren bei Adam Ant, Culture Club (Boy George), Annie Lennox, Grace Jones und Marc Almond. Auch Heavy Metal hatte seine Glam-Metal Seite, die mit Alice Cooper anfang, und Bands, wie z. B. Poison und Hanoi Rocks setzten auf das weibliche Outfit ihrer männlichen Bandmitglieder. Es war zwar nicht mit Glitzer verbunden, dafür trugen sie aber Lippenstift, Eyeliner und langes, oft dauergewelltes und gefärbtes Haar. Sogar Guns N'Roses benutzten weibliche Verschönerungsmittel. (In diesem Kontext ist auch die doppelte Geschlechterparodie von den Kingz of Berlin interessant, wenn sie als Drag Kings die Auftritte dieser Jungs im Mädchengehabe imitieren und dabei beobachtet werden kann, welchen Spaß sie daran haben, sich wie Männer aufzuführen, die denken, dass Frauen sich normal so bewegen und kleiden.) Sogar in den 1990ern, der Zeit des Alternative Rocks und des Grunges, trugen Kurt Cobain, Evan Dando und Janes Addiction Frauenkleider. Die Phase des Brit-Pops brachte z. B. in Songs von Suede, Blur und Placebo Erinnerungen an David Bowies Glam-Zeit hervor. Auch Filme wie »Velvet Goldmine« von Todd Haynes oder »Hedwig And The Angry Inch«(2001) von John Cameron Mitchell trugen zum Revival des Glamrocks bis in das jetzige Jahrzehnt bei. Ich will auf diesen letzteren Musikfilm, und ursprünglich ein Off-Broadway Theaterstück, noch näher

24 Todd Haynes »Vorwort« in: Barney Hoskins, Glam Rock, S. 10.

25 Ebd. S. 11.

26 Vgl. Barney Hoskins, Glam Rock, S. 34-40.

eingehen. In dem Film geht es um eine Transsexuelle (von Mann zu Frau), die sich in der damaligen DDR in einen GI-Soldaten verliebte und ihn als Frau heiraten musste, um so mit seinem/ihrer Mann in der USA leben zu können. Leider verlief die Operation nicht wie gewünscht, ein »angry inch« blieb als Erinnerung zurück. Hedwig wurde bald von ihrem Mann verlassen und als Babysitterin verliebte sie sich in einen Jungen, mit dem sie ihre selbst kreierte Songs übte. Bald darauf machte der Junge Karriere mit ihren Liedern, wohingegen sie mit ihrer Punkband nur schlecht über die Runden kam. Ein nicht weiteres auffälliges Detail der Verfilmung des Stücks ist, dass einige der jungen Burschen der Band Hedwigs und auch ihr/sein Lover von Frauen gespielt wurden, die ihre Drag-King Rolle so gut darstellten, dass es auf den ersten Blick nicht auffiel. Den Text eines der Lieder, das im Film mit Zeichentrickbildern hinterlegt wurde, will ich nun näher analysieren, da er mir gut als einführendes Beispiel für queere Geschlechter in der Rock- und Popmusik dient:

»Origin of Love«

»When the earth was still flat,
And the clouds made of fire,
And mountains stretched up to the sky,
Sometimes higher,
Folks roamed the earth
Like big rolling kegs.
They had two sets of arms.
They had two sets of legs.
They had two faces peering
Out of one giant head
So they could watch all around them
As they talked; while they read.
And they never knew nothing of love.
It was before the origin of love.

The origin of love

And there were three sexes then,

One that looked like two men
Glued up back to back,
Called the children of the sun.
And similar in shape and girth
Were the children of the earth.
They looked like two girls
Rolled up in one.
Of a knife.

And the children of the moon
Were like a fork shoved on a spoon.
They were part sun, part earth
Part daughter, part son.

The origin of love

Now the gods grew quite scared
Of our strength and defiance
And Thor said,
»I'm gonna kill them all
With my hammer,
Like I killed the giants.«
And Zeus said, »No,
You better let me
Use my lightning, like scissors,
Like I cut the legs off the whales
And dinosaurs into lizards.«
Then he grabbed up some bolts
And he let out a laugh,
Said, »I'll split them right down the
middle.
Gonna cut them right up in half.«
And then storm clouds gathered above
Into great balls of fire

And then fire shot down
From the sky in bolts
Like shining blades

And it ripped
 Right through the flesh
 Of the children of the sun
 And the moon
 And the earth.
 And some Indian god
 Sewed the wound up into a hole,
 Pulled it round to our belly
 To remind us of the price we pay.
 And Osiris and the gods of the Nile
 Gathered up a big storm
 To blow a hurricane,
 To scatter us away,
 In a flood of wind and rain,
 And a sea of tidal waves,
 To wash us all away,
 And if we don't behave
 They'll cut us down again
 And we'll be hopping round on one
 foot
 And looking through one eye.

Last time I saw you
 We had just split in two.
 You were looking at me.
 I was looking at you.
 You had a way so familiar,
 But I could not recognize,
 Cause you had blood on your face;

I had blood in my eyes.
 But I could swear by your expression
 That the pain down in your soul
 Was the same as the one down in
 mine.
 That's the pain,
 Cuts a straight line
 Down through the heart;
 We called it love.
 So we wrapped our arms around each
 other,
 Trying to shove ourselves back to-
 gether.
 We were making love,
 Making love.
 It was a cold dark evening,
 Such a long time ago,
 When by the mighty hand of Jove,
 It was the sad story
 How we became
 Lonely two-legged creatures,
 It's the story of
 The origin of love.
 That's the origin of love«
 (Der Filmausschnitt dazu ist auch zu
 sehen unter: [http://de.youtube.com/
 watch?v=F7R9S-ckJSk](http://de.youtube.com/watch?v=F7R9S-ckJSk) vom 01. 03.
 2008.)

Dieses Gleichnis ist dem Gastmahl, auch Symposium genannt, von Platon entnommen, in dem Aristophanes seine Meinung zum Eros und zur Liebe äußert:

»Ehedem nämlich war unsere Natur nicht die nämliche wie jetzt, sondern andersartig. Zunächst gab es damals drei Geschlechter von Menschen, nicht nur zwei wie jetzt, männlich oder weiblich, sondern ihnen gesellte sich noch ein drittes hinzu, eine Verschmelzung jener beiden, von dem jetzt nur noch der Name übrig ist, es selbst ist verschwunden. Es gab nämlich damals ein mannweibliches Geschlecht nicht bloß dem Namen nach, sondern auch als wirkliches Naturgebilde, aus beiden, dem männlichen und weiblichen zusammengesetzt, [...]«²⁷

27 Platon »Das Gastmahl« in: K. Hildebrandt, C. Ritter u. G. Schneider (Hg.), Platon Sämtliche Dialoge, Bd. III. Hamburg, 1988. 189c. 14. Kapitel, S. 26.

Hier spricht Aristophanes von drei Geschlechtern, dem männlichen, dem weiblichen und dem androgynen. Mithilfe dieser drei Figuren will er den Eros oder das Verlangen nach einer zweiten Person, also keine höhere Bestimmung des Menschen zueinander, sondern die »irdische Seite seines natürlichen Paarungsbedürfnisses«²⁸ erklären.

Wie nun die sexuelle Beschaffenheit der drei Geschlechter aussieht, erklärt Aristophanes folgendermaßen:

»So gab es denn der Geschlechter drei und von dieser Beschaffenheit; und das aus dem Grunde, weil das männliche ursprünglich von der Sonne stammte, das weibliche von der Erde und das aus beiden gemischte vom Mond; denn dieser hat teil an beiden, an Erde und Sonne. So waren sie denn, sie selbst wie auch ihr Gang kreisförmig, weil sie ihren Eltern ähnlich waren. Sie waren demnach von gewaltiger Kraft und Stärke und von hohem Selbstgefühl, ja sie wagten sich sogar an die Götter heran, [...] sie machten sich daran, sich den Weg zum Himmel zu bahnen, um den Göttern zu Leibe zu gehen.«²⁹

Wie auch im Song »Origin of Love« erzählt, beschlossen die erzürnten Götter, sie zu bestrafen, indem Zeus sie in zwei Hälften schnitt. Was im Lied jedoch nicht mehr erwähnt wird ist, dass Zeus auch die Gesichter zur Schnittseite hin umdreht, damit sie diesen Schnitt besser wahrnehmen und folgsamer werden. Apollo zog die Haut über die Schnittseite zusammen, band sie auf der Mitte des Bauches zusammen, wo jetzt der Nabel liegt, und ließ so die Wunde verheilen. Mit dieser Konstruktion ergab sich aber ein weiteres Problem, wie Aristophanes schildert:

»Als nun so ihre ursprüngliche Gestalt in zwei Teile gespalten war, ward jede Hälfte von Sehnsucht zur Vereinigung mit der anderen getrieben: sie schlangen die Arme umeinander und schmiegteten sich zusammen, voll Begierde zusammenzuwachsen. So starben sie vor Hunger und sonstiger Erschlaffung infolge ihrer Unlust irgend etwas getrennt voneinander zu tun; [...]«³⁰

Nun erklärt Aristophanes, wie es zu den verschiedenen sexuellen Orientierungen kam:

»Jeder von uns ist daher nur das Halbstück eines Menschen, weil wir gespalten, wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Jeder sucht demnach beständig das ihm entsprechende Gegenstück. Alle Männer also, die ein Halbteil jener Gemeinschaft sind, die damals Mannweib genannt ward, sind in die Weiber verliebt, und zu dieser Gattung gehören die meisten Ehebrecher sowie andererseits alle Weiber dieser Gattung angehören, die in die Männer verliebt und mit ehe-

28 Otto Apelt »Inhaltsübersicht« zu Platon »Das Gastmahl« in: Platon Sämtliche Dialoge, S. XXVIII.

29 Ebd. S. 27.

30 Ebd. 191a, S. 28.

brecherischen Gelüsten erfüllt sind. Alle Weiber dagegen, die Halbtteile von ursprünglichen Weibern sind, wollen mit Männern überhaupt nichts zu schaffen haben, richten vielmehr ihren Sinn auf die Weiber, und dieses Geschlechtes Vertreterinnen sind die Tribaden. Alle Männer endlich, die Teilstücke eines ursprünglichen Mannes sind, gehen dem Männlichen nach; und solange sie noch Knaben sind, lieben sie als Schnittstücke der männlichen Gattung die Männer und kennen keine größere Freude als mit ihnen zusammen zu liegen und sich von ihnen umarmen zu lassen, und es sind dies die besten unter den Knaben und Jünglingen, weil sie die mannhaftesten von Natur sind.«³¹

Laut Gudrun Perko hat Platon hier eine hierarchische Qualifizierung der Liebe vorgenommen: erstens die männlichen Homosexuellen, zweitens die weibliche Homosexualität und Heterosexualität und drittens die Androgynen. Platon weist Kritiken zur ersteren Kategorisierung (wie die Knaben, die Männer lieben, seien schamhaft) zurück und verstärkt die positiven Seiten, wie, dass diese Knaben sich in der Polis betätigen werden, wenn sie erwachsen geworden sind und sich »als brauchbar für die Staatsleitung erweisen«³². Die Natur bestimmt die männliche Homosexualität und den Wunsch dieser Männer ehelos zu bleiben.

Die zweite Kategorie ist in der Übersetzung des Textes von Platon, die ich benutze, nicht mehr so eindeutig denn dort heißt es, dass diese Frauen »mit Männern *überhaupt* [Hvh. D. L.] nichts zu schaffen« haben wollen, »richten *vielmehr* [Hvh. D. L.] ihren Sinn auf die Weiber« (Siehe Zitat oben). In der Übersetzung, die Gudrun Perko benutzt, wird diese Aussage noch weniger eindeutig, denn diese Frauen richten »den Sinn *nicht sehr* [Hvh. G. P.] auf Männer, sondern halten sich *mehr* [Hvh. G. P.] an die Frauen«. Perko schließt daraus, dass sich das Begehren der Frauen zwar in unterschiedlichem Ausmaß jedoch auf Männer und Frauen richtet.³³

»Unlogisch zwar in der Logik des Begehrens nach dem je eigenen Ursprung, doch nicht unvorstellbar ist, dass die gänzliche Loslösung der Frauen von den Männern und die gänzliche Loslösung der Frauen von der Reproduktion für Platon nicht denkbar waren. Von diesen Frauen stammen nach Platon die Tribaden (Lesbierinnen) und die Buhlerinnen, wie es in anderen Übersetzungen heißt. Diese Frauen bleiben bei Platon mehrfach bedeutend: als Lesbierin, als Heterosexuelle oder – und damit führt Platon eine völlig neue Form ein, ohne diese als solche zu benennen – als Bisexuelle. Bei ihm ist allerdings nicht explizit von einem bisexuellen Eros die Rede; dieser bleibt vielmehr in seinen Werken begrifflich an Homo- oder Heterosexualität gebunden. Was diese Frauen in ihrer Mehrfachform aus ihrem Eros beziehen – ob »Sättigung und Beruhigung« – ,

31 Ebd. 191d-192a. 16. Kapitel, S. 29.

32 Ebd. 192b, S. 30.

33 Gudrun Perko: Queer Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens, Köln, 2005, S. 137.

findet keine Erwähnung. Im Bereich des Politischen sind sie Platon zufolge nicht relevant, insofern sie nicht mehr erwähnt werden.«³⁴

Die dritte Kategorie der Androgynen, der gemischt-geschlechtlichen Kugelwesen, und nach dem Schnitt von Zeus, die Heterosexuellen, haben bei Platon keine politische Bedeutung und deren zentrale Funktion ist die Reproduktion.³⁵

Perko betont, dass ihr Begriff von »queer« eine plurale Version der Vielheit und Vielfalt verschiedener menschlicher Existenzformen ist, welche weitaus komplexer und mannigfaltiger sind, als bei Platon dargestellt.³⁶

Sie sieht diesen Begriff in Abgrenzung von weiteren Auslegungen von »queer«³⁷, die erste Variante nennt sie: (*feministisch*)-*lesbisch-schwul-queer*: hier fungiert queer als Synonym für lesbisch und schwul. Die zweite ist *lesbisch-schwul-bi-transgender*: die Erweiterung der ersten Variante um bisexuell und transgender. Die dritte, von ihr bevorzugte Variante, wie bereits weiter oben erwähnt, ist die *plural-queere*, »in der die größtmögliche Vielfalt von menschlichen Seinsweisen und Lebensformen (transgender Mann, transgender Frau, Intersexe, Drag Kings und Drag Queens, Camp, Cyborg, Tomboyfemme, lesbisch, schwul u.v.m.) unter dem politisch-strategisch verwendeten Oberbegriff Queer gefasst wird.«³⁸ Ich schließe mich hier ganz Perkos dritter Interpretationsmöglichkeit des Begriffes »queer« an und will meine Verwendung dieses Wortes auch so verstanden wissen. Perko fasst die Queer-Theorie folgendermaßen zusammen:

»Ihre Kernaussagen – wie das Sein-Lassen pluraler und plurisexueller Lebensweisen, die Möglichkeit der Selbstdefinition, die Eröffnung vielfältiger Räume, die Anerkennung von Ambiguität und Pluralität etc. – richten sich gegen ein Denken in dichotomen Binaritäten und zielen so auf eine veränderte Denkweise ab: Grenzen werden durchbrochen, hierarchisierende Kategorisierungen, eindeutige Identitätsmodelle und Identitätspolitiken, die bestimmte Menschen ausgrenzen, marginalisieren und diskriminieren, und für einen demokratischen Gesellschaftsentwurf ein, der sich für die gegenseitige Anerkennung und für Pluralität ausspricht.«³⁹

Diese Pluralität schließt auch die »Hautfarbe, kulturelle Herkunft, Kultur, Ability, Sex, Gender, Begehren und vieles mehr« ein, wie Perko eine Seite später erklärt.

34 Ebd. S. 138.

35 Vgl. ebd. S. 139.

36 Vgl. ebd.

37 Queer als »umbrella-term« schließt verschiedene Felder ein und wurde auch kritisiert, da er angeblich Lesben und Schwule versteckt und unsichtbar macht, weil durch »queer« das Lesbisch/Schwulsein als solches nicht benannt wird.

38 Gudrun Perko, *Queer Theorien*, a.a.O., S. 8.

39 Ebd.

Eine musikalische Bewegung aus der Populärkultur vereint diese queeren Versionen mit einem feministischen Anspruch – die Riot Grrrls oder auch Queer-Punk-Frauenbands. In meinen Musikbeispielen werden alle drei Versionen des Queer-Begriffs zu finden sein und was den Zeitraum betrifft, beginnt dieser mit den 1980ern und reicht bis in die Gegenwart. Der Grund für diesen Zeitrahmen ist wohl meine persönliche Wahrnehmung und mein Heranwachsen im Kontakt mit der Populärkultur.

Wie Rosa Reitsamer erklärt, beginnt in den 1980ern (als der Punk schon vorbei war) ein neuer androgyner Frauentyp, auch afro-amerikanische Musikerinnen, mit feministischen Kritiken, die internationale Musikindustrie, die Charts und die Herzen der Frauen/Lesben zu erobern (z. B. k.d. lang, Tracy Chapman und Melissa Etheridge). Sie wählen den Weg durch die kommerzielle Musikindustrie und nicht die Struktur des »women only«-Vertriebs.⁴⁰

»Verstärkt durch das Coming-Out von k.d. lang und Melissa Etheridge wird die bis dahin im lesbischen Feminismus verortete Identität der Butch-Lesbe in den Mainstream übergeführt. Die lesbisch-schwulen Communities zelebrieren die Musikerinnen und die Majors, die sie unter Vertrag haben, zählen eifrig die Gewinne aus den millionenfachen Tonträgerverkäufen. Ihre Mainstream-Präsenz steht im Kontext mit den verstärkt in den öffentlichen Diskurs eingebetteten Diskussionen um die Forderungen nach Gleichberechtigung von homosexuellen Paaren einerseits und der Debatte um AIDS als vermeintliche »Schwulenkrankheit« andererseits.«⁴¹

Reitsamer gibt hier ein Beispiel, jenseits des Mainstreams, der selbst ernannten Königinnen aus der Schweiz an: Les Reines Prochaines:

»I wanna be a butch⁴², I wanna be a butch
just a butch cause butches are strong
I wanna be a butch, I wanna be a butch
cause butches are strong and sensitive
butches are sexy and wonderful, powerful
brave and queer and straight, nice and hot«⁴³

Les Reines Prochaines »I Wanna Be A Butch« (1999)

40 Vgl. Rosa Reitsamer »Provokation, Poetik und Politik. Fragmente einer feministisch-lesbisch-queeren Rock- und Popgeschichte.« <http://translate.ep.net/transversal/0307/reitsamer/de> vom 06.03.2008.

41 Ebd.

42 Gudrun Perko führt einige Begriffe der queeren Terminologie in ihrem Buch »Queer Theorien« von Seite 22 bis 25 an. Unter »Butch« schreibt sie »(e)ine *Butch* begreift sich nicht als Lesbe, sondern bezeichnet sich als weiblich Geborene, die sich als maskulin ansieht. Manche Butches verstehen sich zudem als Lesbe, manche als besonders »männlich« wirkende Lesbe[...]« (Hervorhebung im Original). S. 22.

43 Rosa Reitsamer, Provokation, Poetik und Politik, a.a.O.

Mit diesem Lied zeigen sie, wie Rosa Reitsamer analysiert, dass das Geschlecht durch Parodie, Täuschung und sarkastische Gesten zu einem performativen Akt wird. Auch eine Wiener Band, SV Damenkraft, die elektronische Musik produziert, zeigt in ihren Texten und Performances diese Strategie und ihre Liebe zu Foucault.

»tom boy, faggot dyke, drag queen
high femme, low femmy, nelly queer boy
bi femme, femme top, femme bottom
trans boy, lesbian, m2f, bi dyke and dykes
bi woman, transwomen? riot girls?
gay femme, gay mom, androgs
queer women, gay girls
womanist, dykes on bikes, leather dykes
baby dykes, arty dykes, fashion dykes
rock dykes, goddesses, ploy girls
amazones and rural dykes
hippy chicks, lipstick lesbian, lesbian avengers
all dykes and YOU, all dykes and YOU
fancy girls with pearls will sleep together tonight«⁴⁴
SV Damenkraft »all dykes and you« (2004)

Bei SV Damenkraft geht es nicht um die Unterdrückung der Frauen oder Lesben, sondern um Sexualität, Macht und Begehren, wie Reitsamer schreibt und sie beschreibt diese Variante von »queer« als die erste, also die (*feministisch*)-*lesbisch-schwul-queere*, von Gudrun Perko, weil es sich auf das Lesbisch/Schwule bezieht und nicht auf ausschließende Identitätspolitik.⁴⁵ Wie ich selbst bei einem ihrer Auftritte sah, trägt ihre Performance einiges zur Interpretation ihrer Lieder bei. Einer ihrer Songs beschäftigt sich mit Foucault und sein Name wird im Text oft erwähnt. Zum Ende des Liedes wird ein Geschlechtsakt simuliert, in dem ein eher weiblich aussehendes Bandmitglied eindeutig die Position des Mannes einnimmt und die männlich wirkende Sängerin die weibliche Stellung darstellt. Durch den Geschlechtertausch oder die Parodie wird die Machtposition durcheinander gebracht.

»Gendercopyleft«

Der theoretische Bogen, der sich über meine Dissertation spannt, ist, wie bereits in dem vorherigen Beispiel gezeigt wird, die Theorie von Judith Butler, laut der es kein Geschlechteroriginal gibt. Durch Kopien oder Geschlechterparodien wird dieses Faktum zu Tage gebracht. Das Gender-

44 Ebd.

45 Vgl. ebd.

»copyleft« sagt, es existiert kein richtiges/rechtes Gender, das kopiert wird, weshalb die Geschlechter beliebig manipulierbar und veränderbar sind und auf verschiedene Arten und Weisen neu erzeugt werden können. Die Geschlechter, die präsentiert werden, basieren auf einem falschen oder erfundenen Original. Näheres dazu schreibe ich in meinem Kapitel über die Geschlechterparodie. Ausgehend von dieser zentralen Aussage, begann ich Strategien zu suchen, die diese Theorie verwenden, oder zumindest Teile davon ansatzweise beinhalten. So kam ich auf Strategien, wie Ironie, Parodie, Camp, Maske/Masquerade, Mimesis/Mimikry, wobei in der zuletzt erwähnten Strategie schon neuere technologische Errungenschaften zum Tragen kommen, die für die folgenden Strategien entscheidend sind: Cyborg, Transsexualität und Dildo. Weiters interessiert mich an diesen Strategien, warum sie in einem queeren Sinne subversiv sind, oder wo, an/ab welchem Punkt, die Subversion einsetzt.

Methoden

Die Methoden, die ich dabei verwende, sind, wie Judith Halberstam bereits in ihrem Buch »Female Masculinity« erwähnt, aus einer »queeren Methodologie«⁴⁶ kommend, nämlich eine Kombination aus verschiedenen Methoden mit interdisziplinärer Anwendung: Textanalyse, Videoanalyse, Bildinterpretation, usw.:

»A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence.«⁴⁷

Meine Methoden⁴⁸ setzen sich aus mehreren Feldern, unter anderem aus der Queer Theory und den Cultural Studies sowie einer begriffsgeschichtlichen Analyse am Anfang jedes Kapitels, zusammen.

Basierend auf einem konstruktivistischen Geschlechtsbegriff, lauten meine genauen Fragestellungen daher: Welche feministisch-queeren Strategien werden in der Rock- und Popmusik verwendet? Wie funktionieren sie? Wo (in welchen Beispielen) kommen sie vor?

Die methodische Vorgehensweise ist, aus der Queer-Theorie jene subversiven Strategien herauszufiltern, die auch in der Rock- und Popmusik

46 Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham (US), 2004, S. 9.

47 Ebd. S. 13.

48 Für mich persönlich sind Methoden negativ konnotiert, weil ich sie als einengendes Mieder empfinde, aber ich bemühe mich und versuche sie eher als ein stützendes Korsett für mein Unterfangen zu sehen.

verwendet werden (wobei bei der Analyse der populären Musik, die literarischen, musikalischen und visuellen Komponenten wichtig sind). Die auf diese Art gefundene Strategie wird begriffshistorisch (was eine genaue Definition und Abgrenzung ermöglicht) erklärt und auf dieser Basis werde ich pro Strategiekapitel auch eine theoretische, philosophische Analyse bezüglich auf Erscheinungsformen im Feminismus und/oder der Queer Theory stellen, wobei ich versuche, möglichst nahe am Originaltext (mit Hilfe von Zitaten und abstrahieren der Texte) zu bleiben, da gleiche Begriffe von verschiedenen Autor_Innen häufig anders verwendet und definiert werden. In diesem Teil kristallisiere ich die subversiven Eigenschaften hinsichtlich auf die Hegemonie der Heteronormativität und des Zweigeschlechtersystems der Strategie heraus, die für die Analyse (die literarisch, musikalisch oder visuell sein kann) der Beispiele aus der Rock- und Popmusik ausschlaggebend sind. Die konkreten Beispiele dienen zur Veranschaulichung und besseren Beurteilung der Strategie.

Meine Dissertation soll neue Erkenntnisse dahin gehend bringen, dass diese queeren Strategien in der Rock- und Popmusik aufgezeigt, definiert und analysiert werden, wobei ein Teil der Analyse auch mit einschließt, inwieweit diese Strategien in den Beispielen subversiv sind - im Hinblick auf eine queere Untergrabung des heterosexuellen und binären Geschlechtersystems. Mit diesem Versprechen lasse ich das Intro/die Einleitung ausklingen und versuche die Brücke zu jenem spannenden Teil zu schlagen, der uns zeigen wird, ob meine aufgeworfenen Fragen zufriedenstellend beantwortet werden.