

Gesellschaft für Populärmusikforschung e. V.
Hg. v. Katharina Alexi, Eva Krisper & Eva Schuck
www.gfpm-samples.de/index.php/samples/issue/27
Jahrgang 20 (2022) – Version vom 17. Oktober 2022

#GENDERMACHTPOP: MACHTVERHÄLTNISSE UND GESCHLECHT IN DER POPULÄREN MUSIK

Monika E. Schoop & Melanie Ptatscheck

Egal ob in den Charts, auf Festivals, im Radio, in Vorständen, in Aufsichtsräten, in der Technik, in Unternehmen, Spitzenpositionen oder gar am Dirigentenpult – der Pop ist männlich. [...] Das heißt bei einer Kräfteverteilung, die in Entscheidungspositionen 90 Prozent Männer vorsieht, können wir uns ungefähr vorstellen, dass wir hier alles finden, was wir uns lieber nicht vorstellen wollen. (Andrea Rothaug im Deutschlandfunk, Beyer 2019)

Die Aussage von Andrea Rothaug, Geschäftsführerin des RockCity Hamburg e.V., bezogen auf #MeToo in der Musikbranche, zeigt deutlich: Geschlecht und Macht sind untrennbar miteinander verbunden. Der Bereich der populären Musik stellt hier keine Ausnahme dar. In unserem Beitrag möchten wir dieser Verbindung nachspüren und vergeschlechtlichte Machtbeziehungen im Bereich der populären Musik¹ offenlegen. In unserer Untersuchung rücken wir vier thematische Schwerpunkte in den Vordergrund: (1) Geschlecht und Arbeitsbedingungen in der Musikbranche, (2) musikalische Sozialisation und Ausbildung, (3) Musikgeschichtsschreibungen sowie (4) mentale Gesundheit, im Folgenden auch Mental Health, und sexualisierte Gewalt. Wir nähern uns diesen Themenkomplexen durch die Auswertung von Forschungsliteratur, mit eigenen Beobachtungen als Wissenschaftlerinnen in den Popular Music

1 Wir verstehen populäre Musik hierbei nicht als eingeschränktes Genre, sondern als Überbegriff für verschiedenste Stile populärer Musik (d.h. auch Jazz, Schlager, Musical etc.) und ihre vielfältigen Kulturen (vgl. Appen et al. 2014; Hoyer et al. 2017).

Studies und anhand von Ergebnissen des Austauschs mit Studierenden im Rahmen einer Vortragsreise 2021/22 an, in der wir eine vorläufige Version dieses Artikels an verschiedenen Hochschulen und Universitäten in Deutschland und Österreich präsentierten. Durch unseren Beitrag wollen wir exemplarisch Ansatzpunkte für Interventionen identifizieren und zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema anregen.

Wir gehen im Folgenden davon aus, dass Geschlecht eine soziale Konstruktion ist. Sie wird im Sinne eines »Doing Gender« (West/Zimmerman 1987; Gildemeister 2008) durch Handlungen und Interaktion erzeugt. In *Gender Trouble* (1990) beschreibt die Philosophin Judith Butler² Geschlecht als einen Effekt performativer Akte. Demnach gibt es keine dem Körper innewohnende Geschlechtsidentität. Die Geschlechtsidentität ist vielmehr ein »Produkt« diskursiver Praktiken. Sie wird durch eben die Anrufungen erst erzeugt, die vermeintlich ihr Resultat sind (ebd.: 34). So wird die Illusion eines »inneren Geschlechts« (Butler 2003: 166) erzeugt. Butler konstatiert, dass es keine kausale Beziehung zwischen einem biologischen Geschlecht und der Geschlechtsidentität gibt (1990: 8). Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass die Wahl der Geschlechtsidentität frei ist. Vielmehr erzwingt gesellschaftlicher Druck Konformität und Abweichungen werden sanktioniert (ebd.: 160).

Die Gender Studies haben gezeigt, dass auch das Konzept des biologischen Geschlechtes als scheinbar natürliche Kategorie kritisch zu hinterfragen ist. Wie der Biologe und Sexualwissenschaftler Heinz-Jürgen Voß in *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit* (2011) zeigt, erweist sich die Einteilung in zwei Geschlechter bei genauerer Betrachtung ebenfalls als soziales Konstrukt. Voß weist darauf hin, dass je nach Kontext verschiedene Parameter zur Bestimmung des biologischen Geschlechts herangezogen werden, darunter äußere Geschlechtsorgane, Keimdrüsen und -zellen, Hormone, Chromosomen, Gene oder die Reproduktionsfähigkeit. »Alle diese Merkmale zusammen werden bei keinem einzigen Menschen in eine ›eindeutige‹ Richtung ›weiblich‹ oder ›männlich‹ zusammenspielen«, so Voß (ebd.: 163). Dennoch ist das binäre Geschlechtersystem allgegenwärtig. So verwenden auch viele der von uns in diesem Artikel zusammengetragenen Studien die binäre Unterteilung.

Wenn wir im Folgenden von *Männern** und *Frauen** sprechen, verweisen wir explizit nicht auf essentialistische Kategorien. Vielmehr richten wir das Augenmerk darauf, dass die Kategorie Geschlecht eine gesellschaftlich

2 Die Autorinnen berufen sich hier auf Butlers theoretische Überlegungen zu Geschlecht und positionieren sich an dieser Stelle klar gegen Butlers Unterstützung der antisemitischen BDS-Kampagne.

wirkmächtige soziale Konstruktion ist. Uns ist bewusst, dass wir hier dennoch das binäre Geschlechtersystem reproduzieren. Wir bewegen uns an dieser Stelle innerhalb eines diskriminatorischen Paradoxons: Um Machtverhältnisse sichtbar zu machen, müssen wir die Kategorien an dieser Stelle zwangsläufig benennen. Denn Geschlecht ist in unserer Gesellschaft eine zentrale Strukturkategorie (Aulenbacher 2008), entlang derer Machtverhältnisse erzeugt und verhandelt werden. Ein Beispiel hierfür ist die Segregation des Arbeitsmarktes in so genannte »Frauen-« und »Männerberufe«. Während zum Beispiel Berufe im Erziehungs- und Gesundheitswesen als weiblich konnotiert gelten, sind technische Berufe nach wie vor häufig männlich besetzt (IWD 2021; WSI 2017).³ Dass es sich nicht bloß um eine Aufgabenteilung handelt, sondern dass die Berufsfelder in hierarchischen Beziehungen zueinanderstehen, zeigt ein Blick auf wiederkehrende Diskussionen um schlechte Arbeitsbedingungen und geringe Entlohnung in der Pflege. Auch im Bereich der Musikwirtschaft lässt sich eine Segregation des Arbeitsmarktes beobachten. Dies zeigt, dass eine Auseinandersetzung mit dem Thema Gender und Macht die strukturelle und institutionelle Ebene einbeziehen muss und sich nicht alleine auf die Ebene handelnder Individuen beschränken darf (Knapp 2012: 232).

Mit dem Bewusstsein, dass der Begriff Macht eine Vielzahl von – in Teilen widersprüchlichen – Konzepten und Theorien umfasst, verwenden wir den Terminus in Anlehnung an Peter Imbusch (2016: 196) als »eine im relationalen Sinne weitgehend unsichtbare Eigenschaft sozialer Beziehungen«: »Macht hat niemand für sich allein, sie existiert nur in Verbindung mit und zu anderen Menschen, weil Macht stets ein soziales Verhältnis bezeichnet« (ebd.). Im Folgenden wollen wir Machtverhältnisse analysieren und damit einhergehende Entwicklungslinien skizzieren, die Hierarchiebildungen, gesellschaftliche Ungleichheit und Ausschlüsse zur Folge haben – und schließlich zur Unterrepräsentation und Diskriminierung von Frauen* in fast allen Bereichen populärer Musik geführt haben.

Während Machtverhältnisse in Bezug auf Geschlecht im Vordergrund unseres Beitrages stehen, ist es uns bewusst, dass das Geschlecht nicht isoliert betrachtet werden sollte. Geschlecht ist verschränkt mit anderen Differenzkategorien, wie zum Beispiel Alter, sexuelle Orientierung, soziale Herkunft, Bildung, Ethnizität, Disability oder Religionszugehörigkeit. Die Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw prägte den Begriff Intersektionalität (Crenshaw 1989), um auf die untrennbare Verbindung der verschiedenen Dif-

3 Dies gilt für viele, aber bei weitem nicht alle Regionen der Welt. Andere Verhältnisse diesbezüglich siehe: <https://www.who.int/data/gho/data/indicators/indicator-detail/GHO/nurses-by-sex-%28-%29> (Zugriff: 3. Mai 2021).

ferenzkategorien hinzuweisen. Diese Verschränkungen oder »Interdependenzen« (Walgenbach 2007) können wiederum spezifische Diskriminierungsformen hervorbringen.⁴

Nachdem wir die theoretischen Grundlagen dieses Artikels skizziert haben, kommen wir nun zum Zusammenhang von Gender, Macht und Pop. Zunächst richten wir den Fokus auf Geschlecht und Arbeitsbedingungen in der Musikbranche, um im Anschluss Faktoren zu identifizieren, die zu Ungleichgewichten beitragen, und um Implikationen der Machtverhältnisse zu reflektieren.

1. GESCHLECHT UND ARBEITSBEDINGUNGEN IN DER MUSIKBRANCHE

In den vergangenen Jahren hat das Thema Gender in der Musikbranche vermehrt Aufmerksamkeit gewonnen. So finden sich Medienberichte zu fehlender Chancengleichheit in der Musikwirtschaft (z.B. Keychange/Malisa Stiftung 2021) und Unterrepräsentation von Frauen* und nicht-binären Menschen⁵ als Musiker*innen (z.B. Hunger 2021; Snapes 2021). Auch in der Wissenschaft ist ein wachsendes Interesse zu verzeichnen, wie zum Beispiel das Special Issue des *IASPM Journal* zum Thema *Gender Politics in the Music Industry* (2018) oder Sarah Raines und Catherine Strongs Sammelband *Towards Gender Equality in the Music Industry* (2019) zeigen. Die in den Publikationen angesprochene Ungleichheit ist laut Strong und Raine jedoch schon länger bekannt. Spätestens seit der Jahrtausendwende widmen sich zahlreiche Untersuchungen der Marginalisierung von unterrepräsentierten Gruppen, insbesondere von Frauen*, im Bereich der Musik (Strong/Raine 2019: 1). Eine Perspektive, die dezidiert den Bereich der Musikbranche fokussiert, ist jedoch neuerer Natur. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen weisen auf die Existenz einer horizontalen sowie vertikalen Segregation des Arbeitsmarktes hin, d.h. auf eine ungleiche Verteilung in Hinblick auf verschiedene Berufe, Berufsfelder und Hierarchieebenen. David Hesmondhalgh und Sarah

4 Für weitere Informationen zum Thema Intersektionalität siehe: <http://portal-intersektionalitaet.de> (Zugriff: 16. Oktober 2022).

5 Der Überbegriff nicht-binär, auch non-binary, beschreibt verschiedene Selbstbezeichnungen für Geschlechtsidentitäten, die außerhalb der binären Geschlechtermatrix zu verorten sind. »Damit kann eine Geschlechtsidentität ›zwischen‹, ›sowohl-als-auch‹, ›weder-noch‹ oder ›jenseits von‹ männlich und weiblich gemeint sein« (Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend 2022).

Baker (2015) zeigen am Beispiel Großbritannien, dass in der Kreativwirtschaft, die Musikbranche eingeschlossen, mehr Männer* als Frauen* prestigeträchtigen kreativen sowie technischen Tätigkeiten nachgehen, Frauen* dagegen häufiger im Marketing und der PR sowie in unterstützenden Rollen anzutreffen sind. Mit Blick auf Australien beobachten Rae Cooper, Amanda Coles und Sally Hanna-Osborne ebenfalls beide Formen der Segregation des Arbeitsmarktes: So sind Musikerinnen*, Komponistinnen* und Tontechnikerinnen* im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen deutlich seltener (2017: 5–6); zudem sind Frauen* häufiger in Junior-Positionen und nur selten in Leitungsfunktionen der Musikwirtschaft anzutreffen (ebd.: 8). Ein weiteres eindrückliches Beispiel ist der von Stacy Smith et al. im Rahmen der USC Annenberg Inclusion Initiative veröffentlichte Bericht *Inclusion in the Recording Studio?* (2021). Anhand von 900 Songs aus den Billboard-Jahrescharts von 2019 bis 2020 untersuchte das Team um Smith, wer an der Entstehung dieser Songs beteiligt war – vom Studiopersonal über die Interpret*innen bis hin zu den Songschreiber*innen. Die Ergebnisse zeigen: Frauen* machten nur knapp 22% der Künstler*innen⁶ aus, 12,6% der Songwriter*innen und 2,6% der Produzent*innen⁷ (Smith et al. 2021: o.S.).

Ungleichheiten finden sich in vielen weiteren Bereichen, wie Strong und Raine (2019: 1) anhand ausgewählter Studien deutlich machen. So zeigt eine Studie von Ange McCormack (2017), dass Frauen* weniger im Radio gespielt werden. Marc Lafrance et al. (2011) kommen zu dem Ergebnis, dass Frauen* in den Charts unterrepräsentiert sind und Pelly (2018) demonstriert, dass sie in Spotify-Playlists unterbewertet sind. Außerdem gibt es auch im Bereich der Musik einen Gender Pay Gap – Frauen* erhalten häufig weniger Tantiemen oder verfügen über ein geringeres Jahreseinkommen (Cooper et al. 2017: 6, Strong und Cannizzo 2017).

Besondere Aufmerksamkeit erlangte auch die Diskussion um die Repräsentation von Künstlerinnen* auf Festivals (z.B. Holitzka 2021). Für die größten deutschen Musikfestivals Rock am Ring und Rock im Park beispielsweise zählt der Journalist Jakob Biazza für das Festivaljahr 2022 lediglich einen Frauen*-Anteil von 4,8% (2022). Dieses Ungleichgewicht ist nicht spezifisch für Rockfestivals. Die erste FACTS-Umfrage von female:pressure aus dem Jahr 2013 zeigt für den Bereich der elektronischen Musik ebenfalls ein eher entmutigendes Bild: In den Line-Ups der untersuchten Festivals elektronischer Musik befanden sich im Jahr 2012 gerade einmal 9,2% weibliche Acts

6 Im Vergleich zur Studie von 2019 (Smith et al. 2019) ist hier sogar ein Rückschritt zu verzeichnen.

7 Zu Genderaspekten im Zusammenhang mit Musikproduktion siehe auch Hepworth-Sawyer et al. 2020 und Wolfe 2019.

(FACTS 2013).⁸ Die Ergebnisse von FACTS 2022 zeigen zwar Veränderungen: So stieg der Anteil weiblicher Acts kontinuierlich bis auf 28% im Jahr 2021 (FACTS 2022: 19). Von einem ausgewogenen Geschlechterverhältnis kann aber noch keine Rede sein. Die neueren FACTS-Studien (2020, 2022) zeigen zudem noch eine andere wichtige Tendenz auf. Ab 2017 werden in den Erhebungen auch Menschen erfasst, die sich nicht in der Kategorie »Mann« oder »Frau« repräsentiert sehen. Diese sind mit 0,4% in 2017 und 1,6% in 2021 deutlich unterrepräsentiert (FACTS 2022: 19). Allerdings weist die Tatsache, dass nicht-binäre Menschen in der Erhebung berücksichtigt werden, darauf hin, dass das binäre Geschlechtersystem zunehmend kritisch hinterfragt wird.

Mit Blick auf Deutschland eröffnet auch die Jazzszene interessante Perspektiven. In Deutschland waren laut der von Thomas Renz durchgeführten Jazzstudie 2016 nur rund ein Fünftel der Jazzmusiker*innen weiblich (2016: 10). Das oft angeführte Argument, dass sich weniger Frauen* als Männer* für diesen Bereich interessierten, lässt sich an dieser Stelle widerlegen: An Musikschulen nehmen zunächst sogar mehr Mädchen als Jungen Jazzunterricht. Allerdings sinkt der Anteil mit steigendem Professionalisierungsgrad (Deutsche Jazzunion 2020: 10). Das Geschlechterungleichgewicht zeigt sich im Studium auch innerhalb der Hauptfachbelegung. Frauen* sind im Bereich Gesang zu 86% vertreten, unter den Instrumentalist*innen nur zu 12% (Renz 2016: 14; Deutsche Jazzunion 2020: 13). Die Deutsche Jazzunion weist in einer Nachauswertung der Jazzstudie darauf hin, dass unter den weiblichen Jazzstudierenden die Belegung der Bereiche »Gesang« (51%) und »andere Instrumente« (49%) insgesamt ausgeglichen ist (ebd.: 20).⁹

Die vertikale Segregation lässt sich nicht nur in den Studienrichtungen im Jazz beobachten, sondern auch in Hinblick auf andere Studiengänge, die für Musikberufe qualifizieren. Laut des Musikinformationszentrums (miz) studierten im Wintersemester 2020/21 18.150 Frauen* in diesen Studiengängen (2021). Das entspricht einem Anteil von fast 54% (ebd.).¹⁰ Obwohl der Anteil

8 Die FACTS-Studie unterscheidet weibliche, männliche, nicht-binäre und gemischte Acts. Ausschlaggebend für die Klassifizierung waren die in den Biografien und Social Media-Profilen verwendeten Pronomen (FACTS 2022: 11) der Acts, die im Programm angegeben waren.

9 An dieser Stelle sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Deutsche Jazzunion erst seit 2019 diesen Namen trägt. Vorher hieß der Verbund Union deutscher Jazzmusiker. Auch mit der Namensänderung soll zur Gleichberechtigung beigetragen werden. Dies scheint zunächst ein banaler, wenn auch längst überfälliger Schritt zu sein. Aber gerade hier wird deutlich: Auch Sprache trägt Machtpotential in sich (siehe z.B. Sczesny et al. 2016).

10 Die Zahlen beziehen sich an dieser Stelle insgesamt auf musikbezogene Studiengänge, nicht nur auf solche im Bereich der populären Musik. Erfasst werden verschiedene Studienfächer wie Dirigieren, Gesang, Instrumentalmusik, Jazz/Popmusik, Kirchenmusik,

von Frauen* und Männern* im Musikstudium insgesamt ausgeglichen scheint, ist das Bild innerhalb der einzelnen Studienfächer uneinheitlich. Dirigieren, Jazz/Popmusik, Kirchenmusik, Komposition und »Tonmeister« studieren mehrheitlich Männer*. Im Studienfach Tonmeister ist der Anteil von nur 15% Frauen* besonders auffällig. Popmusik und Jazz, die in einer Kategorie erfasst werden, liegen bei 30%. Ein gegenteiliges Bild ergibt sich im Fach Rhythmik, das zu 94,4% von Frauen* studiert wird. Die Tatsache, dass es sich hier um einen pädagogischen Studiengang handelt, erscheint an dieser Stelle wenig verwunderlich.

Zusammenfassend legt ein Blick auf die Musikbranche gravierende Ungleichheiten offen: die Unterrepräsentation von Frauen* in vielen Teilbereichen und die fehlende Erfassung und damit Unsichtbarmachung von nicht-binären Personen in vielen Studien. Auch eine intersektionale Perspektive stellt noch eine Ausnahme dar. Positiv zu nennen ist an dieser Stelle die letzte FACTS Studie (2022), deren qualitative Erhebung erste Einblicke in die Verschränkung von Geschlecht mit anderen Differenzkategorien wie Ethnizität, Klasse, Dis_ability oder Alter gibt, methodologische Herausforderungen thematisiert und Möglichkeiten zur Erfassung skizziert.

Im Folgenden möchten wir einigen Bezugspunkten für die benannten Ungleichgewichte nachgehen. Wir beginnen mit dem Bereich der musikalischen Sozialisation und Musikausbildung.

2. MUSIKALISCHE SOZIALISATION UND MUSIKAUSBILDUNG

Geschlechtsspezifische Sozialisation beginnt bereits im frühen Kindheitsalter (Faulstich-Wieland 2008). Dies gilt auch für die musikalische Sozialisation. Probleme zeigen sich hier sowohl im Bereich des formellen wie auch des informellen Lernens. Wie die Musikpädagogin Lucy Green in *Music, Gender and Education* (1997) zeigt, ist der schulische Musikunterricht ein Ort, an dem geschlechtsspezifische musikalische Praktiken und Bedeutungen produziert und reproduziert werden. Ihre Untersuchung offenbart, dass der Musikunterricht im Klassenzimmer stark geschlechtsspezifisch geprägt ist. Jungen* und Mädchen* werden ermutigt, unterschiedliche musikalische Wege einzuschlagen und Beziehungen zur Musik zu entwickeln, die als angemessen für ihr Geschlecht angesehen werden. Der Musikunterricht stellt hierbei eine

Komposition, Musikerziehung, Musikwissenschaft, Orchestermusik, Rhythmik und Tonmeister.

»microcosmic version of the wider society« (ebd.: 166) dar und ist folglich nicht als isoliert zu betrachten, sondern eingebettet in größere vergeschlechtlichte Machtstrukturen.

Den Bereich der Musikausbildung betreffend sind Studien, die sich mit der Musikinstrumentenwahl von Mädchen* und Jungen* befassen, aufschlussreich. Bezüglich der Musikinstrumentenwahl in der populären Musik beobachtet die Musikpädagogin Ilka Siedenburg, dass diese Wahl durchaus »geschlechtstypisch« geprägt ist: Jungen* spielen häufiger Instrumente wie Gitarre oder Schlagzeug, oder auch Blechblasinstrumente. Mädchen* wählen hingegen häufiger das Klavier sowie Holzblas- und Streichinstrumente (2016: 10). Diese Ergebnisse werden durch zahlreiche musikpädagogische Studien gestützt. Bereits in den 1970er-Jahren zeigten Harold Abeles und Susan Porter (1978) am Beispiel von Kindergarten- und Schulkindern, dass Musikinstrumente im Kindheitsalter als geschlechtlich konnotiert angesehen werden. Die Tatsache, dass diese Assoziationen bei Kindern ab der dritten Klasse stärker ausgeprägt waren als bei Vorschulkindern, legt nahe, dass die geschlechtsspezifischen Assoziationen mit zunehmendem Alter stärker werden (vgl. auch MacLeod 2009). Ähnliche Studien wie von Judith Delzell und David Leppla (1992) oder Abeles (2009) zeigen, dass es zwar zu leichten Veränderungen gekommen ist, Musikinstrumente aber weiterhin mit vergeschlechtlichten Bedeutungen aufgeladen sind.¹¹ Das Beispiel der Flöte verdeutlicht, dass stereotype Annahmen für Jungen* ebenfalls eine Hürde darstellen können (Conway 2000, 13-14; Taylor 2009). Studien zur Musikinstrumentenwahl zeigen, dass bereits Kinder durch die Reproduktion stereotyper Annahmen mit Ausschlüssen konfrontiert sind. Dies festigt sich im Elternhaus, dem kindlichen Umfeld (Peergruppe) und auch in medialen Bildern. Studien weisen zudem deutlich auf die verantwortungsvolle Position von Musikpädagog*innen und Lehrer*innen in diesem Kontext hin (Abeles/Porter 1978; Conway 2000). So stellt laut Abeles und Porter (1978: 74) die Art und Weise, wie Musikinstrumente Kindern in musikpädagogischen Kontexten vorgestellt werden, einen wichtigen Faktor bei der Instrumentenwahl dar.

Die Assoziationen von Musikinstrumenten mit einem bestimmten Geschlecht sind jedoch wandelbar. Studien (z.B. Low 2018) und unsere Beobachtungen zeigen, dass es in den letzten Jahren leicht positive Tendenzen zu verzeichnen gibt. Dies gilt insbesondere in Bezug auf die E-Gitarre, ein Instrument, das lange Zeit als stark männlich konnotiert galt (Bayton 1997; Bourdage 2007, 2010; Schauburger 2013). Im Jahr 2018 waren laut einer Stu-

¹¹ Für einen historischen Überblick siehe Eros (2008).

die des Gitarrenbauers Fender die Hälfte der Gitarren-Anfänger*innen weiblich (Low 2018). Auch das online-Lernprogramm Fender Play zeigt in Bezug auf Gitarren-Lehrer*innen, unter denen viele Frauen* einschließlich Frauen* of color sind, ein diverses Bild.

Selbstlernprogramme weisen auch darauf hin, dass informellem Lernen im Bereich der populären Musik eine zentrale Rolle zukommt. Wie Lucy Green in *How Popular Musicians Learn* (2002) konstatiert, eignen sich junge Musiker*innen Fähigkeiten und Kenntnisse häufig selbst an – mit Hilfe oder Ermunterung durch Familienmitglieder oder Gleichaltrige, durch Beobachtung und Imitation anderer Musiker*innen, hier unter Rückgriff auf Aufnahmen und live-Performances (2002: 5). Aber auch im Bereich des informellen Lernens finden wir eine gegenderte Praxis und es kommt zu Ausschlüssen bestimmter Gruppen (z.B. Björck 2011: 55–59; Siedenburg/Nolte 2015). So wird deutlich, dass nicht nur die Wahl der Instrumente, sondern auch die Bandpraxis gegendert sind. Bereits 1999 zeigt Mary Ann Clawson, dass im Kontext von Bands Vorstellungen von Männlichkeit (re)produziert werden, die es Jungen* und Männern* ermöglichen, eine Identität als Rockmusiker* zu entwickeln, und gleichzeitig Mädchen* und Frauen* exkludiert (1999a). Hierdurch werden Ausschlüsse erzeugt: Clawson argumentiert, dass dies weitreichende Implikationen hat, da der Zugang zu Bandmitgliedschaft entscheidend dafür ist, wer letztendlich die Möglichkeit hat, als Rockmusiker*in weiterzukommen (ebd.: 111). Auch aktuellere Studien zeigen, dass Bandpraxis nach wie vor gegendert ist. So beobachtet Siedenburg bei Jungen ein höheres Interesse daran, in Bands zu spielen; Mädchen dagegen singen und/oder tanzen häufiger (2016: 10). Instrumentale Vorkenntnisse scheinen bei den Bandaktivitäten der Jungen dabei häufig eine untergeordnete Rolle zu spielen (ebd.). Diese Erkenntnisse sind Ansatzpunkte für Interventionsstrategien wie Girls Rock Camps (Bourdage 2010) oder für Institutionen wie die Mädchen Musik Akademie NRW¹².

Insbesondere in technikbezogenen Bereichen populärer Musik lassen sich männlich geprägte Strukturen vorfinden, die als eine Art »boys club« (Leonard 2016: 41) fungieren und Gatekeeper-Funktionen aufweisen. Auch innerhalb elektronischer Musik sind diese Strukturen nach wie vor sichtbar, wie die vergleichsweise geringe Zahl weiblicher Produzent*innen und DJs grundsätzlich (Gavanas/Reitsamer 2013; Gadir 2017; Farrugia 2012; Farrugia /Swiss 2008) sowie szenespezifische Untersuchungen (z.B. Jóri 2020) verdeutlichen. Rebekah Farrugia (2012: 20) sieht mit Verweis auf Cockburn (1985: 12) die Unterrepräsentanz von Frauen* in elektronischer Musik vor allem in der

12 <https://www.mma-nrw.de> (Zugriff: 14. Oktober 2022).

diskriminierenden Vorstellung begründet, dass Weiblichkeit inkompatibel mit technologischer Kompetenz sei. Farrugia weist jedoch darauf hin, dass Musik- und Audiot Technologien als ein Ergebnis sozial konstruierter Erzählungen, rhetorischer Mittel und materieller Praktiken zu verstehen seien. Zur vergeschlechtlichten Erzählung von Audiot Technologie trugen laut Ruth Oldenziel (1999) in Nordamerika auch eine Fülle von Autobiografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei, in denen Fachwissen und Kenntnisse in den Natur- und Ingenieurwissenschaften mit Technik und Männlichkeit in Verbindung gebracht wurden und so zum Teil einer bürgerlich-männlichen Identität wurden: »In the course of century, technology had been turned into a product, engineers into producers, and women and workers into consumers who were mere onlookers of the technical enterprise.« (ebd.: 50) Farrugia (2012) zeigt, dass sich die Männerzentriertheit in der populären Musik bis zu frühen Musiktechnologien wie dem Phonographen und dem Radio zurückverfolgen lässt, welche bereits nach Geschlechtern getrennt vermarktet wurden. Männer* wurden hierbei als die kreativen ›Tüftler‹ inszeniert, die ein hohes Interesse an Funktechnik aufwiesen. Frauen* wurden hingegen als passive Nutzerinnen kommuniziert, denen das Interesse an Technologien ab- und eine vermeintliche Unfähigkeit sie zu nutzen zugesprochen wurde. Diese diskursiv konstruierte Distanz von Frauen* zu Technologien und die ihr zugrundeliegenden Rahmenbedingungen trugen dazu bei, dass Frauen* innerhalb populärer Musik oft gedrängt waren/sind, bestimmte Rollen einzunehmen oder aber nicht einnehmen zu können. Dies bezieht sich nicht nur auf den Bereich der elektronischen Musik, sondern spiegelt sich in verschiedenen Bereichen der populären Musik wider. Wie bereits für die Jazzausbildung festgestellt, nehmen Frauen vorwiegend die Rolle der Sängerin* ein. Dies lässt sich auch an den Studierendenzahlen in Popmusikausbildungsstätten wie der Popakademie Baden-Württemberg beobachten: Von 31 Studierenden, die im Wintersemester 2021/2022 ihr Studium im Bereich Popmusikdesign begannen, identifizierten sich 22 Studierende als männlich und 9 als weiblich; von den weiblichen Studierenden wurden sechs für das Hauptfach Singer-Songwriter*in eingeschrieben, hingegen nur zwei für ein Instrumentalfach und eine einzige Studentin für den Bereich Musikproduktion¹³. Hierbei scheint sich zu bestätigen, dass Frauen* vorwiegend an musikalischen Praktiken partizipieren, die als »weiblich« kodiert sind und somit verbreiteten Vorstellungen von Weiblichkeit entsprechen. Die ideologische Kluft zwischen dem Bild der Frau* als Sängerin* bzw. Performerin* und dem

13 Nicht nur im Bereich Musikproduktion, sondern auch in weiteren technikbezogenen Musikstudienfächern sind laut Jóri (2020, mit Verweis auf Born/Devine 2015) mehr Männer* als Frauen* an Universitäten und Hochschulen eingeschrieben.

des Mannes* als Produzenten* werte, so Farrugia (2012: 21), nicht nur die Rolle der Frau* beim Musikmachen ab, sondern stelle auch die weibliche Kreativität im Allgemeinen in Frage.

Die Tatsache, dass Produzentinnen* ebenso wie weibliche DJs in männerdominierten Szenen nach wie vor marginalisiert sind – und infolgedessen mit geschlechtsspezifischen Ungleichheiten, Ausgrenzung und Diskriminierung konfrontiert sind – wurde auch in wissenschaftlichen Arbeiten vermehrt zum Thema (siehe z.B. Jóri 2020; Gavanas/Reitsamer 2016; Farrugia 2012). Obwohl einige Künstlerinnen* wichtige Rollen bei der Entwicklung von elektronischer Musik und ihren Szenen gespielt haben, gibt Anita Jóri (2020) zu verstehen, dass sie in der Geschichte der elektronischen Musik fast vollständig ignoriert werden. Durch die fehlende Sichtbarkeit dieser Personen fehlt es entsprechend an weiblichen Role Models. Dies scheint unter anderem ein Grund dafür zu sein, dass Studienplätze im Bereich Musikproduktion, wie am Beispiel der Popakademie Baden-Württemberg zuvor aufgezeigt, weitestgehend von männlichen Personen besetzt werden. Zumindest wird dies in einer aktuell laufenden Interviewstudie mit Studierenden an der Popakademie deutlich.¹⁴ Die im Rahmen von narrativ-biografischen Interviews befragten weiblichen Personen, die im Hauptfach Singer-Songwriting studieren, gaben nicht nur zu verstehen, dass sie aufgrund fehlender Vorbilder im Laufe ihrer (künstlerischen) Sozialisation den Weg eines Musikproduktionsstudiums für sich ausgeschlagen hätten, sondern einige der Befragten berichteten, dass sie während des Studiums erst davon erfuhren, dass Musikproduktion studierbar sei. Diese Aussagen heben die erwähnte Bedeutung der musikalischen Erziehung innerhalb der schulischen Ausbildung hervor. So werden in der Schule geschlechtsspezifische Praktiken und Identitäten (re-)produziert und oftmals auch nur eine spezifische Auswahl an Identifikationsangeboten ermöglicht. Das kann dazu führen, dass insbesondere weiblichen Personen der Zugang zu bestimmten Musikszenen und -praktiken verwehrt bleibt, wenn keine Berührungspunkte außerhalb des schulischen Kontextes bestehen. Aus biografischen Erzählungen der männlichen Studierenden (aller künstlerischen Fächer) wird schließlich deutlich, dass diese im Laufe ihrer musikalischen Sozialisation mit musikproduktionstechnischen Tätigkeiten in Kontakt gekommen sind (z.B. im Probenraum, durch Freund*innen, Bekannte oder Familienmitglieder) und dabei nicht nur ein Interesse für Musiktechnologien, sondern auch die Vorstellung eines möglichen Berufsfeldes entwickelt haben. Die zuvor beschriebene Gate-Keeper Praxis wird an Musikaus-

¹⁴ Die von der Autorin Melanie Ptatscheck im Wintersemester 2021/2022 geführte Studie zur psychischen Gesundheit von Popmusikstudierenden an der Popakademie Baden-Württemberg wird voraussichtlich im kommenden Jahr veröffentlicht.

bildungsstätten schließlich verfestigt, indem Wissen in der aktuellen Belegung der Fächer vordergründig an männliche Personen herangetragen wird, welche sich auf dem späteren Arbeitsmarkt etablieren können.

Zuletzt werden stereotype Annahmen selbst in Technik eingeschrieben. Dies zeigen Analysen von Musiksoftware. Andreas Möllenkamp (2019) argumentiert, dass Software nicht nur in Hinblick auf die Vermittlung, sondern auch auf den Ebenen der Entwicklung und des Designs vergeschlechtlichte – und häufig stereotype – Bilder reproduziert. Hierfür verantwortlich sieht er die wenig heterogene Zusammensetzung der überwiegend männlichen Entwickler*innen und die Ausrichtung an einer primär männlichen Zielgruppe (ebd.: 33). Bezugnehmend auf eine Untersuchung von Adam P. Bell (2015) demonstriert er, dass zum Beispiel die Musikproduktionssoftware Garage-Band der Firma Apple Stereotypen von Geschlecht und Ethnizität reproduziert. Die Software bietet die Möglichkeit, Schlagzeug-Grooves durch die Auswahl virtueller Drummer*innen zu erzeugen. Einzelne Drummer*innen werden durch einen Namen und ein Bild, das die Gesichtskonturen zeigt, repräsentiert. Bei Indie Rock und Punk handelt es sich um weiße Männer*, bei R&B um eine Schwarze Frau* mit Rasta-Frisur.¹⁵ Geschlechterstereotypen sind an dieser Stelle intersektional verwoben mit klischeehaften Darstellungen von Ethnizität.

3. MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNGEN

Unser Fokus auf verschiedene Aspekte der musikalischen Sozialisation und des formellen wie auch informellen Musiklernens hat bereits zahlreiche Ungleichheiten in Zugang und Lernen sowie Stereotype offengelegt. In einem nächsten Schritt richten wir nun den Fokus auf einen weiteren Bereich, der von vergeschlechtlichten Machtbeziehungen durchzogen ist und in dem Ausschlüsse reproduziert werden: Musikgeschichtsschreibungen. Diese sind in hohem Maße selektiv. Dass auch hier Machtstrukturen produziert und reproduziert werden, zeigt sich in Hinblick auf die Unterrepräsentation von Frauen* in vielen Bereichen der Musikgeschichte, nicht nur der Geschichte der populären Musik. Aus Perspektive der historischen Musikwissenschaft werden Prozesse der Geschichtsschreibung und Kanonbildung bereits seit den 1970er-Jahren kritisch hinterfragt (Grotjahn 2008: 766). Wissenschaftlerinnen* (tatsächlich überwiegend Frauen*) kritisierten, dass es sich bei der

¹⁵ Die aktuelle Version von Garage-Band zeigt, dass diese Bilder nach wie vor verbreitet sind.

Geschichte der sogenannten westlichen Kunstmusik um eine männlich dominierte Heroengeschichte handelte, in der überwiegend entsprechende Einzelpersonen im Vordergrund standen. Ausschlussprozesse wurden ergründet und Komponistinnen* und Musikerinnen*, die von der Geschichtsschreibung »vergessen« wurden, sichtbar gemacht. Als Faktoren identifizieren Untersuchungen wie zum Beispiel Eva Riegers *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981) oder Marcia Citrons *Gender and the Musical Canon* (1993) Annahmen des vermeintlich autonomen Werks oder des Komponisten als Genies sowie einen faktischen Ausschluss von Frauen* aus vielen Bereichen der Musikausbildung und -ausübung.

Auch in der Geschichte der populären Musik sind Frauen* deutlich unterrepräsentiert, wie zum Beispiel Marion Leonard (2007) oder Rosa Reitsamer (2018) thematisieren. In der Kanonbildung der populären Musik sind dabei ähnliche Prozesse am Werk wie in der so genannten Kunstmusik. Motti Regev (1994) argumentiert, dass Vorstellungen von autonomer Kunst und des Künstlers* als Genie ebenso im Bereich der populären Musik wirksam sind (ebd.: 86–87). Diese Konzepte sind untrennbar mit Vorstellungen von Männlichkeit verwoben (Schmutz/Faupel 2010: 700–701).

Musikmedien kommt an dieser Stelle eine wichtige Rolle zu. Vaughn Schmutz und Alison Faupel (2010) zeigen, dass Alben von Frauen* seltener in den Hitlisten der »all-time greats« zu finden sind. Wie Schmutz (2009) mit Blick auf Zeitungsberichte von 1955 bis 2005 aus den USA, Deutschland, Frankreich und den Niederlanden zeigt, erhalten Künstlerinnen* in der Berichterstattung über populäre Musik zwar mehr Aufmerksamkeit als in der so genannten westlichen Kunstmusik – im Vergleich zu männlichen Künstlern* sind sie jedoch nach wie vor unterrepräsentiert. Dies gilt insbesondere für diejenigen Genres, die im Zentrum medialer Aufmerksamkeit stehen. Zudem zeigt die Studie von Schmutz und Faupel am Beispiel der Rezensionen von Top-500 Alben aller Zeiten der Musikzeitschrift *Rolling Stone*, wie unterschiedlich männliche und weibliche Künstler*innen in der Presse dargestellt werden. Künstler* werden demnach häufig als »autonom« und kreative Kraft hinter ihrer Musik portraitiert, Künstlerinnen* dagegen als wenig selbstständig und als abhängig von (männlichen) Personen der Musikbranche (ebd.: 700–701). Besonders hervorgehoben wird bei Frauen* der Aspekt der Authentizität in Bezug auf Emotionen (ebd.: 701–702).¹⁶ Damit werden gewachsene stereotype Annahmen reproduziert, nach denen Männern* und Frauen* nicht nur unterschiedliche anatomische Merkmale, sondern auch unterschiedliche Charaktereigenschaften zugeschrieben wurden. So wird Män-

¹⁶ Schaap (2015) beobachtet eine ähnliche Abwertung mit Blick auf die Berichterstattung über Alben von Musiker*innen of color.

nen* Rationalität zugeschrieben, während Frauen* mit Emotionalität in Verbindung gebracht werden (z.B. Hausen 1976: 368). Unter anderem Sam de Boise zeigt in seinem Buch *Men, Masculinity, Music and Emotions* (2015) zwar, dass diese Zuschreibungen einer wissenschaftlichen Grundlage entbehren.¹⁷ Nichtsdestotrotz sind sie bis heute verbreitet, konstruieren Differenz und legitimieren patriarchale Machtverhältnisse (ebd.: 176-178).

In der Geschichte der populären Musik kommt der E-Gitarre eine besondere Bedeutung zu (z.B. Bayton 1997, Bourdage 2007, Meléndez 2018, Waxman 2001). Exemplarisch sei hier die Forschung von Sarah Schaubeger genannt. Schaubeger zeigt, dass die E-Gitarre als kulturelles Symbol des Protests bis Widerstands gefeiert wird und als »Machtsymbol« wirkt (2013: 150). Schaubeger kritisiert, dass auch die Geschichte der E-Gitarre – und somit indirekt die Rockmusikgeschichte – als Geschichte männlicher Einzelpersonen erzählt wird, in der es zu einer Verfestigung eines Kanons männlicher »Gitarrenhelden« und zur Marginalisierung von E-Gitarristinnen* kommt (ebd.: 151). Dabei gab es durchaus einflussreiche E-Gitarristinnen* wie z.B. die Blues-Musikerin Lizzie Douglas alias Memphis Minnie (Garon/Garon 2014), Iris Coleen Summers alias Mary Ford¹⁸ oder Sister Rosetta Tharpe (Wald 2007). Das Beispiel von Sister Rosetta Tharpe demonstriert eindrücklich, wie eine zu Lebzeiten berühmte Gitarristin durch das Raster der Musikgeschichtsschreibung fiel. Gayle Wald zeigt in *Shout Sister, Shout* (2007), dass Sister Rosetta Tharpe in den USA während der 1930er- und 1940er-Jahre ein Star war und als Wegbereiterin des Rock'n'Roll angesehen werden kann. Ihr innovativer Gitarren-Stil beeinflusste Künstler* wie Elvis Presley, Johnny Cash und Little Richard (ebd.: 260). Dennoch wurde sie in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit nicht berücksichtigt. Bezeichnend ist, dass sie nach Einrichtung des Museums Rock'n'Roll Hall of Fame in Cleveland dort lange keinen Platz erhielt – obwohl sie das Genre maßgeblich prägte. Inwiefern die Tatsache, dass sie nicht nur eine Frau, sondern auch Schwarz und zudem mutmaßlich queer war (Wald 2007: xi, 87-90), zum Ausschluss aus der Musikgeschichtsschreibung beigetragen hat, sei an dieser Stelle als Frage aufgeworfen.

Wie wichtig eine intersektionale Perspektive ist, lässt sich auch aus der Untersuchung zu Kanonbildung in der populären Musik von Ralf von Appen, André Doehring und Helmut Rösing (2015) ableiten. So findet sich in ausgewählten Listen der »besten Alben aller Zeiten« nicht nur überproportional häufig Musik, die in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahren aufgenommen

17 Für einen historischen Überblick über Geschlechterunterschiede und Emotionen siehe insbesondere de Boise (2015), S. 22-44.

18 Sie fand bezeichnenderweise meist in Zusammenhang mit ihrem Mann Les Paul Erwähnung (siehe z.B. Shaughnessy 1993; Jacobson 2012).

wurde, sondern sie stammt fast ausschließlich von weißen Männern* aus den USA oder Großbritannien (ebd.: 33). Es kommt in den Listen nicht nur zu einem Ausschluss von Frauen*, sondern auch zu einem »whitewashing« der Geschichte der populären Musik (Schmutz 2018: 71). Mit Blick auf den deutschsprachigen Raum zeigt nicht zuletzt Fatima El-Tayeb (2004) am Beispiel der Hip-Hop-Gruppe Tic Tac Toe, wie auch die Verschränkung von Geschlecht und Alter Kanonisierungsprozesse beeinflussen kann. Tic Tac Toe haben in der deutschen Hip-Hop-Geschichte kaum Beachtung gefunden, so El-Tayeb, und wenn, als apolitisch gedeutete »Mädchenband ohne eigene Identität« (ibid.). Als möglichen Grund sieht sie die Tatsache, dass Tic Tac Toe mit ihren Texten junge Mädchen* repräsentierten und ansprachen: eine Gruppe, die von Kritiker*innen häufig nicht ernst genommen wird.

Kanonisierungen haben einen weitreichenden Einfluss, sie wirken stabilisierend und »ergeben eine Art von Raster, durch das die Gegenwart wahrgenommen, kategorisiert und bewertet wird« (von Appen/Doehring/Rösing 2015: 15). So können Prozesse des Ausschlusses durch fortschreitende Kanonisierungsprozesse verstärkt werden; – in den Top 100 Alben eines Jahres, einer Dekade, einer Epoche populärer Musik (Leonard 2007: 29). Bisweilen werden Musikerinnen* von den Medien auch aus einer »allgemeinen« Geschichtsschreibung ausgelagert, beispielsweise durch das Schaffen einer geschlechtsspezifischen Kategorie wie »Women in Rock« (Reitsamer 2018: 29–31). Dies führt zwar kurzfristig zu mehr Sichtbarkeit, verstärkt letztendlich aber die Differenz.

Zuletzt möchten wir die Frage aufwerfen: Wer schreibt überhaupt Musikgeschichte? Wer definiert den Kanon und übt hier »bewusst oder unbewusst kulturelle Macht aus« (von Appen/Doehring/Rösing 2015: 27)? Es ist wenig verwunderlich, dass der Bereich des Musikjournalismus männlich – und zudem weiß – dominiert ist (Leonard 2007: 29, 67; Whipple/Coleman 2021: 2).¹⁹ Doch nicht nur Journalist*innen schreiben Musikgeschichte. Auch in der Wissenschaft, konkret in den Popular Music Studies, zeigt sich ein deutliches Ungleichgewicht.²⁰ So findet sich auch hier das in der Wissenschaft weit verbreitete Phänomen des sinkenden Frauenanteils mit zunehmender Qualifikationsstufe. Das Phänomen ist auch als die sogenannte gläserne Decke oder »leaky pipeline« bekannt (z.B. Blickenstaff 2005). Ein Blick auf die Po-

19 Eine Untersuchung von Kelsey Whipple und Renita Coleman zeigt, dass auch Musikjournalistinnen* Geschlechterstereotype reproduzieren (2021: 14). Der Einbezug von Frauen* allein ist nicht ausreichend und es erfordert an dieser Stelle ein größeres Umdenken.

20 Insbesondere sei hier auf die u.a von Sheila Whiteley herausgegebenen Sammelbände *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* (1997) und *Queering the Popular Pitch* (2006) hingewiesen, welche zur Sichtbarkeit der Thematik (nicht nur) innerhalb der Popular Music Studies einen wichtigen Beitrag geleistet haben.

pular Music Studies im deutschsprachigen Raum zeigt: Während die Studierendenzahlen der Universitäten mit entsprechenden Studiengängen (z.B. Leuphana Universität Lüneburg, Universität Paderborn) ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis oder sogar einen höheren Anteil weiblicher Studierender aufweisen, sieht die Situation in Hinblick auf die beiden zentralen Fachgesellschaften anders aus. So verzeichnen sowohl die Gesellschaft für Populärmusikforschung (GfPM) als auch der deutschsprachige Zweig der International Association for the Study of Popular Music (IASPM D-A-CH) jeweils nur knapp ein Drittel weibliche Mitglieder. Bei Präsentationen auf Konferenzen der Fachgesellschaften liegt der Anteil unserer Erhebung nach mit durchschnittlich 20% noch deutlich niedriger. Publikationen der Fachrichtung zeigen ebenfalls ein deutliches Ungleichgewicht. Zu sehen ist dies sowohl in der Ausgaben-Historie Fachzeitschrift *SAMPLES*, der Reihe *Beiträge zur Populärmusikforschung* im Transcript Verlag oder in zwei aktuellen englischsprachigen Publikationen, die einen Überblick über Popular Music Studies in Deutschland geben: *Perspectives on German Popular Music* (Ahlers/Jacke: 2017) und *Made in Germany* (Seibt et. al: 2020). Noch nicht einbezogen ist hier die Perspektive nicht-binärer Menschen und die Verschränkung von Geschlecht mit anderen Differenzkategorien wie Bildungshintergrund, Migrationserfahrungen oder Behinderung. Es ist anzunehmen, dass auch hier weitere Ausschlüsse stattfinden. Letztendlich hat all dies einen Einfluss darauf, wer über populäre Musik schreibt, welche Themen verhandelt werden und wie beziehungsweise aus welcher Perspektive über diese Themen geschrieben wird.

Geschichtsschreibungen befinden sich allerdings in einem stetigen Prozess und Musikgeschichte kann retrospektiv umgeschrieben und korrigiert werden. So erhielt Sister Rosetta Tharpe 2017 doch noch einen Platz in der Rock'n' Roll Hall of Fame. Auch Archive, die sich der Dokumentation des Musikschaffens von Frauen*, feministischen und queeren Personen widmen (Reitsamer 2015) können einen wichtigen Beitrag zu diverseren Musikgeschichtsschreibungen leisten.

4. MENTAL HEALTH UND SEXUALISIERTE GEWALT

Nachdem wir verschiedene Ausschlussprozesse fokussiert haben, rücken wir nun eine weitere Schnittstelle von Gender, Macht und Pop in den Vordergrund: die Themenkomplexe psychische Gesundheit und sexualisierte Ge-

walt. Machtstrukturen haben auch einen Einfluss auf die Gesundheit – nicht zuletzt auch auf die psychische Gesundheit der von belastenden Machtverhältnissen Betroffenen (Pieck 2017). »The macho culture in the music business makes it for women even worse«, gibt die Kulturpsychologin und Bookerin Hilde Spille (2017) zu verstehen, und das Business mache es besonders Frauen* auch mit Blick auf ihr gesundheitliches Befinden nicht gerade leicht. Grundsätzlich stellt das Musikbusiness ein prekäres Arbeitsumfeld für Kreativschaffende dar, das mit Stressfaktoren wie schlechten Beschäftigungsbedingungen und unregelmäßigen Arbeitszeiten, finanzieller Unsicherheit, Mangel an Anerkennung, fehlender Work-Life-Balance (u.a. auf Tour) sowie Erfolgs- und Konkurrenzdruck einhergehen kann. Aktuelle Studien (z.B. Record Union 2019; Gross/Musgrave 2016, 2020) schreiben Musiker*innen im Vergleich zur Durchschnittbevölkerung eine dreimal höhere Wahrscheinlichkeit zu, psychisch zu erkranken. Die Ergebnisse des »Can Music Make You Sick«-Berichts von Help Musicians UK (Gross und Musgrave 2016, 2020) verdeutlichen außerdem, dass Gender-Aspekte einen zentralen Einfluss auf die psychische Gesundheit von Musiker*innen haben können. Laut der Studie sind sowohl die Angst- als auch die Depressionswerte, welche auf Berichten der Befragten basieren, bei den weiblichen Befragten höher als bei den männlichen. Hierbei trat der Unterschied bei Ängsten besonders deutlich hervor: 77,8% der weiblichen Befragten gaben an, unter Panikattacken und/oder starken Angstzuständen gelitten zu haben, verglichen mit 65,7% der männlichen Befragten; auch der Anteil Betroffener der Kategorie »other mental health difficulties« lag bei den Personen, die sich als weiblich identifizieren, deutlich höher (22% bei Frauen* gegenüber 15,1% bei Männern*) (ebd.: 35, 106).²¹ Dieser Gender-Gap gilt nicht nur für den Musikbereich. Studien belegen allgemein, dass Frauen* deutlich häufiger unter psychischen Störungen wie z.B. Depressionen, Angststörungen, Posttraumatischen Belastungsstörungen oder Selbstverletzungen leiden als Männer* (Kühner 2017; Merbach/Brähler 2016; 2018). Gründe hierfür werden sowohl auf Erklärungsansätze biomedizinischer Modelle zurückgeführt, nach denen Frauen* u.a. aufgrund hormoneller Schwankungen an Stimmungsveränderungen leiden würden, als auch auf psychologische Modelle, die beispielsweise körperbezogene Scham und Unzufriedenheit als Ursachenfaktoren bei Frauen* postulieren (Kühner 2017). Hierbei werden die soziale Dimension von Gender und Mental Health und damit verbundene soziale Normen und gesellschaftliche Rollenzuschreibungen deutlich (Otten et al. 2021: 2). Manfred Beutel, Ana N. Tibubos und Elmar Brähler (2020) gehen – mit Bezug auf das Konzept hege-

21 Nicht-binäre Personen wurden im Sample nicht berücksichtigt.

monialer Männlichkeit (Connell 1995) – davon aus, dass Männer* sich nach einem »traditionellen Selbstkonzept« als »stark, robust, tough, durch unerschütterliches Selbstvertrauen und körperliches Durchhaltevermögen« definieren (Beutel et al. 2020: 58). Dies könne auch als ein Resultat toxischer Männlichkeit gedeutet werden, der ein Bild von »männlich sein« zugrunde liegt, nach dem Männer* keine Schwäche zeigen oder Gefühle zulassen dürften. Der sich hieraus ableitende Glaubenssatz »Krankheit bedroht Männlichkeit« beeinflusse das Verhältnis zum eigenen Körper sowie das Gesundheitsverhalten und schließlich auch zur medizinischen Inanspruchnahme (ebd.).²²

Genderzentrierte Glaubenssätze und Narrative, welche die psychische Gesundheit beeinflussen, lassen sich auch im Bereich populärer Musik finden. Aktuelle Forschungsarbeiten diskutieren Einstellungen und Verhaltensmuster, die einen ungesunden Lebensstil glorifizieren (z.B. »sex and drugs and rock'n'roll«, Ptatscheck 2020²³) oder toxische Narrative propagieren (Ptatscheck 2021) und mit der Vorstellung eines männlich konnotierten künstlerischen Selbst korrelieren. Letzteres spiegelt sich vor allem im Archetypus des »tortured genius« beziehungsweise des »leidenden Künstlers« wider, welcher sich nicht erst in popkulturellen Mythen wie dem »Club 27«²⁴ verfestigt hat, sondern seinen Ursprung bereits im zuvor erwähnten Heroen- und Geniekult um die »großen Komponisten« der sogenannten westlichen Kunstmusik findet (Steinberg 2005; Ptatscheck 2022). Nach dieser romantisierten Idee steht der Erfolg künstlerischen Schaffens in Verbindung mit »Genie und Wahnsinn«, wobei das »Geniale« als eine Art »Geniestreich« »kreative[r] Schöpfungen« angesehen werden kann (Steinberg 2005: 9) und lange fast ausschließlich männlichen Künstlern* zugesprochen wurde. Interessant ist,

22 Studien belegen, dass Frauen* nach wie vor stärker in Gesundheits-Statistiken repräsentiert sind, da Männer* seltener zum Arzt gehen (Schumann/Marschall/Hildebrandt/Nolting 2022) und grundsätzlich weniger bereit sind, über psychisches Leiden zu sprechen (INQA 2020).

23 In ihren biografischen Studien zu heroinabhängigen Rockmusikern* in Los Angeles zeigt die Autorin, dass ein durch »sex and drugs and rock'n'roll« geprägter Lebensstil ausschließlich von Interviewpartnern* angestrebt wird, die sich als männlich identifizieren. Ihm liegt einem Selbstkonzept des »Musiker-Seins« zugrunde, das nicht nur den Konsum von Drogen vorsieht, sondern auch mit Stereotypen von Männlichkeit innerhalb der erforschten Musikszene in Verbindung steht, wie dem Tragen langer Haare, Lederjacken und engen Jeans sowie der Vorstellung, von »schöne[n] Frauen« (Ptatscheck 2020: 489) umgeben sein zu wollen.

24 Der Mythos bezieht sich auf eine Häufung von Todesfällen von einflussreichen Musiker*innen im Alter von 27 Jahren. Zum »Club 27« zählen u.a. Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain und Amy Winehouse, die Popkultur nicht nur aufgrund ihres musikalischen Outputs geprägt haben, sondern auch durch ihren exzessiven Lebensstil, welcher mit massivem Alkohol- und Drogenkonsum einherging.

dass sich hier das zuvor dargestellte Gesellschaftsbild von Männlichkeit ins Gegenteil verkehrt: Das Narrativ »Genie und Wahnsinn« suggeriert, dass erfolgreich Kreativschaffende besonders vulnerabel seien oder gar psychische Krankheiten aufweisen *müssen*. Künstlerinnen*, die sich als psychisch verwundbar zeigen, wird hingegen ein eher negativ konnotiertes Verhalten zugesprochen. Insbesondere lassen sich diese gegenderten Zuschreibungen in medialer Berichterstattung beobachten. Pauwke Berkers und Merel Eeckelaer (2014) zeigen am Beispiel der Berichterstattung über Amy Winehouse und Pete Doherty in der britischen Tagespresse im Detail, wie das männliche Monopol über den Rock'n'Roll-Lifestyle konstruiert wird: Während Dohertys exzessives Verhalten meist als positiv dargestellt und bewundert wird, findet sich in den Berichten über Winehouse vielfach ein Narrativ des Falls und eine Darstellung der Künstlerin* als Opfer, das vor sich selbst gerettet werden müsse. Ähnliche Beobachtungen macht Leonard (2007) in Bezug auf die Berichterstattung über Kurt Cobain und Courtney Love: Während Cobains Suizid als Ausweg aus dem korrupten Musikbusiness und Möglichkeit, sich selbst treu zu bleiben, interpretiert wurde, zirkulierten Darstellungen Loves als verrückt, als potentielle Bedrohung und als Hexe (Leonard 2007: 69–82).

Erst seit (mit dem Aufkommen der #metoo-Bewegung) auch in der Musikbranche immer mehr kommerziell erfolgreiche Künstlerinnen* wie Lady Gaga, Selena Gomez, Ariana Grande oder Adele über ihre mentalen Leiden bis hin zu psychischen Erkrankungen offen sprechen und zur Enttabuisierung von Mental Health beitragen, scheint sich das gegenderte Narrativ von Mental Health in populärer Musik zu verändern. Ein aktuelles Beispiel hierfür ist Billie Eilish, die einen popkulturellen Zeitgeist aufgreift, der von Achtsamkeit, Selbstfürsorge und Body Positivity geprägt ist. Durch die künstlerische Verarbeitung ihrer Lebens- und Leidensgeschichte steht sie für eine neue Form von Authentizität im Pop. Sie trägt nicht nur zur Dekonstruktion längst veralteter Stereotype (u.a. auch mit der Zuschreibung, dass Pop weiblich konnotiert und »inauthentisch« wäre²⁵) bei, sondern bringt auch diversitäts- und diskriminierungssensible Themen wie Dis_ability, Sexismus und soziale Geschlechterkonstruktionen in den öffentlichen Diskurs. Eilish betreibt damit eine Art von Empowerment, die mentalen Belastungen entgegenwirken kann, denn Studien einen Zusammenhang zwischen Diskriminierungserfahrungen und psychischen Symptomen (Leonard 2021).

Die Psychotherapeutin Jayne Leonard (2021) sieht auch in Sexismus einen Risikofaktor für psychische Erkrankungen, darunter chronischer Stress, ein negatives Selbstbild und Traumata. Diese Beobachtungen machen

25 Siehe hierzu z.B. Nelligan 2018, Mayhew 1999 und Coates 1997.

Sally-Ann Gross und George Musgrave (2020) auch für den Musikbereich. Probleme bei der Vereinbarkeit von Arbeit und familiären Verpflichtungen²⁶ bis hin zu sexistischen Einstellungen und sogar sexueller Belästigung können Gründe dafür sein, dass Frauen* in der Musikindustrie unter Depressionen oder Angstzuständen leiden (ebd.). Sexuelle Belästigung und sexualisierte Gewalt²⁷ sind keine Randphänomene, sondern »auch in der hiesigen Musiklandschaft gelebte Realität« (Music Women Germany 2021). Dies verdeutlicht auch eine Umfrage der Musicians' Union (2019), wonach 48% der britischen Musiker*innen sexuelle Belästigung beziehungsweise sexualisierte Gewalt am Arbeitsplatz erlebt. Auch wenn etwa doppelt so viele Frauen* wie Männer* sexuell belästigt werden und von sexualisierter Gewalt betroffen sind (siehe z.B. Holly 2018), können auch Jungen* und Männer* betroffen sein (vgl. hierzu auch Fobian/Ulfers 2021).²⁸ Dies verdeutlicht der Fall James Levine im Kontext von Machtmissbrauch in der Opernwelt: Der Stardirigent, der über 45 Jahre an der Metropolitan Opera beschäftigt war, wurde 2017 von mehreren Männern* des (jahrelangen) sexuellen Missbrauchs beschuldigt (Koch 2021). Im Kontext populärer Musik wurde der internationale mediale Diskurs insbesondere durch betroffene Musikerinnen* wie Taylor Swift, Lady Gaga oder Kesha vorangetrieben, die über ihre eigenen Erfahrungen mit sexuellen Grenzverletzungen berichtet haben (Holzbecher/Alexi 2021: 2). Auch an Ausbildungsstätten wurde in den letzten Jahren vermehrt diverses Fehlverhalten aufgedeckt. Mit Fehlverhalten sind hierbei Verhaltensweisen mit sexuellem Bezug gemeint, »die von den Betroffenen unerwünscht sind, als respektlos und erniedrigend erlebt werden und ein Ungleichgewicht, wenn durch eine Ablehnung oder Kritik negative Auswirkungen befürchtet werden müssen« (ebd.: 6). In Ausbildungsverhältnissen werden Machtstrukturen besonders deutlich (Bull 2019; Page/Bull/Chapman 2019; Bull/Rye 2020). Auch an Musikhochschulen ist das berufliche Fortkommen von Frauen* oftmals an

26 Insbesondere die Rolle der »Mutter« bedeutet für Frauen* im Musikbereich, dass sie eher in Teilzeit oder als Freiberuflerinnen arbeiteten, weniger verdienen oder mit unsicheren Arbeitsplätzen konfrontiert sind (Gross/Musgrave 2020; Smith 2021). Die Pandemie hat diesen Effekt noch verstärkt. Laut Parents and Carers in Performing Arts (PiPA 2021) kümmert sich eine von vier Frauen zu 90% oder mehr um die Kinderbetreuung und hat Schwierigkeiten, zu arbeiten oder einen Arbeitsplatz zu finden. Mehr als ein Drittel der Frauen mit Betreuungsaufgaben befinden sich in einer psychischen Krise, und viele berichten, dass sie sich einsam, gestresst und ängstlich fühlen.

27 Wir verstehen sexualisierte Gewalt als sexuelle oder sexualbezogene Handlungen, die einer Person aufgedrängt oder aufgezwungen werden und denen nicht primär sexuelle Interessen zugrunde liegen. Sexualität wird hierbei vordergründig für das Ausüben von Macht, Kontrolle und Unterdrückung funktionalisiert (Gysi 2018: 19; Schmidt 2014: 59).

28 Die hier verwendeten Quellen beziehen sich nicht auf die Musikbranche im Speziellen, sondern auf sexualisierte Gewalt im gesamtgesellschaftlichen Kontext.

Bedingungen geknüpft, die von Männern* (toxisch) dominiert werden. Besonders wurde in Deutschland im Zusammenhang mit der Ausbildung an Musikhochschulen der Fall Siegfried Mauser diskutiert. Der ehemalige Rektor der Hochschule für Musik und Theater München (HMTM) stand wegen Vergewaltigung und sexueller Nötigung vor Gericht und wurde wegen letzterer vierfach verurteilt. In einer von Dieter Borchmeyer, Susanne Popp und Wolfram Steinbeck herausgegebenen Festschrift anlässlich Mausers 65. Geburtstags wurden seine Straftaten jedoch nicht thematisiert (vgl. Holzbecher/Alexi 2021). Im Vorwort hieß es lediglich: »Seine Visionen und sein unbändiger Tatendrang, die ansteckende Spontanität und begeisternde Vitalität haben ihm manche Kritik eingetragen – und sein bisweilen die Grenzen der bienséance überschreitender, weltumarmender Eros hat für ihn schwerwiegende rechtliche Folgen gehabt.«²⁹ Nach einem weitestgehend negativem Medienecho³⁰ reagierten auch mehrere Fachgruppen innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) mit einer gemeinsam unterzeichneten Stellungnahme (vgl. Holzbecher/Alexi 2021), in der sie sich mit Nachdruck von der Festschrift distanzieren und Mausers Straftaten verurteilen. Auch wenn viele von Mausers Kolleg*innen sich positiv zu ihm positionierten, und das Verhalten der »Unterdrückten« oftmals als »sexuelle Repression« gedeutet wurde (Eggert 2017), sprach sich der HMTM-Professor für Komposition Moritz Eggert bereits vor Veröffentlichung der Festschrift deutlich gegen ein »Reinwaschen des Täters« (Pöllmann 2019) aus: »Es geht hier keineswegs um Sex, es geht hier um Macht« – und Machtmissbrauch. Der Fall Mauser stellt keineswegs einen Einzelfall dar (siehe hierzu auch Krischning 2018). Doch im Umgang damit wurde immer wieder auf die großen künstlerischen Leistungen der Täter – wie auch im Fall Mauser – hingewiesen; dass es doch gar nicht angehe, so jemanden anzuzeigen. Hier wird das toxische Narrativ des männlichen Heroen in der Kunst besonders deutlich.

Der Frage nach dem Umgang mit »Werk« und Künstler*in, wenn jene*r in Verbindung mit Vorwürfen oder Tatsachen sexualisierter Gewalt steht, gehen auch Catherine Strong und Emma Rush (2018) im Kontext der Popular Music Studies nach. Sie rekonstruieren nicht nur die Legitimation bezie-

29 Siehe <https://nachwuchsperspektiven.wordpress.com/stellungnahme-festschrift-mauser> (Zugriff: 14. Oktober 2022). Des Weiteren wurde das Thema auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2021 im Rahmen des Symposiums »Genie – Gewalt – Geschlecht« von Anke Charton, Cornelia Bartsch und Elisabeth Treydte fokussiert, dem eine Publikation folgen wird.

30 Ein Pressespiegel findet sich auf dem Blog des Musikwissenschaftlers Moritz Kelber: <https://moritzkelber.com/2019/11/19/festschrift-mauser-pressespiegel/> (Zugriff: 15. Oktober 2022). Für eine feministische Auseinandersetzung sei u.a. auf den Blog Harfenduo hingewiesen: <https://www.dasharfenduo.de/wordpress/blog/> (Zugriff: 14. Oktober 2022).

hungsweise Vertuschung von Gewalt gegen Frauen* in der Geschichte populärer Musik. Sie suchen zudem nach einem Umgang der Auseinandersetzung in Kontexten populärer Musik mit Straftäter*innen und ihren Opfern. Sie zeigen u.a. am Beispiel des Musikproduzenten Phil Spector, wie die mediale Inszenierung und Stilisierung seiner Person das Narrativ des »genialen Künstlers« reproduziert. Auch in der Geschichtsschreibung findet sehr deutlich eine Trennung zwischen dem Schaffen Sectors bzw. seiner Künstlerperson und der Privatperson statt: Während Spector beispielsweise im Handbuch *Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A.* als »genius behind some of the most important ›girl groups‹« in die Musikgeschichte eingeht (Garofalo/Waksman 2014: 151), wird nicht thematisiert, dass er gegenüber seiner Ehefrau Ronnie Spector, aber auch anderen weiblichen Personen, u.a. in Studiosituationen sexistisch und gewalttätig war (Spector 2022; Oppel 2021; Schwesig 2021). Auch nachdem er 2009 für den Mord an der Schauspielerin Lana Clarkson, welcher offenbar durch eine frauenfeindliche Grundhaltung motiviert war (Oppel 2021), verurteilt und bis zu seinem Tod im Jahr 2021 inhaftiert wurde, blieb sein grenzüberschreitendes Verhalten sowohl in medialen Nachrufen als auch in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen weitestgehend unreflektiert. Selbst in einer Neuauflage des Handbuchs *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3* (2022) von Larry Starr, Christopher Waterman und Brad Osborn finden – trotz einer kritischen Anmerkung zur Macht von weißen und männlichen Produzenten, die zum Großteil weibliche und meist afro-amerikanische Gesangsgruppen als Interpret*innen ihrer Songs engagierten (ebd.: 310) – Sectors Übergriffe und Mord keine Erwähnung. Eine fehlende biografische Auseinandersetzung und Kontextualisierung des »Künstlers« und der »Privatperson« Spector können dazu führen, dass, etwa in Seminar-kontexten, Sectors musikalische »Meistertaten« weiterhin stilisiert, dieses Bild im Hinblick auf seine Gewalttaten jedoch nicht korrigiert wird.

Obwohl Geschichtsschreibungen in puncto Sexismus und sexualisierte Gewalt noch einiges aufzuarbeiten haben, ist dennoch ersichtlich, dass immer mehr Studien und (wissenschaftliche) Texte zur Thematik veröffentlicht werden. Zum einen sind es Menschen aus dem Business selbst, wie z.B. die Rapperin Sookee (2021), die den Diskurs um die #metoo-Debatte im Deutschrap mitgeprägt hat (#DeutschRapMeToo). Neben einer Reihe von Mitstreiter*innen machte sie die misogynen Haltung zahlreicher Rapper deutlich, sprach über herabwürdigendes Verhalten gegenüber Frauen* bis hin zu sexualisierter Gewalt und forderte eine strukturelle Veränderung der deutschsprachigen Rap-Szene (siehe auch Gazal/Sookee 2021). Auch in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen scheinen dringend notwendige Erhebungen angeregt worden zu sein: Als aktuelle Beispiele sind u.a. die For-

schungsarbeiten von Rosemary L. Hill und Kolleg*innen zu sexualisierter Gewalt in verschiedenen populären Kulturen (z.B. Hill/Richard/Savigny 2021; Hill/Megson 2020; Hill/Hesmondhalgh/Megson 2020) zu nennen sowie der oben bereits erwähnte Artikel »Sexuelle Grundverletzungen in der Musikausbildung sowie in der Aufführung und Produktion von populärer Musik – aktuelle Forschungsansätze und Gegenmaßnahmen« (2021) von Monika Holzbecher und Katharina Alexi, der diese aufgreift. Die Autorinnen* greifen in ihrem Text nicht nur den aktuellen Forschungsstand auf, sondern formulieren auch weiterführende Perspektiven für Forschungsansätze. Ein besonders zentrales Desiderat ist die Auseinandersetzung mit sexualisierter Gewalt im Kontext der Hochschulausbildung im Bereich von populärer Musik – sowohl was Lehrinhalte über die Thematik als auch den Umgang mit von sexualisierter Gewalt betroffener Personen angeht. Während sexualisierte Gewalt im Kontext von Kunstmusik, wie zuvor verdeutlicht, vermehrt in musikwissenschaftlichen Medien thematisiert (z.B. Bull 2019, 2022; Pace 2013) und öffentlich diskutiert wird, blieb die Thematik im Kontext der Populärmusikausbildung bisher weitestgehend unbearbeitet.³¹ Bedingt durch interne Debatten zu Berichten sexualisierter Gewalt in den eigenen Reihen der International Association for the Study of Popular Music (IASPM)³² scheint sich jedoch die grundsätzliche Auseinandersetzung mit Machtmissbrauch und sexualisierter Gewalt auch innerhalb der Popular Music Studies aktuell zu intensivieren.³³ Es ist zu hoffen, dass sich diese Dynamik auch auf die weitere wissenschaftliche Bearbeitung der zuvor thematisierten Aspekte überträgt.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wir haben gezeigt, dass patriarchale Machtstrukturen und Genderkonstruktionen miteinander verwoben sind und auch in Bezug auf populäre Musikulturen nur in ihrer Verbindung umfassend verstanden werden können. Unsere Untersuchung hat offengelegt, dass auf verschiedenen Ebenen der po-

31 Melanie Ptatscheck greift dieses Forschungsdefizit in ihrer laufenden Forschungsarbeit auf.

32 Siehe hierzu: <https://www.iaspm.net/iaspm-responses-to-the-current-situation-in-the-association/> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

33 Als Reaktion auf die Ereignisse haben sich der deutschsprachige Zweig der IASPM sowie die GFPM in öffentlichen Stellungnahmen im Sommer 2022 deutlich für eine Null-Toleranz-Haltung gegenüber sexuellen Grenzverletzungen, (sexualisierter) Gewalt und Machtmissbrauch in jeglicher Form positioniert. Eine Diskussionsrunde zur Thematik und damit verbundene (Präventions-)Maßnahmen werden erstmals auch im Rahmen der gemeinsamen Jahrestages 2022 in Wien fokussiert.

populären Musik vergeschlechtlichte Machtstrukturen produziert und reproduziert werden. Hierzu gehören die Musikwirtschaft, der Bereich des Musiklernens, musikalische Praxis in ihren unterschiedlichen Facetten genauso wie Geschichtsschreibungen. Wir haben darüber hinaus gezeigt, dass Machtstrukturen einen Einfluss auf die mentale Gesundheit von Musiker*innen haben können. Neben Individuen wie z.B. Musiker*innen, Musikjournalist*innen, Musikpädagog*innen und Musiklehrenden nehmen auch Institutionen eine wichtige Rolle in diesem Machtgefüge ein. So sind zum Beispiel Schulen und Universitäten Räume, in denen vergeschlechtlichte Machtstrukturen nach wie vor (re-)produziert werden. Unsere Analyse zeigt auch, dass andauernde Leerstellen in der Forschung bestehen: oft wird ein binäres Geschlechtersystem reproduziert, nicht-binäre Personen bleiben in vielen – insbesondere quantitativen Erhebungen – unsichtbar. Zudem ist der Einbezug intersektionaler Verschränkungen nicht selbstverständlich.

Die vier von uns adressierten thematischen Schwerpunkte sind als exemplarische Einblicke in Machtverhältnisse und -prozesse sowie ihre vielfältigen Verschränkungen im Bereich der populären Musik zu verstehen. Ziel unseres Beitrages ist es, Ansatzpunkte für Interventionen zu identifizieren, ganz im Sinne der Annahme, dass dort, wo Macht ist, immer auch das Potential zum Widerstand gegeben ist (Engel/Schuster 2007: 135). Wie können Machtstrukturen also durchbrochen werden? Unser Austausch mit Studierenden der Popakademie Baden-Württemberg, der Hochschule für Musik und Tanz Köln, der Kunstuniversität Graz sowie den Universitäten Oldenburg und Siegen zu dieser Frage zeigt, wie wichtig die Identifikation eigener Handlungsspielräume ist. Bereits betont wurde die verantwortungsvolle Position von Musikvermittler*innen in der musikalischen Sozialisation. Eine Möglichkeit zum Aufbrechen der hier dargelegten problematischen Strukturen, ist es daher, Safe(r) Spaces in Musikunterricht und -praxis zu schaffen, die es Kindern, Jugendlichen und (jungen) Erwachsenen ermöglichen, vorurteilsfrei Zugänge zu Musik und Musikinstrumenten zu bekommen.³⁴ Hierzu gehört zweifellos auch die Ermöglichung eines niedrigschwelligen Zugangs zu Musiktechnologien. Aber auch eigene Tätigkeiten als Musiker*innen oder Konzertorganisator*innen können Ansatzpunkte bieten. Oftmals ergeben sich im eigenen (beruflichen) Umfeld oder Freund*innenkreis Handlungsspielräume und -optionen, ob beim Booking von Künstler*innen für Konzerte und

34 Hier geht es um die Schaffung von Räumen, die durch den Ausschluss privilegierter Gruppen Sicherheit vor Grenzüberschreitungen bieten sollen. Für die Geschichte des Begriffs siehe Kennan und Darms (2013: 59-60). Die Formulierung Safer Spaces indiziert, dass die Schaffung eines sicheren Raumes angestrebt wird, die Umsetzung aber in der Praxis nur eingeschränkt möglich ist. Zu Safe(r) Spaces in der Musikpädagogik siehe z.B. Hendricks et. al (2014), Southerland (2018), sowie Ziegenmeyer und Honnes (2020).

Musikfestivals oder durch Solidarisierung und gegenseitiges Empowerment. All dies setzt voraus, bestehende Ungleichheiten zu erkennen. Denn gegenderte Machtverhältnisse sind häufig naturalisiert und werden als selbstverständlich hingenommen. Wir möchten dazu beitragen, ein Bewusstsein zu schaffen, in dem wir den Themenkomplex Gender, Macht und Pop adressieren und Strukturen sichtbar machen, um sie verändern zu können. Als Populärmusikwissenschaftlerinnen möchten wir uns an dieser Stelle nicht ausnehmen und sind uns unserer Verantwortung bewusst. Wir sehen uns selbst als Teil von Machtstrukturen, die wir beeinflussen und verändern können – auch wenn oder gerade *weil* wir von einigen ihrer Auswirkungen selbst betroffen sind. Wir möchten nicht nur zu einer wissenschaftlichen Diskussion beitragen, sondern werden durch den Aufbau eines Netzwerks für Frauen* in den Popular Music Studies³⁵ selbst Solidarisierung und Empowerment weiterleben und dazu einladen.

LITERATUR

- Abeles, Hal (2009). »Are Musical Instrument Gender Associations Changing?« In: *Journal of Research in Music Education* 57 (2), S. 127–39.
- Abeles, Harold. F. / Porter, Susan Yank (1978). »The Sex-Stereotyping of Musical Instruments.« In: *Journal of Research in Music Education*, 26(2), S. 65–75.
- Ahlers, Michael / Jacke, Christoph (Hg.) (2017). *Perspectives on German Popular Music*. London und New York: Routledge.
- Alexi, Katharina / Krisper, Eva / Schuck, Eva mit den Gastherausgebern Ahlers, Michael / Wickström, David-Emil (Hg.) (2021). *Not Ready to Make Nice. Macht und Bedrohungen in der populären Musik. SAMPLES Sonderausgabe* 19. Verfügbar unter: <http://www.gfpm-samples.de> (Zugriff: 20. Juni 2022); neu verfügbar unter: <https://gfpm-samples.de/ojs/index.php/samples/issue/view/27>.
- Appen, Ralf von / Doehring, André / Rösing, Helmut (2015). »Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildungen in der populären Musik.« In: *No Time for Losers: Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 25–50.
- Appen, Ralf von / Grosch, Nils / Pfeleiderer, Martin (Hg.) (2014). *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*. Laaber: Laaber.
- Aulenbacher, Brigitte (2008). »Geschlecht als Strukturkategorie: Über den inneren Zusammenhang von moderner Gesellschaft und Geschlechterverhältnis.« In: *Geschlechter Differenzen – Geschlechter Differenzierungen: Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*. Hg. von Sylvia Marlene Wilz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 139–166.

35 Early Career Women* in Popular Music Research. Mehr Informationen zum Netzwerk unter: <https://www.leuphana.de/institute/ikmv/musik/netzwerk.html> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

- Bayton, Mavis (1997). »Women and the Electric Guitar.« In: *Sexing the Groove*. Hg. von Sheila Whiteley. London & New York: Routledge, S. 37-49.
- Bell, Adam Patrick (2015). »Can We Afford These Affordances? GarageBand and the Double-Edged Sword of the Digital Audio Workstation.« In: *Action, Criticism & Theory for Music Education* 14 (1), S. 44-65
- Berkers, Pauwke / Eeckelaer, Merel (2014). »Rock and Roll or Rock and Fall? Gendered Framing of the Rock and Roll Lifestyles of Amy Winehouse and Pete Doherty in British Broadsheets.« In: *Journal of Gender Studies* 23 (1), S. 3-17.
- Beutel, Manfred E. / Tibubos, Ana Nanette / Brähler, Elmar (2020). »Gender und psychische Gesundheit. Bedeutung für die psychotherapeutische Praxis.« In: *Geschlechter-Spannungen*. Hg. von Ingrid Moeslein-Teising, Georg Schäfer und Rupert Martin. Gießen: Psychosozial-Verlag, 54-65.
- Beyer, Carsten (2019). »#MeToo in der Musik-Branche. Sexismus, Drugs and Rock'n'Roll. Andrea Rothaug im Gespräch mit Carsten Beyer.« In: *Deutschlandfunk*. Verfügbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/metoo-in-der-musik-branche-sexismus-drugs-and-rocknroll.2177.de.html?dram:article_id=442195 (Zugriff: 08. Mai 2022).
- Biazza, Jakob (2022). »Jan Delay wäre in dieser Logik eine Frauenband.« In: *Süddeutsche Zeitung*. Verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rock-im-park-rock-am-ring-frauen-sexismus-1.5598072?reduced=true> (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Björck, Cecilia (2011). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. Göteborg: University of Gothenburg.
- Blickenstaff, Jacob Clark (2005). »Women and Science Careers: Leaky Pipeline or Gender Filter?« In: *Gender and Education* 17 (4), S. 369-386.
- Born, Georgina / Devine, Kyle (2015). »Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain.« In: *Twentieth-Century Music* 12 (2), S. 135-172.
- Bourdage, Monique (2007). »From Tinkerers to Gods: The Electric Guitar and the Social Construction of Gender.« *University of Colorado at Denver and Health Sciences Center Historical Studies Journal* 24, S. 15-28.
- (2010). »A Young Girl's Dream: Examining the Barriers Facing Female Electric Guitarists.« In: *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1 (1), S. 1-16.
- Bull, Anna (2019). *Class, Control, and Classical Music*. New York: Oxford University Press.
- (2022). »Higher Music Education After #MeToo.« In: *Music, Sexual Harassment, Racism: Continuities & Change*. Online Lecture Series, 29. April 2022, mdw Wien. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zQLqH6aGnNM> (Zugriff: 18. August 2022).
- Bull, Anna / Rye, Rachel (2018). *Silencing Students. Institutional Responses to Staff Sexual Misconduct in Higher Education*. University of Portsmouth: The 1752. Verfügbar unter: <https://1752group.com/sexual-misconduct-research-silencing-students/> (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hg.) (2022). »Glossar: Nicht-binär, non-binary.« In: *Regenbogen-Portal.de*. https://www.regenbogenportal.de/glossar?tx_dpnglossary_glossary%5B%40widget_0%5D%5Bcharacter%5D=N&cHash=0754d0de55923e873144ad0b8cbae15e (Zugriff: 26. September 2022).
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.

- (2003). »Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität.« In: *Queer Denken*. Hg. von Andreas Kraß. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.144–170.
- Citron, Marcia (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clawson, Mary Ann (1999). »When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music.« In: *Gender and Society* 13 (2), S. 193–210.
- Coates, Norma (1997). »(R)Evolution now?: Rock and the Political Potential of Gender.« In: *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Hg. von Sheila Whiteley. London: Routledge, 50–64.
- Cockburn, Cynthia (1985). *Machinery of Dominance: Women, Men, and Technological Know-How*. Dover: Pluto.
- Connell, Raewyn (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Conway, Colleen (2000). »Gender and Musical Instrument Choice: A Phenomenological Investigation.« In: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 146, S. 1–17.
- Cooper, Rae / Coles, Amanda / Hanna-Osborne, Sally (2017). *Skipping a Beat: Assessing the State of Gender Equality in the Australian Music Industry*. https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/21257/Skipping-a-Beat_FINAL_210717.pdf?sequence=4&isAllowed=y (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Crenshaw, Kimberlé (1989). »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine.« In: *University of Chicago Legal Forum*, 1, S. 139–167.
- Delzell, Judith K. / Leppla, David A. (1992). »Gender Association of Musical Instruments and Preferences of Fourth-Grade Students for Selected Instruments.« In: *Journal of Research in Music Education* 40 (2), S. 93–103.
- De Boise, Sam (2015). *Men, Masculinity, Music and Emotions*. Houndmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ) (2021). »Studierende in Studiengängen für Musikberufe – nach Geschlecht und ausländischer Staatsbürgerschaft an Musikhochschulen, Universitäten, Pädagogischen Hochschulen und Fachhochschulen.« Verfügbar unter: <https://miz.org/de/statistiken/studierende-in-studiengaengen-fuer-musikberufe-nach-geschlecht-und-auslaendischer-staatsbuergerschaft> (Zugriff: 17. Mai 2022).
- Deutsche Jazzunion (2020). *Gender.Macht.Musik. Geschlechtergerechtigkeit im Jazz*. Verfügbar unter: <http://www.deutsche-jazzunion.de/wp-content/uploads/2020/11/GENDER.MACHT.MUSIK.2020.digitalversion.pdf> (Zugriff: 16. Juni 2022).
- Eggert, Moritz (2017). »Darf ein Künstler das?« In: *Crescendo*. Verfügbar unter: <https://crescendo.de/darf-kunst-alles-ich-denke-schon-aber-darf-ein-kuenstler-alles-1000020520/> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Engel, Antje / Schuster, Nina (2007). »Die Denaturalisierung von Geschlecht und Sexualität. Queer/feministische Auseinandersetzungen mit Foucault.« In: *Foucaults Machtanalytik und Soziale Arbeit. Eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme*. Hg. von Roland Anhorn, Frank Bettinger und Johannes Stehr. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 135–153.
- Eros, John (2008). »Instrument Selection and Gender Stereotypes. A Review of Recent Literature.« In: *Applications of Research in Music Education* 27 (1), S. 57–64.
- Farrugia, Rebekah (2012). *Beyond the Dance Floor. Female DJs, Technology and Electronic Dance Music*. Bristol: Intellect.

- Farrugia, Rebekah / Swiss, Thom (2008). »Producing Producers: Women and Electronic/Dance Music.« *Current Musicology* 86, S. 79–99.
- Faulstich-Wieland, Hannelore (2008). »Sozialisation und Geschlecht.« In: *Handbuch Sozialisationsforschung*. Hg. von Klaus Hurrelmann, Matthias Grundmann und Sabine Walper. Weinheim: Beltz, S. 240–253.
- Female_pressure (2013). *FACTS 2013*. Verfügbar unter: <https://femalepressure.wordpress.com/facts-graphic/> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Female_pressure (2020). *FACTS 2020*. Verfügbar unter: https://femalepressure.net/FACTS2020survey-by_femalepressure.pdf (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Female_pressure (2022). *FACTS 2022*. Verfügbar unter: <https://femalepressure.net/FACTS2022-femalepressure.pdf> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Fobian, Clemens / Ulfers, Rainer (Hg.) (2021). *Jungen und Männer als Betroffene sexualisierter Gewalt*. Wiesbaden: Springer.
- Gadir, Tami (2017). »Forty–Seven Djs, Four Women: Meritocracy, Talent and Postfeminist Politics.« In: *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 9 (1), S. 50–72.
- Garofalo, Reebee / Waksman, Steven (2008). *Rockin' Out – Popular Music in the U.S.A.* Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Garon, Paul / Bess Garon (2014). *Woman with Guitar. Memphis Minnie's Blues*. San Francisco: City Lights.
- Gavanas, Anna / Reitsamer, Rosa (2013). »DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures.« In: *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. Hg. von Bernardo Attias, Anna Gavanas und Hillegonda Rietveld. New York & London: Bloomsbury, S. 51–77.
- Gazal / Sookee (Hg.) (2021). *Awesome HipHop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum*. Mainz: Ventil.
- GEWALTINFO.at (o.A.). »Sexualisierte Gewalt.« Verfügbar unter: <https://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/sexualisiert/> (Zugriff: 20. Juni 2022).
- Gildemeister, Regine (2008). »Soziale Konstruktion von Geschlecht: ›Doing gender.« In: *Geschlechter Differenzen – Geschlechter Differenzierungen: Ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*. Hg. von Sylvia Marlene Wilz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 167–198.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. New York: Ashgate.
- Gross, Sally Ann / Musgrave, George. (2016). *Can Music Make You Sick? Music and Depression. A Study into the Incidence of Musicians' Mental Health. Part 1: Pilot Survey Report*. Help Musicians UK/MusicTank.
- (2020). *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*. London: University of Westminster Press.
- Grotjahn, Rebecca (2008). »Musik: Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft.« In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 766–771.
- Gysi, Jan (2018). »Psychotraumatologie in Sexualstraftverfahren.« In: *Handbuch sexualisierte Gewalt. Therapie, Prävention und Strafverfolgung*. Hg. Von Peter Rüegger und Jan Gysi. Göttingen: Hogrefe, S. 17–34.

- Haskell, Rob (2020). »How Billie Eilish Is Reinventing Pop Stardom.« In: *Vogue*. Verfügbar unter: <https://www.vogue.com/article/billie-eilish-cover-march-2020> (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Hausen, Karin (1976). »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.« In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hg. von Werner Conze. Stuttgart: Neue Forschungen, S. 363–393.
- Hendricks, Karen S. / Smith, Tawnya D. / Stanuch, Jennifer (2014). »Creating Safe Spaces for Music Learning.« In: *Music Educators Journal* 101 (1), S. 35–40.
- Hepworth-Sawyer, Russ / Hodgson, Jay / King, Liesl / Marrington, M. (Hg.) (2020). *Gender in Music Production*. New York und London: Routledge.
- Hesmondhalgh, David / Baker, Sarah (2015). »Sex, Gender and Work Segregation in the Cultural Industries.« In: *The Sociological Review* 63, S. 23–36.
- Hill, Rosemary Lucy (2016). *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*. London: Palgrave.
- Hill, Rosemary Lucy / Richards, Daisy / Savigny, Heather (2021). »Normalising Sexualized Violence in Popular Culture: Eroding, Erasing and Controlling Women in Rock Music.« In: *Feminist Media Studies*, S. 1–17.
- Hill, Rosemary Lucy / Megson, Molly (2020). »Sexual Violence and Gender Equality in Grassroots Music Venues: How to Facilitate Change.« In: *IASPM Journal* 10 (10), S. 3–21.
- Hill, Rosemary Lucy / Hesmondhalgh, David / Megson, Molly (2020). »Sexual Violence at Live Music Events: Experiences, Responses and Prevention.« In: *International Journal of Cultural Studies* 23 (3), S. 368–384.
- Holitzka, Finn (2021). »Diversität in der Popmusik: ›Rock am Ring ist da unterirdisch.« In: *Rhein Zeitung*. Verfügbar unter: https://www.rhein-zeitung.de/deutschland-und-welt/kultur_artikel,-diversitaet-in-der-popmusik-rock-am-ring-ist-da-unterirdisch-arid,2278494.html (Zugriff 16. Juni 2022).
- Holly, Kearsy (2018). *The Facts Behind the #metoo Movement: A National Study on Sexual Harassment and Assault*. Verfügbar unter: <http://www.stopstreetharassment.org/wp-content/uploads/2018/01/Full-Report-2018-National-Study-on-Sexual-Harassment-and-Assault.pdf> (Zugriff 22. Juni 2022).
- Holzbecher, Monika / Alexi, Katharina (2021). »Sexuelle Grenzverletzungen in der Musikausbildung sowie in der Aufführung und Produktion von Populärer Musik – Aktuelle Forschungsansätze und Gegenmaßnahmen.« In: *Not Ready to Make Nice. Macht und Bedrohung in der populären Musik*. Hg. von Katharina Alexi, Eva Krisper und Eva Schuck. Sonderausgabe SAMPLES mit den Gastherausgebern Michael Ahlers und David-Emil Wickström. Verfügbar unter: http://www.gfpm-samples.de/Samples19/Holzbecher_Alexi.pdf (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Hoyer, Timo / Kries, Carsten / Stederoth, Dirk (Hg.) (2017). *Was ist Popmusik?* Darmstadt: WGB.
- Hunger, Sophie (2021). »Musikerinnen auf Festivals: Redet nicht nur, bucht Frauen!« In: *Spiegel*. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/sophie-hunger-ueber-musikerinnen-auf-festivals-bucht-frauen-a-87fe58a6-7691-4e2c-be8c-67916ade36ec> (Zugriff: 16. Juni 2022).
- Imbusch, Peter (2016). »Macht und Herrschaft.« In: *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*. Hg. von Herrmann Korte und Bernhard Schäfers. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 196–220.

- Initiative Neue Qualität der Arbeit (INQA) (2020). *Offener Umgang mit psychischer Gesundheit. Aktuelle Ergebnisse einer Bevölkerungs- und Beschäftigungsbefragung*. Verfügbar unter: https://www.inqa.de/SharedDocs/downloads/monitor-offener-umgang-mit-psychischer-gesundheit.pdf;jsessionid=2AB766EAC5BF65BCF029AD4B6788AD27.delivery2-replication?__blob=publicationFile&v=5 (Zugriff: 22. Juni 2022).
- IWD (2021). »Typische Männer- und Frauenberufe.« Verfügbar unter: <https://www.iwd.de/artikel/berufswahl-typisch-mann-typisch-frau-380726/> (Zugriff: 16. Juni 2022).
- Jacobson, Bob (2012). *Les Paul: Guitar Wizard*. Madison: Wisconsin Historical Society Press.
- Jóri, Anita (2020). »In the Capital of Electronic Music, Women Rule Scene – Really?« In: *Musik & Empowerment*. Hg. von Michael Ahlers, Lorenz Grünewald-Schukalla, Anita Jóri und Holger Schwetter. Wiesbaden: Springer VS, S. 25–46.
- Keenan, Elizabeth K. / Darms, Lisa (2013). »Safe Space: The Riot Grrrl Collection.« In: *Archivaria* 76, S. 55–74.
- Keychange / Malisa Stiftung (2021). *Studie zur Geschlechtervielfalt in der Musikwirtschaft und zur Musiknutzung*. Verfügbar unter: https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Keychange_2021_PK-Version_final_230921.pdf (Zugriff: 22. Juni 2020).
- Koch, Gerhard R. (2021). »Mystiker und Machtmensch. Zum Tod von James Levine.« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/mystiker-und-machtmensch-zum-tode-von-james-levine-17250232-p2.html> (Zugriff: 18. August 2022).
- Kühner, Christine (2017). »Why is Depression More Common among Women than among Men?« In: *The Lancet Psychiatry* 4 (2), S. 46–58.
- Lafrance, Marc / Worcester, Lara / Burns, Lori (2011). »Gender and the Billboard Top 40 Charts between 1997 and 2007.« In: *Popular Music and Society* 34 (5), S. 557–570.
- Leonard, Jayne (2021). »What are the Psychological Effects of Gender Inequality?« In: *Medical News Today*. Verfügbar unter: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/psychological-effects-of-gender-inequality> (22. Juni 2022).
- Leonard, Marion (2007). *Gender in the Music Industry*. Farnham [u.a.]: Ashgate.
- (2016). »Girls at Work: Gendered Identities, Sex Segregation, and Employment Experiences in the Music Industries.« In: *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity*. Hg. von Jacqueline Warwick und Allison Adrian. New York: Routledge, S. 37–55.
- Low, Tara (2018). »Girls with Guitars Continue to Rise: Fender Study Reveals Women Continue to Account for 50% of Emerging Guitar Market.« In: *Guitar Girl Magazine*. Verfügbar unter: <https://guitargirlmag.com/interviews/girls-with-guitars-continue-to-rise-fender-study-reveals-women-continue-to-account-for-50-of-emerging-guitar-market/> (Zugriff: 16. Juni 2022).
- MacLeod, Rebecca B (2009). »A Comparison of Aural and Visual Instrument Preferences of Third and Fifth-Grade Students.« In: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 179, S. 33–43.
- Mayhew, Emma (1999). »Women in Popular Music and the Construction of 'Authenticity'«. In: *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), S. 63–80.
- McCormack, Ange (2017). »By the Numbers: The Gender Gap in the Australian Music Industry.« *Triple j Hack*. Verfügbar unter: <https://www.abc.net.au/triplej/programs/hack/by-the-numbers-2018/9524084> (Zugriff: 10. Mai 2022).

- Meléndez, Elisa M (2018). *For Those About to Rock: Gender Codes in the Rock Music Video Games Rock Band and Rocksmith*. Florida International University. <https://doi.org/10.25148/etd.FIDC006558>.
- Merbach, Manfred / Brähler, Elmar (2016). »Geschlechtsunterschiede bei psychischen Störungen.« In: *Handbuch Geschlecht und Gesundheit: Männer und Frauen im Vergleich*. Hg. von Petra Kolip und Klaus Hurrelmann. Göttingen: Hogrefe, S. 240-253.
- (2018). »Prävention und Gesundheitsförderung bei Männern und Frauen.« In: *Referenzwerk Prävention und Gesundheitsförderung*. Hg. von Klaus Hurrelmann, Matthias Richter, Theodor Klotz und Stephanie Stock. Göttingen: Hogrefe, S. 419-428.
- Möllenkamp, Andreas (2019). »Musiktechnik und Gender. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Bildern und Diskursen über Musiksoftware.« In: *Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 2017, Systematische Musikwissenschaft*. Hg. von Annette van Dyck-Hemming und Jan Hemming. Wiesbaden: Springer, S. 325-334.
- Musicians' Union (2019). »Sexual Harassment Widespread Across the UK Music Industry.« Verfügbar unter: <https://musiciansunion.org.uk/news/sexual-harassment-widespread-across-the-uk-music-industry> (Zugriff: 18. Juni 2022).
- Music Women Germany (2021): »Betroffene Sexueller Belästigung.« Auf: *Facebook.com*. Verfügbar unter: <https://www.facebook.com/musicwomengermany/posts/604844487562762> (Zugriff: 17. Mai 2022).
- Nelligan, Katharine (2018). *The Question of Authenticity in Pop Music. »Brand Lady Gaga«* Dissertation, Melbourne Conservatorium of Music.
- Oldenzil, Ruth (1999). *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America 1870-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Oppel, Max (2021). »Die Opfer bekommen im Nachruf zu wenig Raum. Berit Glanz im Gespräch mit Max Oppel.« In: *Deutschlandfunk*. Verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/musikproduzent-und-gewalttaeter-phil-spector-die-opfer-100.html> (Zugriff: 20. Juni 2022).
- Otten, Daniëlle / Tibubos, Ana N. / Schomerus, Georg / Brähler, Elmar / Binder, Harald / Kruse, Johannes / Ladwig, Karl-Heinz / Wild, Philipp S. / Grabe, Hans J. / Beutel, Manfred E. (2021). »Similarities and Differences of Mental Health in Women and Men: A Systematic Review of Findings in Three Large German Cohorts.« In: *Front Public Health* 9, S. 1-15.
- Pace, I. (2013). »The Culture of Music Education Lends Itself to Abuse.« In: *Times Educational Supplement*. Verfügbar unter: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6509/1/The%20culture%20of%20music%20education%20lends%20itself%20to%20abuse%20-%20TES%208-5-13.pdf>, (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Page, Tiffany / Bull, Anna / Chapman, Emma C. (2019). »Making Power Visible. »Slow Activism« to Address Staff Sexual Misconduct in Higher Education.« In: *Violence Against Women* 25 (11), S. 1309-1330.
- Parents & Carers in Performing Arts (PiPA) (2021). *Parents and Carers in Performing Arts (PiPA) Covid Report*. Verfügbar unter: https://pipacampaign.org/uploads/ckeditor/PiPA_COVID_REPORT.pdf (Zugriff 22. Juni 2022).
- Pelly, Liz (2018). »Discover Weakly: Sexism on Spotify. The Buffer.« In: *Music Technology Blog*. Verfügbar unter: <https://musictechpolicy.com/2018/06/08/must-read-by-lizpelly-discover-weakly-sexism-on-spotify/> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Pieck, Nadine (2017). »Gesundheitliche Chancengleichheit im Betrieb: Schwerpunkt Gender.« In: *iga-report* 35, S. 1-35.

- Pöllmann, Rainer (2019). »Der Fall Siegfried Mauser. Eine Festschrift für einen Straftäter.« In: *Deutschlandfunk Kultur*. Verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-fall-siegfried-mauser-eine-festschrift-fuer-einen-100.html> (Zugriff: 18. August 2022).
- Ptatscheck, Melanie (2020). *Biographische Studien zur Heroinabhängigkeit von Musikern in Los Angeles*. Bielefeld: transcript.
- (2021). »The Show Must Go On!?! – Self-Narratives and Mental Health of German EDM DJs during COVID-19.« In: *Journal of Music, Health and Wellbeing*, S. 1–13.
- (2022). »Mental Health in Music – Mentale Gesundheit als Ressource für eine nachhaltige Musikausbildung.« In: *DAS JOURNAL #Musik und Nachhaltigkeit*. Hochschule für Musik und Tanz Köln.
- Raine, Sarah / Strong, Catherine (Hg.) (2019). *Towards Gender Equality in the Music Industry. Education, Practice and Strategies for Change*. New York [u.a.]: Bloomsbury Academic.
- Record Union (2019). *The 73 percent report*. Verfügbar unter: <https://www.the73percent.com/Record-Union-The-73-Percent-Report.pdf> (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Regev, Motti (1994). »Producing Artistic Value: The Case of Rock Music.« In: *The Sociological Quarterly* 35 (1), S. 85–102.
- Reitsamer, Rosa (2015). »Alternative Histories and Counter-Memories: Feminist Music Archives in Europe.« In: *Preserving Popular Music Heritage: Do-it-Yourself, Do-it-Together*. Hg. von Sarah Baker. London und New York: Routledge, S. 91–103.
- (2018). *Gendered Narratives of Popular Music History and Heritage. The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. London und New York: Routledge.
- Renz, Thomas (2016). *JAZZSTUDIE 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland*. Univ. Hildesheim, Institut für Kulturpolitik.
- Rieger, Eva (1981). *Frau, Musik und Männerherrschaft: Zum Ausschluss der Frauen aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Frankfurt/M.: Ullstein.
- Schaap, Julian (2015). »Just Like Hendrix: Whiteness and the Online Critical and Consumer Reception of Rock Music in the United States, 2003–2013.« In: *The International Journal of Media Culture* 13 (4), S. 272–287.
- Schauberger, Sarah (2013). »She Plays Guitar Like a Man« – Kanonisierung, Macht und Gender in der Geschichte der E-Gitarre.« In: *ShePop – Frauen.Macht.Musik!* Hg. von Thomas Mania, Sonja Eismann, Christoph Jacke, Monika Bloss und Susanne Binas-Preisendörfer. Münster: Telos, S. 150–163.
- Schmidt, Renate-Berenike (2014). »Sexualisierte und sexuelle Gewalt – Herausforderungen in schulischen Kontexten.« In: *Sexualisierte Gewalt. Institutionelle und professionelle Herausforderungen*. Hg. von Karin Böller und Martin Wazlawik. Wiesbaden: Springer VS, S. 59–76.
- Schmutz, Vaughn / Faupel, Alison (2010): »Gender and Cultural Consecration in Popular Music.« In: *Social Forces* 89 (2), S. 685–707.
- Schumann, Maria / Marschall, Jörg / Hildebrandt, Susanne / Nolting, Hans-Dieter (2022). *Gesundheitsreport 2022*. DAK Gesundheit. Heidelberg: medhochzwei.
- Schwesig, Oliver (2021). »Genie mit Abgründen. Oliver Schwesig im Gespräch mit Masche Drost.« In: *Deutschlandfunk*. Verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-tod-von-phil-spector-genie-mit-abgruenden-100.html> (Zugriff: 22. Juni 2022).

- Sczesny Sabine / Magda Formanowicz / Franziska Moser (2016). »Can Gender-Fair Language Reduce Gender Stereotyping and Discrimination?« In: *Frontiers in Psychology* 7 (25), S. 1-11.
- Shaugnessy, Mary Alice (1993). *Les Paul: An American Original*. New York: William Morrow.
- Seibt, Oliver / Ringsmut, Martin / Wickström, David-Emil (Hg.) (2020). *Made in Germany: Studies in Popular Music*. New York & London: Routledge.
- Siedenburg, Ilka (2016). *Populäre Musik, Gender und Musikpädagogik: Wirkungsweisen der Kategorie Geschlecht und Perspektiven für die Forschung*. <https://doi.org/10.25656/01:11572>.
- Siedenburg, Ilka / Nolte, Eva (2015). »Auf dem Weg zu einer neuen Lernkultur: Popvermittlung in der Musikschule.« In: *Popmusik-Vermittlung. Zwischen Schule, Universität und Beruf*. Hg. von Michael Ahlers. Berlin: Lit, S. 221-236.
- Smith, Lydia (2021). »How the pandemic has affected women in the music industry.« In: *M Magazine*. Verfügbar unter: <https://www.prsformusic.com/m-magazine/features/how-the-pandemic-has-affected-women-in-the-music-industry/> (Zugriff: 22. Juni 2022).
- Smith, Stacy L. / Choueiti, Marc / Pieper, Katherine / Clark, Hannah / Case, Ariana / Villanueva, Sylvia (2019). *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 700 Popular Songs from 2012-2018*. USC Annenberg Inclusion Initiative. Verfügbar unter: <https://assets.uscannenberg.org/docs/aai-inclusion-recording-studio-2019.pdf> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Smith, Stacy L. / Pieper, Katherine / Choueiti, Marc / Hernandez, Karla / Yao, Kevin (2021). *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 900 Popular Songs from 2012-2020*. USC Annenberg Inclusion Initiative. Verfügbar unter: <https://assets.uscannenberg.org/docs/aai-inclusion-recording-studio2021.pdf> (Zugriff: 10. Mai 2022).
- Snapes, Laura (2021). »It's a Statement of Exclusion: Music Festivals Return to UK but Lineups Still Lack Women.« In: *The Guardian*. Verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/music/2021/mar/26/music-festivals-return-to-uk-but-lineups-still-lack-women> (Zugriff 16. Juni 2022).
- Sookee (2021). »Sookee zu #DeutschRapMeToo: »Die sexistische Rap-Party ist vorbei.«« In: *Edition F*. Verfügbar unter: https://editionf.com/deutschrap-metoo-sookee-kommentar/?fbclid=IwAR3EzTY_HenBcGBUgrpndeAjm8G3voYrfGMxFkZHH8G1VbOvE4ZnukbykJE (Zugriff: 20. Juni 2022).
- Southerland, William (2018). »The Rainbow Connection: How Music Classrooms Create Safe Spaces for Sexual-Minority Young People.« *Music Educators Journal* 104 (3), S. 40-45.
- Spector, Ronnie (2022). *Be My Baby*. London: Macmillan.
- Spille, Hilde (2017). Anxiety And Depression – You Are Not Alone! In: *Music Think Tank*. Verfügbar unter: <https://www.musicthinktank.com/blog/anxiety-and-depression-you-are-not-alone.html> (Zugriff: 15. Mai 2022).
- Starr, Larry / Waterman, Christoph / Osborn, Brad (2017). *American Popular Music. From Minstrelsy to Mp3*. Sixth Edition. New York und Oxford: Oxford University Press.
- Steinberg, Reinhard (2005). »Musiker und ihre Krankheiten. Kritische Anmerkungen zur Genie-und-Wahnsinns-Diskussion.« In: *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen: Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin*. Hg. Eckart Altenmüller und Susanne Rode-Breyman. Hildesheim: Olms, S. 41-60.

- Strong, Catherine / Cannizzo, Fabian (2017). *Australian Women Screen Composers: Career Barriers and Pathways. Research Report*. Melbourne, Australia: RMIT University.
- Strong, Catherine / Raine, Sarah (Hg.) (2018). *Gender Politics in the Music Industry*. In: *IASPM Journal* 8 (1).
- Strong, Catherine / Raine, Sarah (2019). »Towards Gender Equality in the Music Industry: An Introduction.« In: *Towards Gender Equality in the Music Industry. Education, Practice and Strategies for Change*. Hg. von Sarah Raine und Catherine Strong. New York [u.a.]: Bloomsbury Academic, S. 1-11.
- Strong, Catherine / Rush, Emma (2018). »Musical genius and/or nasty piece of work? Dealing with Violence and Sexual Assault in Accounts of Popular Music's Past.« In: *Journal of Media & Cultural Studies* 5, S. 569-580.
- Taylor, Donald M. (2009). »Support Structures Contributing to Instrument Choice and Achievement among Texas All-State Male Flutists.« In: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 179, 45-60.
- Voß, Heinz-Jürgen (2011). *Geschlecht: Wider die Natürlichkeit*. Stuttgart: Schmetterling.
- Wald, Gayle (2007). *Shout, Sister, Shout! The Untold Story of Rock-and-Roll Trailblazer Sister Rosetta Tharpe*. Alexandria, VA / Boston: Alexander Street Press.
- Walgenbach, Katharina (2012). »Gender als interdependente Kategorie.« In: *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Hg. von Katharina Walgenbach, Gabriele Dietze, Lann Hornscheidt und Kerstin Palm. Opladen u.a.: Budrich, S. 23-64.
- Waksman, Steve (2001). *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- West, Candace / Zimmerman, Don H. (1987). »Doing Gender.« In: *Gender & Society* 1 (2), S. 129.
- Whipple, Kelsey / Renita Coleman (2021). »Facing the Music: Stereotyping of and by Women in US Music Journalism.« In: *Journalism*, S. 1-19.
- Whiteley, Sheila (Hg.) (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Whiteley, Sheila / Rycenga, Jennifer (Hg.) (2006). *Queering the Popular Pitch*. London und New York: Routledge.
- Wolfe, Paula (Hg.) (2019). *Creativity, Control and Gender in Popular Music Production*. London: Routledge.
- WSI (2017). »WSI GenderDatenPortal. Erwerbsarbeit: Horizontale Segregation des Arbeitsmarktes 2017.« Verfügbar unter: <https://www.wsi.de/de/erwerbsarbeit-14617-horizontale-segregation-des-arbeitsmarktes-2017-14847.html> (Zugriff 30. Mai 2022).
- Ziegenmeyer, Annette / Honnens, Johann (2020). »Sichere Räume in Community Music. Eine konzeptionelle Spurensuche.« In: *Diskussion Musikpädagogik* 87, S. 28-35.