

LENA JADE MÜLLER (2018). *SOUND UND SEXISMUS. GESCHLECHT IM KLANG POPULÄREER MUSIK. EINE FEMINISTISCH-MUSIKTHEORETISCHE ANNÄHERUNG*

Rezension von Bernhard Steinbrecher

»Ist Sexismus hörbar?« Mit dieser bemerkenswerten Frage eröffnet Lena Jade Müller ihre Monografie zu Sound und Sexismus. Die Musik- und Kulturwissenschaftlerin setzt sich in ihrer Einleitung hohe Ziele, indem sie zur Entwicklung einer »feministisch motivierten Popmusiktheorie« (28) beitragen will, in der sexistische Strukturen nicht nur in Musikvideos, Songtexten, Bühnenauftritten oder Images, sondern dezidiert auch im Klang erforscht werden. Laut der Autorin beeinflussen sexistische Strukturen ganz direkt die Wahrnehmung und Wirkung von Musik, was sie mit Hilfe von selbst entwickelten Analysemöglichkeiten greifbar machen möchte. Ihr geht es dabei jedoch nicht alleine darum, Sexismus nachzuweisen; vielmehr möchte sie ein kritisches Bewusstsein für die »problematischen Aspekte von gesellschaftlich vermittelten und internalisierten Hörweisen« (20) schaffen und mit ihren Analysen »Begriffe [...] finden, mit denen unterschiedliche Musikerfahrungen differenziert werden können« (30). Anknüpfend an Peter Wickes Konzept des Sonischen ist für sie die Annahme eines klanglich-kulturell kodierten Körpers wesentlich, und sie fragt nach dessen ideologischer Formierung im Kontext von Geschlecht.

Im Abschnitt zu den theoretischen Grundlagen (Kapitel 1) thematisiert Müller zentrale Begriffe ihrer Forschung wie Sexismus, Geschlecht und Popmusik, präsentiert unterschiedliche Blickwinkel zur Körper-Musik-Beziehung und stellt grundsätzliche Theorien für ihre weitere Argumentation vor, z.B. in Bezug auf Othering und Performanz. Die Autorin gibt eine Einführung in etablierte Konzepte zur gesellschaftlichen Konstruktion männlicher Normativität und der damit einhergehenden Subjekt-/Objekt-Positionierung (Simone de Beauvoir); zum »male gaze« aus der feministischen Filmanalyse (Laura Mulvey); zur Anpassung von Körper und Subjekt an gesellschaftlich vermittelte (wandelbare) Normen und intelligible Verhaltensmuster sowie die

dadurch (re-)produzierte »heterosexuelle Matrix« (39, Judith Butler). Im Speziellen schließt Müller an Suzanne Cusicks musikwissenschaftlich orientierte Übertragung der Performanztheorie auf Geschlecht an und definiert Songs als performative Akte, in denen »ein singendes Subjekt, samt Geschlecht und Körper, performativ entsteht, wobei der Klang über die spezifische Konfiguration dieses Körper-Subjekts Auskunft gibt« (42). Wie die Autorin betont, entsteht ein solches Subjekt nur temporär im Rahmen des Songs, was zwar keinen Rückschluss auf die tatsächlichen Charaktere der Popsänger*innen zulässt, aber zumindest einen Fokus auf ihre/seine inneren emotionalen und somatischen Abläufe ermöglicht.

In Anlehnung an Foucault begreift Müller Popmusik als Dispositiv, das kulturelle und gesellschaftliche Kontexte mitumfasst und gesellschaftliche Werte aktualisiert. Dies geschehe nicht nur auf einer symbolisch-repräsentativen Ebene sondern »vor allem auch auf einer affektiven und körperlichen« (32). Verstanden als eine strategische Formation von Macht, beinhalte dieses Dispositiv eine Vielzahl von ineinandergreifenden Elementen, die als taktische Momente funktionieren: Musikindustrie, Radio, Charts, Subkulturen und ihre Wertesysteme, Tanz etc. Die »klangliche Geschlechterperformanz« (50) ist hierin ein konkreter Referenzpunkt, der u.a. mit ästhetischen Idealen, ökonomischen Voraussetzungen, Vermarktungsstrategien und sozialen Aus- und Einschlüssen in enger Beziehung steht. Müller verknüpft anschließend Gabriele Kleins auf Popmusik angewendetes Mimesis-Konzept, nach dem kulturelle Werte von Musik somatisch eingeschrieben sind, mit Butlers Auffassung von Performativität und kommt zur Erkenntnis, dass sich der Umgang mit einzelnen Popsongs als mimetisch auffassen lässt: »Vom empathischen Nachempfinden der Musik, über das Tanzen, bis hin zur imitierenden eigenen Musikpraxis, dem Mitsingen oder dem Spielen von Cover-Songs – all diese Praxen formen Musik im und durch den eigenen Körper nach« (53).

Ihre theoretischen Vorüberlegungen führen die Autorin letztlich zur Unterscheidung von mehreren verschiedenen Körpern in Popmusik, die es zu analysieren gelte: 1. der klingende Körper, der sich in der Musik performativ erzeugt und auf den/die Sänger*in projiziert wird, 2. der rezipierende Hörer*innenkörper, der zur Musik in einer mimetischen Beziehung steht und 3. der in einen inneren (Leib) und äußeren (sichtbare Körperoberfläche) unterteilte Körper (55).

Die Werkzeuge zur Analyse werden in Kapitel 2 entwickelt, in dem Müller das Ziel verfolgt, verschiedene Theorien darzustellen, die sie für die Musikanalyse in Bezug auf Geschlecht für sinnvoll hält. Es wird schnell klar, dass die Autorin hier nicht im Sinne hat, spezielle methodische Handwerkszeuge etwa

für die Musik- oder Textanalyse zu entwerfen und zu systematisieren; ihr Zugang ist eher ein theoretisch-konzeptioneller. Für ihr Ansinnen, »die unwillkürlichen, emotionalen, körperlichen und unbewussten Reaktionen auf Musik erhellen zu können« (58) und innere Zustände des Subjekts (körperlich, emotional, psychisch) mit Klangaspekten zu »verkoppeln« (76) greift sie sechs, zum Teil wohlbekannte, Ansätze auf. In der Beschreibung und kritischen Reflexion von Konzepten hinsichtlich *Assoziationen*, *Homologie*, *Songtext als Genotext*, *Auditive Lüste*, *sonischer Körper* und *vokalischer Körper* verbindet die Autorin auf gelungene Art und Weise ein solides Grundlagenwissen mit ihrem spezifischen Fokus auf den Zusammenhang von Klang und Geschlecht, was die Neugier auf ihre konkreten Anwendungsbeispiele stetig wachsen lässt.

Im ersten Teil ihrer Songanalysen (Kapitel 3) konzentriert sich die Autorin auf Beispiele mit Sängern unter dem Gesichtspunkt der »Echtheit« (von der Autorin durchgehend in Anführungszeichen gesetzt) als implizit männlicher Norm. Ihre Annahme ist, dass stimmklangliche Unterschiede zwischen Sängern und Sängerinnen nicht auf Biologie oder Technik reduziert werden sollten, sondern dass sie auf unterschiedliche ästhetisch-psychische Wahrnehmungsmuster verweisen, die zur Normierung und Privilegierung von Männlichkeit führen und Weiblichkeit als »davon abweichendes Anderes« (103) ausstellen. Besonders deutlich werde dies beim ästhetischen Paradigma der »echten« Stimme, die den Eindruck von Wahrheit, ehrlichem Ausdruck von Gefühlen, Spontaneität und vollem Körpereinsatz suggeriere – vorausgesetzt der Urheber des Klanges ist ein Mann. Bei Sängerinnen werde die hierfür notwendige somatische Hörbarkeit des Körpers – Anspannungen und Anstrengungen bei der Klangerzeugung – nicht als solche angenommen, wodurch die Fragmentierung von Körper und Geist, die bei der »echten« männlichen Stimme aufgehoben scheint, bestehen bleibe. Die »Echtheit« in der »echten« Stimme entstehe dadurch, wie die Autorin gelungen darlegt, dass eine unmittelbare Verbindung zum somatischen Inneren des Sängers möglich wird und Körper, Subjektivität und Mitteilung miteinander verschwimmen.

Die auf den ersten Blick recht unterschiedlichen Songs »Smells Like Teen Spirit« (*Nirvana*) und »Feel« (Robbie Williams) dienen Müller als Beispiele zur Veranschaulichung ihrer These. Cobains Stimmklang beschreibt sie als heiser, reibend, angestrengt und Schmerz vermittelnd. Speziell im Refrain erzeuge der Sänger einen vokalischen Körper, der sich »mit vollem Körpereinsatz [...] heiser schreit« (117), wodurch die körperlichen Aspekte gegenüber den semantischen in den Vordergrund gestellt würden und ein »somatisches Subjekt« entstehe, das sich performativ als fühlend und innerkörperlich produziert und den Eindruck vermittelt, etwas Wichtiges mitteilen zu müssen,

wenn es sich körperlich derart verausgibt. Auch bei Williams macht die Autorin ein derartiges »distanzlos« (120) präsentiertes körperliches Gefühl aus, mit dem sich das Publikum identifizieren und das es empathisch nachempfinden kann. Im Vergleich zu Cobain sei der durch Anstrengung und Verausgabung vermittelte »heroische[r] Kampf um die emotionale Mitteilung« (124) bei Williams weniger intensiv und aggressiv. Seine körperliche Involviertheit bringe Williams zärtlicher, ruhiger und eher leise herüber, z.B. durch die Vibration tiefer Basstöne und die Anspannung der Atmung und die dadurch in Erscheinung tretenden, unter der Haut liegenden, Körperregionen wie Rachen, Lunge/Zwerchfell oder Kehle. Die bei »Smells Like Teen Spirit« und »Feel« suggerierte »echte« Stimme, hervorgerufen durch eine scheinbare Einheit von Körper und Subjekt, weist laut Müller Gemeinsamkeiten mit Männlichkeit als privilegierter und zentralisierter Position auf. »Echte« Stimmen und die in ihnen festgestellten Attribute wie Ganzheit und Aktivität würden zur »gesellschaftlich relevanten emotionalen Repräsentation des Eigenen und zum normierten kulturellen Selbstbild« (127) und trügen zur Naturalisierung eines geschlechtlich differenzierten heterosexuellen Begehrens bei. Sowohl männliche als auch weibliche Hörer*innen können sich mit diesem Stimmklang, der das Leid, Begehren und die Bedürfnisse des Sängers ausdrückt, identifizieren, jedoch nicht auf die gleiche Art und Weise: Während es bei Männern um die Identifikation mit einer, nach Frith/McRobbie, »expression of male sexuality« (129) gehe, dominiere bei Frauen das, aufgrund des Geschlechtsunterschieds eher distanziert bleibende, Mitgefühl mit dem somatischen Sängersubjekt.

Das Paradigma der »echten« Stimme sei, so die Autorin, für weibliche Stimmen jedenfalls nicht anwendbar, was sie anhand von vier Beispielen exemplarisch aufzuzeigen versucht (Kapitel 4). Bei Kate Bushs »Feel It« erachtet sie die von der Sängerin verwendete »Kinderstimme« (135) als Maske, welche das (sich performativ produzierende) Subjekt verbirgt und eine Künstlichkeit erzeugt, »die niemals mit etwas Echtem verwechselt werden würde« (ebd.). Durch ihre Gesangstechnik richte Bush die Aufmerksamkeit der Hörer*innen weg vom Körperklang und der Stimmklang werde zu einem »deutlich vom vokalischen Körper trennbare[n] ästhetische[n] Objekt« (135). Hieraus entstehe eine begehrende Dynamik, die nach der echten Stimme im maskenhaften Klang fragt und mit einem sexuell konnotierten Wunsch nach Enthüllung einhergeht. Auch Kylie Minogues »Can't Get You Out Of My Head« eröffne die Möglichkeit einer solchen voyeuristischen Hörweise. Es sei aber weniger das Subjekt oder das Innere, das sich dem begehrenden Interesse anbietet, sondern der vokalische Körper selbst. Der überwiegend künstliche Stimmklang, der zwischen verschiedenen maskenhaften Zuständen wechselt

(Knarrstimme, Behauchung, nicht fixierbare vervielfältigte Stimmen, hörbare Mimik u.ä.) mache den vokalischen Körper nur mehr als Phantasie, als »reine Oberfläche ohne eine dahinterliegende versteckte somatische Tiefe« (148), erlebbar. Für Müller verdeckt bzw. verdrängt und verleugnet diese Fetisch-Stimme das weibliche Subjekt und marginalisiert dadurch den weiblichen Körper zum erotischen Objekt. Bei Björks »All Is Full Of Love« hingegen scheint sich der Körper in der akustischen Umwelt aufzulösen – und damit auch die Möglichkeit, die Sängerin als reales Individuum wahrzunehmen. Dass der Eindruck von Echtheit auch bei weiblichen Stimmen erweckt werden kann, darauf verweist Müller im letzten Beispiel, Birdys »People Help The People«. Der somatische Körper entstehe hier durch die brüchige Stimme Birdys, durch ihre vibrierende Atmung und ihr Schluchzen. Dies lade durchaus zum empathischen Nachempfinden und zur Identifikation ein. Im Unterschied zu Cobain oder Williams erfolge die Beglaubigung von »Echtheit« und Wahrheit in diesem Falle allerdings nicht durch körperlich hörbare Anspannung und Anstrengung, sondern durch Kontrollverlust, Hilflosigkeit und fehlende Selbstbeherrschung. »Birdy [ist] ihrer Stimme, ihren Gefühlen und ihrem Körper ausgeliefert« (168), und im empathischen Mitgefühl verberge sich schnell die lustvolle Bestätigung der eigenen Überlegenheit und körperlichen Selbstbeherrschung. Müller schließt das Kapitel mit der wesentlichen Bemerkung, dass es wichtig sei, die Songs in ihrem Zusammenhang zu betrachten, da nur so deutlich werde, »wie sie gesellschaftliche Ideologien vermitteln und legitimieren, die sich letztlich stabilisierend auf sexistische Gesellschaftsverhältnisse auswirken. Das Problem ist dabei jeweils nicht der einzelne Song, sondern das eingeschränkte Feld von Möglichkeiten, das der Mainstream anbietet« (171).

Im Fazit ihres Buches weist die Autorin noch einmal zusammenfassend auf zwei Gemeinsamkeiten der weiblichen Stimme im Gegensatz zur männlichen »echten« Stimme hin: die Positionierung der Sängerin als Andere im Verhältnis zu den Hörenden sowie die Fragmentierung von Stimme, Körper und Subjekt. Geschlecht, so ihr Resümee, korreliere mit unterschiedlichen und unterscheidbaren, kulturell kodierten Beziehungen zum eigenen Körper, die in populärer Musik aufgerufen und fortgeschrieben würden und dabei sexistische Verhältnisse verstärken, naturalisieren und »im eigenen Körper und als eigener Körper« (179) materialisieren.

Sound und Sexismus zeigt auf vielschichtiger Art und Weise, wie solche geschlechtsspezifischen Normen geformt werden und sich im Klingenden äußern. Lena Jade Müller leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Genderforschung in den Popular Music Studies und demonstriert zudem, wie erkenntnisreich Analysen des Klanggeschehens in populärer Musik sein können –

sofern sie, wie es hier der Fall ist, kontextuell eingebettet sind und mit Blickrichtung auf sehr gut herausgearbeitete theoretische Konzepte durchgeführt werden. Trotz ihrer Entscheidung, oder vielleicht gerade deswegen, auf musiktheoretische Termini und Visualisierungsformen größtenteils zu verzichten, bleiben ihre klanglichen Beschreibungen, deren Subjektivität sie nie verheimlicht, und die darauf aufbauenden Argumentationslinien in der Regel gut nachvollziehbar. Für weiterführende Forschungen wäre es dennoch überlegenswert, zusätzlich (zeitgemäße) musikanalytische Transkriptionsmethoden einzusetzen, um bestimmte musikalische Sachverhalte, gegebenenfalls auch über die Gesangsstimme hinausgehend, noch präziser vermitteln zu können. Die Auswahl der Analysebeispiele ist schlüssig in Bezug auf Müllers Zielsetzungen. Für ein umfassenderes Verständnis von populärer Musik wäre allerdings zu wünschen, dass anstelle von (tlw. schon recht ausführlich untersuchten) »Spezialfällen« wie Kate Bush oder Björk auch andere Musiker*innen, insbesondere aus dem Mainstream-Bereich, noch stärker in den Fokus gerückt würden. Positiv möchte ich hervorheben, dass ich Müllers Schwerpunkt auf das Affektive und Körperliche, den sie auch in ihren Analysen konsequent beibehält, für einen fruchtbaren und notwendigen Zugang halte, der sich in erfrischender Weise von rein symbol- und zeichenorientierten Interpretationen populärer Musik abhebt.

Lena Jade Müller (2018). *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press (199 S., 24€).