

&Ü1&Männlichkeiten im Punkrock.

Musikgenre als vergeschlechtlichte boundary work&Ü1&

Martin Winter

&Ü2&1. Einleitung&Ü2&

[165] Rockmusik kann weitgehend als eine männliche Domäne beschrieben werden. Diese wird zum Beispiel durch eine starke männliche Konnotation der für Rockmusik typischen elektrischen und technologisch aufgeladenen Instrumente (Bayton 1999) oder in Szenepraktiken, wie etwa dem Plattensammeln (Straw 1997) oder der Teilhabe an sozialen Netzwerken (Cohen 1997: 20-24) (re)produziert. Auf eine Verbindung von Rockmusik mit Männlichkeit, Heterosexualität und Sexismus wurde schon früh von Seiten der Populärmusikforschung hingewiesen. Simon Frith und Angela McRobbie zeigen, dass die Definition und Bedeutung von Rockmusik nicht nur von der Musik und deren Klang abhängt, sondern ebenso eng an symbolische Bezüge auf Maskulinität gebunden ist (Frith, McRobbie 1990: 373). Beispiel dafür sind etwa die Red Hot Chili Peppers, die in den 1980er Jahren „I want to party on your Pussy“ singen und damit ihre männliche Heterosexualität zelebrieren (Schippers 2002: 2 ff.). Dies gilt aber nicht für alle Bereiche der Rockmusik. So kritisiert die US-amerikanische Punkrockband Propagandi beispielsweise mit „... and I refuse to be a man“ in den 1990er Jahren Männlichkeitsbilder in der Rockmusik und darüber hinaus. Konträr zum Männlichkeitsbezug der Red Hot Chili Peppers scheint es für Propagandi als Punkrockband möglich, mit Männlichkeit verbundene Dominanz in Frage zu stellen. Punkrock kommt in den 1970er Jahren in den USA auf, gelangt kurz darauf nach Europa, vor allem nach Großbritannien (Hoekman 2011), und stellt über die Musik hinaus eine „soziopolitische Gegenkultur“ (Büsser 1997: 13) im weitesten Sinne dar. Trotz dieser Konzeption und Rezeption von Punk als Gegenkultur weisen diese Szenen tiefgreifende vergeschlechtlichte Ungleichheitsverhältnisse auf und es hat sich auch dort eine weitgehende männliche Dominanz eingestellt (Calmbach 2007: 166). Allerdings lassen sich Unterschiede in den dominanten Geschlechterkonstruktionen wie auch konträre Männlichkeitsentwürfe in verschiedenen Punkrock-Szenen nachzeichnen. Die US-amerikanische Straight-Edge-Szene, die sich über den Verzicht auf Drogen jeglicher Art definiert, ist durch den Widerspruch zwischen einer progressiven, anti-sexistischen Männlichkeit auf der einen Seite und einer hypermaskulinen, dominanten Männlichkeit auf der anderen Seite geprägt (Haenfler 2006:

102ff.). Als Folge dieses Widerspruchs entwickelte sich „Hardline“, [165/166] eine eigenständige Strömung, deren männliche Protagonisten v.a. durch Sexismus, Homophobie und Abtreibungsgegnerschaft auffallen (Riotfag 2010). Einen Gegenpol dazu bildet die feministische Riot-Grrrl-Szene, die sich Anfang der 1990er Jahre in den USA formiert und der Männerdominanz im Punkrock eigene Bands, Konzerte und Zeitschriften entgegenstellt (Gottlieb, Wald 1995; Downes 2011).

Dieser kurze Abriss zeigt, dass Punkrock mit sozialen Ungleichheiten und Kämpfen entlang der Achse Geschlecht verbunden ist. In ihrem Artikel „Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture“ zeigt Catherine Strong (2011) anhand von Interviews mit Grunge-Fans in Australien und der Analyse von englischsprachigen Musikzeitschriften (z.B. *New Musical Express*), wie bekannte Grunge-Bands der 1990er Jahre wie z.B. L7 oder Hole, in denen Frauen aktiv waren oder sind, von Fans heute nicht mehr als Grunge-Bands eingestuft, sondern vielmehr als Riot-Grrrl-Bands bezeichnet werden. Riot Grrrl wurde, so Strongs Schlussfolgerung, immer mehr zu einem ‚Frauen-Genre‘, wodurch Rockbands, in denen Frauen spielen, zu Riot-Grrrl-Bands wurden und heute nicht mehr als Grunge-Bands zählen. Grunge wurde hingegen, so Strong, maskulin aufgeladen, und als Ausdruck männlich konnotierter Wut stilisiert. Strongs Studie zeigt, dass Genres nicht allein in der Musik begründet sind, weil sich die Kategorisierung von Musik einerseits als historisch wandelbar erweist, andererseits Prozessen der Vergeschlechtlichung unterworfen ist.

Musikgenres verweisen also nicht bloß auf Musikalisches, sondern auf eine Vielzahl verschiedener Aspekte. Als symbolische Klassifikation von Musik transportieren sie musikalische und nicht-musikalische „Genre Rules“, durch die die Musik ihre symbolische Bedeutung erlangt: „It is through genres that we experience music and musical relations, that we bring together the aesthetic and the ethical.“ (Frith 1996: 95). Darüber hinaus fließen die Vorstellungen über Musikgenres in musikalische Praktiken ein, indem Musik zumeist im Hinblick auf ein bestimmtes Musikgenre gemacht und auch erlebt wird. Genre „has implications for how, where, and with whom people make and experience music“ (Holt 2007: 2).

In diesem Beitrag diskutiere ich, wie die Unterscheidung von Rockmusik in Punkrock und nicht-Punkrock symbolisch vergeschlechtlicht wird. Das bedeutet danach zu fragen, wie die Kategorisierung von (populärer) Musik in ein bestimmtes Genre mit Geschlechterkonstruktionen verbunden ist. Diesen Prozess zeichne ich im Konkreten anhand von Gruppendiskussionen mit Akteur_innen der Grazer Punkrock-Szene nach, indem ich zeige, wie Punkrock mit einer progressiven Männlichkeit verbunden und von Musikgenres

abgegrenzt wird, die als „tough“ bezeichnet werden. Ich verfolge dabei die These, dass die Unterscheidung von Genres und distinktive Geschlechterkonstruktionen simultane und aufeinander verwiesene Prozesse darstellen. Theoretisch beziehe ich mich vor allem auf das wissenschaftssoziologische Konzept der *boundary work* und das geschlechtersoziologische Konzept der hegemonialen Männlichkeit, die ich im Folgenden näher ausführe. [166/167]

2. Musikgenres als boundary work: Die Rolle von Geschlecht in der Kategorisierung von Musik

Die Kategorisierung von Musik in Genres ist eine Form der symbolischen Klassifikation, die im Folgenden mit Bezug auf Thomas F. Gieryns (1995) Ausführungen zu *boundary work*¹ und Tanja Paulitz' geschlechtersoziologischen Auslegung (2012) des Konzepts genauer betrachtet wird. Gieryn (1995), der mit dem Konzept der *boundary work* Grenzziehungen zwischen Wissenschaft und Nicht-Wissenschaft untersucht hat, definiert *boundary work* als „a contextually contingent and interests-driven pragmatic accomplishment drawing selectively on inconsistent and ambiguous attributes.“ (Gieryn 1995: 393) Er verwendet die Metapher einer kulturellen Landkarte, auf der durch *boundary work* verschiedene distinkte Wissensterrains voneinander abgegrenzt werden, in denen Aussagen verortet werden. Paulitz (2012) verknüpft das *boundary-work*-Konzept punktuell mit Pierre Bourdieus Feld- und Habitus-Konzept (Bourdieu & Wacquant 1996: 124ff.) und Michel Foucaults (1994) Auffassung von Macht und Wissen. Wissen und Macht sind im Denken Foucaults verbunden und bringen Subjekt und Objekt des Wissens unmittelbar und in spezifischer Weise hervor (Foucault 1994). Im Anschluss an Bourdieu lassen sich Grenzziehungsprozesse als Handlungen von Akteur_innen betrachten, die in sozialen Felder aufgrund ihres Besitzes an Kapitalsorten – Bourdieu (1983) unterscheidet ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital – relational zueinander positioniert sind. Die Akteur_innen „spielen“ also entsprechend ihres Habitus, der soziale Dispositionen wie Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata umfasst (Bourdieu & Wacquant 1996: 160ff.), um die für sie beste Position im Feld, indem sie die für das jeweilige Feld wichtigen Kapitalsorten akkumulieren. Im Anschluss an Foucault (1981: 84f.) lassen sich Musikgenres als Teil eines Diskurses über Musik verstehen, mit dem Musik regelbasiert kategorisiert wird, um über sie sprechen zu können. Erst der Diskurs bringt den spezifischen Gegenstand – die Musik eines Genres, einer

¹ Für einen Überblick über verschiedene Anwendungen des Konzeptes in kulturellen und musikalischen Bereichen siehe Lamont & Molnár 2002; Pachuki, Pendergrass & Lamont 2007.

Gattung – (Diaz-Bone 2009), aber eben auch die Subjekte (im Sinne von anerkannten Akteur_innen wie Musiker_innen, Fans, etc.) hervor. Der Diskurs über Musik wird von Akteur_innen im musikalischen Feld getragen, also von allen, die „mitspielen“, wie Musiker_innen, Musikproduzent_innen, Kritiker_innen etc..

Boundary work bedeutet in diesem Zusammenhang, dass durch die Kategorisierung von Musik, das musikalische Feld in symbolische Bereiche unterteilt wird. Das symbolisch in Genres unterteilte musikalische Feld kann darüber hinaus Subfelder [167/168] ausbilden. Mit Bezug auf Bourdieu (1999) betrachte ich Musikgenre als umkämpfte Wissensordnung im Feld der Musik, in dem die eigenen Sichtweisen auf das, was ein jeweiliges Genre ausmacht, durchgesetzt werden mit dem Ziel, eine anerkannte Position zu erreichen. Dies geschieht, indem Akteur_innen ihre Kapitalsorten vermehren und aufwerten. Musikgenres sind, so gesehen, symbolisch abgegrenzte soziale Bereiche, die durch geteiltes Wissen (z.B. über die Interpretation von Musikstücken), die Sedimentierung in Räumen (z.B. die Nutzung von Konzert- und Proberäume für die Aufführung von bestimmten Musikgenres) und Artefakten (z.B. Musikinstrumente, die mit bestimmten Genres verbunden werden) zusammengehalten werden und durch breitere Diskurse (wie etwa Repräsentationen von Musiken in Musikmagazinen oder die Sortierung von Musiken in Plattenläden) auch von Außenstehenden (an)erkannt werden können. Genres sind an machtvollen Regeln des Diskurses gebunden, die die diskursive Praxis, d.h. wie über Musik gesprochen wird und welche Bedeutungen sie hat, wie auch die musikalischen Praktiken, d.h. die Art und Weise, wie Musik gemacht und erlebt wird, strukturieren. Im musikalischen Feld vollziehen sich Kämpfe um Positionen folglich als Kämpfe um Definitionsmacht (Bourdieu 1999: 353) darüber, was ein Musikgenre ausmacht, wer als Musiker_in, Fan, Expert_in eines Genres anerkannt wird und eine prestigeträchtige Position einnehmen kann. Für die Analyse von boundary-work-Prozessen ist es deshalb hilfreich zu fragen, welche Musiker_innen als Punkrocker_innen anerkannt werden und welche nicht, und wie die Akteur_innen diese Einteilungen begründen.

Dabei ist auch die Rolle der Kategorie Geschlecht von Bedeutung. Um boundary-work-Prozesse als vergeschlechtlichte Grenzziehungen untersuchen zu können, bezieht Paulitz (2012) das Konzept der hegemonialen Männlichkeit (Connell 2006) als je feldspezifisches generatives Prinzip von Männlichkeitskonstruktionen (Meuser 2009; Scholz 2012: 24ff.) mit ein. Bei dieser Analyseperspektive geht es in erster Linie darum zu verstehen, wie unterschiedliche Männlichkeitsmodelle und -normen voneinander abgegrenzt und hierarchisch positioniert werden. Männlichkeiten müssen folglich doppelt relational gedacht werden: Sie konstruieren sich einerseits in Abgrenzung zu Weiblichkeit, andererseits „in den

ernsten Spielen des Wettbewerbs (...), den die Männer untereinander austragen“ (Meuser 2009: 164; Connel 2006). „Hegemoniale Männlichkeit“ (Connell 2006; Meuser 2009) stellt die jeweils kulturell anerkannteste Form von Männlichkeit dar, zu der andere Männlichkeiten in Relation stehen und entsprechend hierarchisiert werden. In Verbindung mit boundary work kann die Konstruktion von Männlichkeit als „Spieleinsatz“ betrachtet werden, mit dem Akteur_innen innerhalb eines sozialen Feldes um Prestige, Anerkennung und Dominanz kämpfen: „Die symbolische Referenz auf ein je kontextabhängiges Modell hegemonialer Männlichkeit verspricht demnach Distinktionsgewinne im Spiel um Dominanz.“ (Paulitz 2012: 68) Symbolische Grenzziehungen und die Konstruktion von Geschlecht können damit in ihrer Verwobenheit in den Blick [168/169] genommen werden. Im Sinne einer „Ko-Produktion“ (Singer 2005: 58; Paulitz 2012) ist die Abgrenzung von Wissensterrains mit Geschlechterkonstruktionen verbunden, die dementsprechend ein- oder ausgegrenzt werden.

3. Empirischer Zugang: Gruppendiskussionen und Ethnografie

Ich habe zwei Gruppendiskussionen mit Personen durchgeführt, die sich selbst der Punkrockszene in Graz, Österreich, zurechnen. Die Gruppendiskussionen waren in einen größeren ethnografisch ausgerichteten Feldzugang mit insgesamt 17 teilnehmenden Beobachtungen bei Punkrockkonzerten in Graz eingebettet. An den beiden Gruppendiskussionen nahmen sechs bzw. zwei Teilnehmer_innen teil. Stärker als in Interviews, in denen die Befragten auf die Interviewer_innen eingehen und bei sensiblen Themen – wie z.B. Sexismus – unter Umständen eher sozial erwünschte Aussagen erhalten, werden in Gruppendiskussionen die in der Gruppe wirksamen Dispositionen und „kollektiven Orientierungen“ (Bohnsack 2007: 74) rekonstruierbar. Um das habitualisierte Wissen über Musik zu erfassen, wurde an die musiksoziologische Erhebungstechnik des „klingenden Fragebogens“ (Blaukopf 1982: 278f.) angeknüpft und Musik als Stimulus für Gruppendiskussionen eingesetzt. Mit dieser Methode wurde die direkte Reaktion auf die Musik in der Gruppe erfasst und erhoben, wie die Teilnehmer_innen die Musik sprachlich zum Ausdruck bringen. Die Gruppendiskussionen liefen in drei Phasen ab: In der ersten Phase habe ich insgesamt sieben Musikbeispiele² paarweise abgespielt. In der zweiten Phase zeigte ich eine Bildercollage mit insgesamt neun Bildern, die u.a. das Publikum bei großen und

² Folgende Bands habe ich vorgespielt (in Klammern steht die Genreselbstbeschreibung): Ruidosa Inmundicia (Hardcore-Punk); Leons Massacre (Post-Hardcore, Metal); Reflections (Metal/Progressive); Bikini Kill (Punk); Earth Crisis (Metal/Hardcore); Weston (Pop/Punk); Wizo (Punkrock).

kleinen Konzerten, live spielende Bands und offizielle Werbefotos von Bands zeigen.³ Erst in der dritten Phase stellte ich explizite Nachfragen zu Themen wie Geschlecht oder Politik, wobei ich weitgehend die Stränge der Diskussionen wieder aufgegriffen habe. Die meiste Zeit ließ ich die Diskussionen aber ohne Unterbrechungen laufen. Mit der Auswahl der Stimuli konnte ich erheben, wie Grenzziehungen zwischen Punk, Hardcore und Metal vollzogen werden. Dieses Vorgehen hatte für mein Forschungsinteresse entscheidende Vorteile: Wird die Musik als Ausgangspunkt der Diskussion gesetzt, überlässt man es den Teilnehmer_innen, ob und wie diese sprachlich klassifiziert und vergeschlechtlicht wird. Musik und Bilder wurden damit zum Gegenstand für die Deutungen der Gruppe. [169/170]

Ü4. Vergeschlechtlichte boundary work zwischen Punkrock und „toughen“ Genres

Ü4.1. „Toughe“ Männlichkeit als Abgrenzungsfolie

Die Teilnehmer_innen der beiden Gruppendiskussionen thematisieren bei der Diskussion der Musikbeispiele Männlichkeit, indem sie Punkrock von Genres wie Metalcore, Nu Metal und Beat-Down-Hardcore abgrenzen und diese Genres mit Männlichkeit in Verbindung bringen. Im Mittelpunkt dieser Diskussionen über die Verbindung von spezifischen Musikgenres mit Männlichkeit steht das Wort „tough“, das zur Beschreibung diverser musikalischer Praktiken herangezogen wird. Praktiken, die so als „tough“ beschrieben werden, können für die Teilnehmer_innen nicht als Punkrock gelten. Die Teilnehmer_innen sprechen sowohl von „toughem Sound“, „toughen Konzerten“ als auch von „toughem Auftreten“. Ein Diskussionsteilnehmer beschreibt „toughe“ Konzerte als Orte, an denen „so gut wie nur Typen (sind), die ihr Macho-Männlichkeits-Irgendwas-Ding da durchziehen“. Mit dieser Aussage hält der Diskussionsteilnehmer zunächst fest, dass das Publikum bei Konzerten, auf denen „toughe“ Genres gespielt werden, vor allem aus Männern besteht, um daran anschließend das Handeln der Männer zu vergeschlechtlichen. „Toughe“ Konzerte werden damit als Orte beschrieben, in denen Männlichkeit in einer sehr deutlichen Weise ausgelebt wird und dadurch Frauen ausgegrenzt werden, wie der gleiche Teilnehmer weiter ausführt:

³ Diese methodische Vorgehensweise orientiert sich an der intersektionalen Fußball-Studie von Nina Degele (2013), die ebenfalls eine Bilder-Collage als Stimulus eingesetzt hat.

&Z&A: „Genau um das geht es da jetzt und um sonst nichts, nämlich wer hat den härteren Sound, wer hat die cooleren Tattoos, wer mosht [Anm.: eine aggressive Art zu Tanzen] ärger, wer schreit brutaler. Und nicht, und da fehlt mir der Punk, nicht aus [...] einer Frustration oder aus einer Wut heraus, sondern wirklich nur, um sich zu profilieren gegenüber anderen, um eine Competition zu führen. Und das ist für mich was, was extrem Männliches irgendwie. Und daraus kann ich mir dann irgendwie erklären, warum weibliche Personen sich nicht unbedingt wohl fühlen in so einem Umfeld.“&Z&

Die Männlichkeit, die hier einer „toughen“ Konzertpraxis zugeschrieben wird, liegt vor allem in einer kompetitiven Logik begründet: Den hauptsächlich männlichen Konzertbesuchern gehe es primär darum, sich mit anderen zu messen und sich zu beweisen, beispielsweise durch „cooler“ Auftreten, aggressiveres Tanzen („moshing“) oder „härteres“ Schreien. Diesen Akteuren wird zugeschrieben, über den Wettbewerb mit anderen Männern ihre Männlichkeit zu manifestieren. Diese Männlichkeit repräsentiert durch ihre Wettbewerbsorientierung die Logik hegemonialer Männlichkeit, da durch die „ernsten Spiele“ unter Männern einerseits Frauen ausgeschlossen werden und andererseits Männer im „Kampf“ gegen andere Männer Prestigegewinne und Anerkennung erzielen können. Diese „Competition“ sei der primäre Sinn und Zweck dieser Konzerte.

Von dieser Logik wird Punkrock abgegrenzt, indem der Wettbewerb um Härte, „Coolness“ und Aggressivität für die Diskussionsteilnehmer_innen eben nicht [170/171] „Punk“ sei. Die männliche „Competition“ wird im Punkrock nicht als symbolische Ressource anerkannt. Musikalische Praktiken, die als „hart“ eingeschätzt werden, wie etwa Schreigesang, werden nur dann als legitim anerkannt, wenn diese als ein „ehrlicher“ Ausdruck von Gefühlen wie Wut oder Frustration erscheinen. Auffällig ist zudem, dass dann die Musik auch nicht mit einer expliziten (männlichen) Vergeschlechtlichung markiert wird. Als männlich wird also nicht die „Härte“ der Musik beschrieben, sondern die Einbettung in einen Wettbewerb der Akteur_innen untereinander, der – folgt man der Darstellung – im Punkrock nicht stattfinden würde. Die Grenze wird hier also zwischen „ehrlichen“ Emotionen von Punkmusiker_innen und einem als männlich beschriebenen Wettbewerb als zentrale Motivation für musikalische Praxis gezogen. Der expliziten männlichen Vergeschlechtlichung „tougher“ Musik steht so eine (vordergründig) nicht vergeschlechtlichte Präsentation von Punkrock gegenüber. Darüber hinaus wird den Akteuren, die für die Diskussionsteilnehmer_innen nicht zum Punkrock gehören, expliziter Sexismus zugeschrieben, den die Bands für ihre Selbstvermarktung einsetzen:

„E: Naja, gleichzeitig sind eben solche Sexismen in manchen, ich sag mal tougher oder prolligen Hardcore-Bands schon einfach ein Klischeemerkmal, mit dem sich die Bands selber vermarkten. [...] Ich kenne eine Band, die sich selbst als ‚bitch-slapping Hardcore‘ beschreibt. Was ja in Wahrheit einfach genau gar nicht geht.“

Die als „tough“ bezeichneten Bands werden hier als sexistisch bezeichnet, was sich laut den Teilnehmer_innen u.a. in Songtexten oder den Selbstdarstellungen der Bands ausdrückt. Mit der Aussage „Was ja in Wahrheit genau gar nicht geht“ soll festgehalten werden, dass Sexismus im Punkrock keinen Platz habe. Sexistische und frauenverachtende („bitch-slapping Hardcore“) Praktiken werden also sanktioniert.

An dieser Passage ist neben der symbolischen Abgrenzung gegenüber dem Sexismus „tougher“ Bands das Wort „vermarkten“ aufschlussreich. Dieses Wort deutet darauf hin, dass diese Bands gezielt sexistisch auftraten, um sich einen Vorteil im Feld der Rockmusik zu „erspielen“, d.h. um Aufmerksamkeit und Zuschauer_innen anzuziehen und an kommerziellem Gewinn interessiert seien. Sexismus wird so von den Diskussionsteilnehmer_innen als eine „Ressource“ benannt, um im Feld der Rockmusik eine prestigeträchtige Position zu erlangen. Durch antisexistische Haltung wird Punkrock heterodox im Feld der Rockmusik positioniert – das bedeutet, es werden alternative „Spieleinsätze“ etabliert: So erscheint gerade die Ablehnung von Sexismen als obligatorisch für Punkrockbands und -fans, um hier anerkannt zu werden. [171/172]

4.2. Punkrock bedeutet „do-it-yourself“

Die Grenzziehung zwischen Punkrock und „toughen“ Genres erfolgt zudem mit der Zuschreibung, Musiker_innen „tougher“ Genres orientierten sich am Leitbild des Rockstars. So spricht ein Teilnehmer der Gruppendiskussionen ironisch aus der Position einer „toughen“ Band: „Aber wir hoffen, dass wir in ein paar Jahren riesengroß sind und Rockstars sind.“ Eine Orientierung am kommerziellen Erfolg von Rockstars und dem damit verbundenen Wettbewerb um Anerkennung im Feld wird im Punkrock als Leitmotiv ausgesetzt: „Und da gibt es jetzt nicht Rockstar und Konsument. Wenn diese Kategorien da sind, dann ist es nicht mehr Punk für mich.“ (A.) Das bedeutet, Musiker_innen im Punkrock dürfen sich, laut dieser Aussage, nicht als etwas „Besonderes“ im Gegensatz zum Publikum fühlen. Musiker_innen und Publikum werden als egalitär verstanden. Es ist im Punkrock kein anerkanntes Ziel, als

Musiker_in berühmt zu werden und (viel) Geld zu verdienen (wie auch schon der abwertende Vorwurf an „toughe“ Bands, sich zu vermarkten, angedeutet hat). Vielmehr ginge es darum, „herum zu kommen“, d.h. möglichst viele Konzerte und Tourneen zu spielen und Teil eines „Netzwerkes“ zu sein, wie zwei Teilnehmer_innen der Gruppendiskussion festhalten. Eine Referenz auf das Rockstarmodell verspricht keine Statusgewinne, sondern wird – im Gegenteil – negativ sanktioniert und ausgegrenzt.

Das Vorbild des berühmten Rockstars als symbolische Ressource im Spiel um Prestige wird im Punkrock durch das „do-it-yourself“-Prinzip (DIY) ersetzt. Dieses Prinzip besagt, dass jede_r Musik machen könne und es nicht primär auf die Beherrschung eines Instruments ankomme. Auf dieser Grundlage wird eine (Selbst-)Inszenierung als talentierte_r Musiker_in im Punkrock abgelehnt. Bei einigen der von mir beobachteten Bands wurde von den Musiker_innen während der Konzerte in den Ansagen darauf verwiesen, dass sie in musikalischer Hinsicht keine guten Bands seien und musikalische Qualitätsansprüche zurückwiesen. So sagt der Sänger einer Band zwischen zwei Liedern: „We are not a good band [...] but the more you drink, the better we get.“

Der DIY-Anspruch im Punkrock kommt zudem in Vorstellung darüber zum Ausdruck, wie Musik im Studio aufgenommen werden sollte. Die Grenzziehungen auf der Ebene, wie Studioaufnahmen produziert werden, vollziehen sich über den Gegensatz zwischen Perfektionismus, der „toughen“ Bands als Orientierung am ökonomischen Erfolg zugeschrieben wird, und Dilettantismus/Minimalismus im Punkrock. Einige Teilnehmer_innen der Gruppendiskussionen distanzieren sich von einem Perfektionismus, der als Anstreben möglichst „gut“ klingender Musik, die sich gut verkaufen lässt, interpretiert wird. Dazu gehören Produktionstechniken wie das „Triggern“ der Basedrum, wodurch diese „fetter“, gleichmäßiger und dadurch im Gesamtton dominant klingt. Um sich von dieser musikalischen [172/173] Praxis abzugrenzen, wird im Punkrock ein Minimalismus hochgehalten, wie hier unter Bezug auf ein Musikbeispiel von Bikini Kill, eine der bekanntesten Riot-Grrrl-Bands, dargestellt wird:

&Z&E: „Das klingt nach ‚ihr habt 20 Minuten Zeit, passt, geh’ ma ins Studio, spielen wir’s live ein und fertig‘.

T: Ja!

E: Taste!“&Z&

Diese „geschmackvolle“ Herangehensweise an die Produktion einer Aufnahme steht für eine Ästhetik, die mit den Soundvorstellungen bricht, die als „tough“ bezeichneten Bands zugeschrieben werden. Das bedeutet, dass der Klang weniger „voll“ und weniger klar sein darf und dass auch Spielfehler und Ungenauigkeiten auf der Aufnahme hörbar sein dürfen. Damit wird Punkrock von Aufnahmepraktiken abgegrenzt, die in letzter Konsequenz als „überproduziert“ delegitimiert werden. Das Erzeugen von Aufnahmen, die nicht in Richtung eines „fetten“ Klangs bearbeitet werden und bei denen Ungenauigkeiten toleriert werden, stellt somit einen symbolischen Bezug auf eine eher ‚rohe‘ Klangästhetik dar, die mit Punkrock verbunden und einem ‚Rockstar-Perfektionismus‘ entgegen gestellt wird. Ein Wettbewerb um die „fetteste“ Platte und die besten spielerischen Fähigkeiten wird durch das Zulassen von Spielfehlern unterlaufen.

Musikalische Praxis darf für die Teilnehmer_innen der Gruppendiskussionen im Punkrock-Bereich also nicht mit Selbstdarstellung und dem Ziel „Rockstar“ und „riesengroß“ zu werden, verbunden sein. Es wird sich von einem „Starkult“ in der Rockmusik abgewendet. Im Mittelpunkt steht jedenfalls nicht der_die jeweilige Musiker_in sondern das, was sie herstellen: „die Platte, die du rausbringst“ und damit verbundene „Inhalte“. Das bedeutet in Verbindung mit der Ablehnung der Inszenierung musikalischer Fähigkeiten, dass es nicht darum ginge, wie „gut“ die Musiker_innen sind, sondern darum, was diese mit ihrer Musik transportieren wollen und welche Aussage damit getroffen wird: „Also für mich ist halt Punk eigentlich nie nur Musik, ... [sondern] hat immer eine Message“. Die Musik und/oder die Aussage sind das, was für die Diskussionsteilnehmer_innen zählt und nicht der kommerzielle Erfolg, der mit der Musik erreicht wird. So wird positiv hervorgehoben, wenn queere Punkbands sagen: „Wir sind da und wir sind hier und wir pfuschen euch in eure beschissene heterosexuelle Matrix!“ Diese Aussage soll die politische Praxis der Aneignung männlich-heterosexuell dominierter Orte wie der Bühne beschreiben. Diese politische Komponente der musikalischen Praxis wird hier in den Vordergrund gerückt, während das Berühmtsein oder das musikalische Können eher in den Hintergrund treten.

Die Grenze wird zwischen einer minimalistischen „do-it-yourself“-Ästhetik, die eng mit politischen Praktiken verbunden ist, und einer perfektionistischen [173/174] „überproduzierten“ Ästhetik gezogen. Letztere entspricht mit ihrem Wettbewerb um die „fetteste“ Platte und den durch einen „klaren“ Klang zur Schau gestellten musikalischen Fähigkeiten der kompetitiven Logik, die insgesamt „toughen“ Musikgenres zugeschrieben wird. Diese große Bedeutung des Wettbewerbs entspricht dem, was allgemein „hegemoniale Männlichkeit“ auszeichnet, indem Männer durch den Kampf gegen andere Männer

Prestigegewinne erzielen. Der Wettbewerb unter Männern ist in der Darstellung der Diskussionsteilnehmer_innen darüber hinaus dadurch gekennzeichnet, dass der „Rockstar“ handlungsanleitend sei, indem er als anzustrebendes Ideal gesehen wird. Genau hiervon wird Punkrock abgegrenzt, weil Wettbewerb und das Ziel, Rockstar zu werden, nicht akzeptiert werden. Das Leitmotiv des Rockstars steht damit als Negativfolie generativ hinter den Männlichkeitskonstruktionen im Punkrock. Punkrock ist durch diese Ablehnung folglich mit einer anti-hegemonialen Männlichkeit verbunden.

4.3. Hegemoniale Männlichkeit und die Abgrenzung von Weiblichkeit

Die Verbindung von Punkrock mit einer anti-hegemonialen Männlichkeit bedeutet allerdings nicht, dass Punkrock in den Gruppendiskussionen frei von Geschlechterungleichheiten dargestellt wird. Vielmehr vollzieht sich die Grenzziehung über ein geäußertes kritisches Bewusstsein für sexistische Strukturen in rockmusikalischen Kontexten – wie bereits die Ablehnung sexistischer Praktiken von „toughen“ Bands gezeigt hat. Diskursive Praktiken der Reflexion und ein geäußertes Anti-Sexismus sind somit ein wichtiger Aspekt in der Konstruktion einer Männlichkeit, die mit Punkrock verbunden wird:

Z: „Das wäre echt ein Fehler, wenn man hergehen würde und sagen würde, irgendwelche gesellschaftlichen Normen oder so, und Strukturen, Verhaltensmuster, existieren in einer Punkszene gar nicht, sondern die sind auch dort vorherrschend.

S: Vollkommen klar.

A: Und das einzige, was man tun kann, ist sich damit auseinanderzusetzen und versuchen halt einen Diskurs zu führen.“

Dieses Zitat illustriert die Einschätzung der Diskussionsteilnehmer_innen, dass im Punkrock Männlichkeit eine Herrschaftsposition bedeutet, die es kritisch zu hinterfragen und zu bekämpfen gelte. Die Geschlechterungleichheiten werden als Folge gesellschaftlicher Normen oder Strukturen beschrieben. Dieser Logik zufolge liegen soziale Ungleichheiten nicht im Punkrock, sondern kommen aus „der Gesellschaft“ und sind im Punkrock „auch“ wirksam. Musikalische Praktiken im Punkrock werden von den Teilnehmer_innen der Gruppendiskussionen nicht explizit vergeschlechtlicht, während aber dennoch geschlechtliche Ungleichheiten kritisch reflektiert und bekämpft werden sollen. Anti-[174/175]Sexismus

stellt, so meine Interpretation, demzufolge eine symbolische Ressource im Punkrock dar und ist ein Element der mit Punkrock verbundenen anti-hegemonialen Männlichkeit.

Aber dieses anti-hegemoniale Männlichkeitsmodell wird nicht nur in Relation zu „toughen“ Männlichkeiten konstruiert. Die sich progressiv und anti-sexistische verstehende Ausrichtung von Punkrock bedeutet nicht, dass Männlichkeit hier nicht doch mit einer Dominanz über Weiblichkeit einhergeht. Wenn es nicht darum geht, Punkrock von anderen Genres abzugrenzen, erscheint Weiblichkeit im Punkrock als das Andere und Punkrock stellt ein symbolisch männlich vergeschlechtlichtes Terrain dar. Dies wird an der im Folgenden zum Ausdruck gebrachten Verwunderung darüber, dass auch Frauen aktive Rollen spielen, deutlich:

&Z&A: „Gerade in dem Bereich, den wir machen, lustigerweise, wobei das ja nicht einmal, was wir jetzt machen, ist in keinster Art und Weise super zugängliche Musik oder nicht hart, aber [...] ist es halt echt oft so, dass wir mit Bands zusammenspielen, und [...] zusammen auf Tour sind, wo schon eine männliche Dominanz da ist, oder ein Ungleichgewicht, [...], aber es ist nicht so, als ob keine Frauen aktive Parts einnehmen, sondern es gibt voll viele Bands, wo halt Frauen auch Instrumente spielen.“&Z&

Hier wird auf der einen Seite reflektiert, dass eine geschlechtliche Ungleichheit auch im Punkrock bestehe und es hauptsächlich Männer seien, die aktive Positionen einnehmen. Es geht aber nicht nur um ein (berichtetes) strukturelles Ungleichgewicht zugunsten von Männern. In der Verwunderung darüber, dass Frauen ja „lustigerweise“ trotz der „Härte“ der Musik aktiver Teil der Szene sind, drückt sich andererseits der Normbruch aus, den Frauen, die aktiv an der Szene partizipieren, begehen. Es ist also in dieser Beschreibung kein übliches Merkmal von Weiblichkeit, an Praktiken dieser Musik aktiv teilzunehmen. Indem Weiblichkeit als etwas gedacht wird, das ‚eigentlich‘ zu dieser Art musikalischer Praxis nicht passt, wird Punkrock zu einer männlichen Musik erklärt: Die eingangs in Abgrenzung zu „toughen“ Praktiken geschlechtsneutral – da nicht-kompetitiv – präsentierte „Härte“ (Schreien aus ehrlicher Wut) im Punkrock bekommt damit ebenfalls eine implizite männliche Konnotation. Denn im Umkehrschluss bedeutet es, dass Weiblichkeit eher mit zugänglicher und weicher Musik verbunden wird und eben nicht mit Punkrock.

Dies wirft die Frage nach Weiblichkeitsbildern im Punkrock und deren Rolle in Grenzziehungsprozessen auf. Vor allem ist interessant, in wie fern aktive und passive Positionen symbolisch vergeschlechtlicht werden und über dieses Verhältnis Männlichkeits-

und Weiblichkeitskonstruktionen aufeinander verwiesen sind. Das vorige Zitat deutet an, dass „aktive Parts“, v.a. das Musizieren, symbolisch männlich besetzt sind. Der Gegensatz aktiv-passiv vollzieht sich jedoch nicht nur über die Mitgliedschaft in Punkbands. In der folgenden Sequenz wird eine Verwunderung darüber ausgedrückt, dass in der Beobachtung eines Teilnehmers der Frau-[175/176]enanteil bei „toughen“ Konzerten im Publikum doch höher sei als bei „normalen“ Hardcore-Punk-Konzerten.

&Z&„T: Und was eigentlich noch arg ist, wenn man auf die ganzen, ich nenne sie jetzt einmal Prolo-Hardcore-Shows geht, dort sind mehr Mädels [als] auf einer normalen Hardcore-Punk Show, wo irgendwie andere Werte vermittelt werden.

Q: Ja, weil halt jeder eine Freundin mit hat. Haha.

T: Nein. Aber die Mädels singen trotzdem mit.

Q: Ja, na eh ja.

T: Auch, wenn da fünfmal in einer Nummer Bitch gesungen wird.

Z: Ja, das ist absurd irgendwie.

T: Ja, voll.“&Z&

Im Gegensatz zu anderen Sequenzen, wo das Publikum „tougher“ oder Konzerte mit „500 Typen mit nackten Oberkörpern“ oder „99% auftrainierte Typen“ beschrieben wird, wird hier eingestanden, dass der Frauenanteil bei „toughen“ oder „prolligen“ Hardcore-Konzerten größer sei. Das dabei gezeichnete Weiblichkeitsbild umfasst eine gewisse Passivität, die mit der Position des „Anhängsels“ verbunden ist („weil jeder eine Freundin mit hat“) und der Akzeptanz einer angenommenen Herabwürdigung von Frauen („mitsingen, obwohl Bitch gesungen wird“). Das bedeutet, der Grund für die Beobachtung, dass der Frauenanteil bei „toughen“ Konzerten höher sei, wird als ein passives Mitgehen als Freundin und damit als eine nicht selbst getroffene Entscheidung beschrieben, diese Musik zu hören. Oder es wird eine gewisse Irrationalität unterstellt, da es „absurd“ sei, diese Konzerte als Frau zu besuchen und v.a. die Texte dieser Bands zu singen. Dieser Weiblichkeitskonstruktion im Rahmen „tougher“ Konzerte wird keine andere, davon unterschiedene Weiblichkeit, die mit Punkrock verbunden wäre, als Abgrenzung entgegengesetzt. Frauen insgesamt, so die Annahme, müssten eben eher auf Konzerte mit progressiveren, anti-sexistischen Männern gehen als umgekehrt. Die Grenzziehung zwischen Punkrock und anderen „toughen“ Genres vollzieht sich somit über Distinktionen in den Männlichkeitskonstruktionen, auf die symbolisch verwiesen wird und die als Spieleinsatz geltend gemacht werden können. Die hier

nachgezeichneten Distinktionspraxen im Feld der Musik bleiben damit ein „ernstes Spiel unter Männern“, d.h. ein Spiel zwischen konkurrierenden Männlichkeitsmodellen, während Weiblichkeit als passiv untergeordnet wird.

5. Fazit

Was Männlichkeit im Feld der Rockmusik auszeichnet, ist nicht einförmig und lässt sich als umkämpft beschreiben. Die Analyse der Gruppendiskussionen zeigt, dass Geschlecht eine zentrale Dimension in der symbolischen Distinktion zwischen Punkrock und Genres, die als „tough“ beschrieben werden, darstellt. Was Punk-[176/177]rock für die Teilnehmer_innen der Gruppendiskussionen auszeichnet, ist nicht von einem spezifischen, anti-hegemonialen Männlichkeitsmodell zu trennen, das sich von „tougher“ Männlichkeit unterscheidet. „Tough“ steht für eine Männlichkeit, die als sich über den Wettbewerb mit anderen Männern und expliziten Sexismus definierend dargestellt wird. Damit geht eine Orientierung am Bild des Rockstars einher. Dieses Männlichkeitsbild dient als Abgrenzungsfolie für die Konstruktion einer sich progressiv verstehenden, anti-hegemonialen Männlichkeit, die mit Punkrock verbunden wird. Diese anti-hegemoniale Männlichkeit zeichnet sich demnach durch eine Reflexion sexistischer Strukturen und den Anspruch diese anzugreifen, sowie der Ablehnung einer Wettbewerbslogik durch das „do-it-yourself“-Prinzip aus. Die Position des Rockstars und der damit verbundene Personenkult werden nicht angestrebt. Durch diese Ablehnung steht das Rockstarbild generativ hinter der Männlichkeitskonstruktion und – so ist zu vermuten – kann als hegemonial für das Feld der Rockmusik angenommen werden, in dem Punkrock als Subfeld eine heterodoxe Position zukommt. Neben dieser Relation zu „tougher“ Männlichkeit steht dieses Männlichkeitsmodell in Relation zu Weiblichkeit, die mit „weicheren“ Musikstilen verbunden wird. Punkrock erhält so eine implizite männliche Vergeschlechtlichung und Weiblichkeit wird ausgegrenzt. Gerade diese eher unterschwellige Vergeschlechtlichung musikalischer Praktiken, die mit einer anti-sexistischen Rhetorik einhergeht, kann ein Stück weit erklären, warum nach wie vor auch Punkrock tendenziell eine Männerdomäne ist und hauptsächlich Männer auf der Bühne stehen. Die Männlichkeitskonstruktion, die mit Punkrock verbunden wird, wird progressiv positioniert, reproduziert dabei aber gleichermaßen männliche Dominanz. Durch den symbolischen Verweis auf pro-feministische, egalitäre Werte und den Anspruch, männliche Herrschaft anzugreifen, finden die ernstesten Spiele unter Männern subtiler, aber dennoch auf wirksame Weise statt, während Gründe für Geschlechterungleichheiten im Punkrock außerhalb von

Punkrock verortet werden. Es liegt der Schluss nahe, dass die symbolische Referenz auf Anti-Sexismus paradoxerweise im Punkrock eine Ressource im ernsten Spiel unter Männern darstellt. Aussagen, wie die zu Beginn zitierte symbolische Männlichkeitsverweigerung von Propaganda, können so wie ein subtiler Trumpf im Kampf unter Männern erscheinen. [177]

&Ü2&Literaturverzeichnis&Ü2&

Bayton, Mavis (1998): *Frock rock: Women Performing Popular Music*. Oxford / New York: Oxford University Press

Blaukopf, Kurt (1982): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München: dtv

Bohnsack, Ralf (2007): Gruppendiskussion. In: Flick, Uwe / von Kardorff, Ernst / Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 369–384

Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen: Schwartz, 183–98

Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bourdieu, Pierre / Wacquant, Loïc J. D. (1996): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Büsser, Martin (1998): *If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück*. Mainz: Ventil

Calmbach, Marc (2007) : *More than music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*. Bielefeld: transcript

Cohen, Sara (1997): Men making a Scene. Rock Music and the Production of Gender. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London / New York: Routledge, 17–36

Connell, Raewyn (2006): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Degele, Nina (2013): *Fussball verbindet – durch Ausgrenzung*. Wiesbaden: Springer VS

Diaz-Bone, Rainer (2009): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil: Eine Diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Downes, Julia (2011): *There's a Riot Going On... Geschichte und Vermächtnis von Riot Grrrl*. In: Peglow, Katja / Engelmann, Jonas (Hg.): *Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*. Mainz: Ventil, 18–50

Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press

Frith, Simon / McRobbie, Angela (1990). *Rock and Sexuality*. In Frith, Simon / Goodwin, Andrew (Hg.): *On record: rock, pop, and the written word*. New York: Pantheon Books, 371–389

Gieryn, Thomas F. (1995): *Boundaries of Science*. In: Jasanoff, Sheila / Markle, Gerald E. / Peterson, James C. / Pinch, Trevor (Hg.): *Handbook of Science and Technology Studies*. Thousand Oaks: Sage, 393–443

Gottlieb, Joanne / Wald, Gayle (1995): *Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrls, Revolution und Frauen im Independent Rock*. In: Eichhorn, Cornelia / Grimm, Sabine (Hg.): *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Berlin: Edition ID-Archiv, 167–189

Haenfler, Ross (2004): *Manhood in Contradiction: The Two Faces of Straight Edge. Men and Masculinities*. 7, 1, 77–99

Hoekman, Gerrit (2011): *Pogo, Punk & Politik*. Münster: Unrast

Holt, Fabian (2007): *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press

Lamont, Michèle / Virág Molnár (2002): *The Study of Boundaries in the Social Sciences*. *Annual Review of Sociology*. 28, 1, 167–95

Meuser, Michael (2009): *Hegemoniale Männlichkeit - Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies*. In: Aulenbacher, Brigitte / Bereswill, Mechthild / Löw, Martina (Hg.): *FrauenMännerGeschlechterforschung: State of the Art*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 160–171

Pachucki, Mark A. / Sabrina Pendergrass / Michèle Lamont. (2007): *Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions*. *Poetics*. 35, 6, 331–51

Paulitz, Tanja (2012): *Mann und Maschine. Eine genealogische Wissenssoziologie des Ingenieurs und der modernen Technikwissenschaften, 1850-1930*. Bielefeld: transcript

Riotfag, Nick (2010): *My Edge Is Anything But Straight: Towards a Radical Queer Critique of Intoxication Culture*. In: Kuhn, Gabriel (Hg.): *Sober Living for the Revolution. Hardcore Punk, Straight Edge, and Radical Politics*. Oakland: PM Press, 200–217

Schippers, Mimi (2002): *Rockin' out of the Box. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*. New Brunswick: Rutgers University Press

Scholz, Sylka (2012): *Männlichkeitssoziologie. Studien aus den sozialen Feldern Arbeit, Politik und Militär im vereinten Deutschland*. Münster: Westfälisches Dampfboot

Singer, Mona (2005): *Geteilte Wahrheit. Feministische Epistemologie, Wissenssoziologie und Cultural Studies*. Wien: Löcker

Straw, Will (1997): Sizing up Record Collections. Gender and Connaissanceurship in rock music culture. In: Whiteley, Sheila (Hg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London / New York: Routledge, 3–16

Strong, Catherine (2011): Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*. 44, 2, 398–416