

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

Me, Myself and I?^[1]

Postfeminismus und Sexismus im Mainstreampop der Post-Millennium-Jahre

Yannig Dreeßen

Groß war die Aufregung am Ende des letzten Jahrtausends, als die jahrelang boomende Musikwirtschaft schlagartig einbrach. Dem ging ein Jahrzehnt voraus, in dem der klassische Pop-Star durch viele, musikalisch sehr diverse, aber meist subkulturell verankerte Stile abgelöst wurde: statt Madonna und Michael Jackson dominierten nun Grunge, Techno, Alternative Rock etc. die Charts. Mittlerweile scheint die musikwirtschaftliche Krise, die z.T. durch das Aufkommen der neuen Medien (bzw. der langsamen Reaktionszeit seitens der Musikwirtschaft) ausgelöst wurde, u.a. durch zahlungsbasierte Download- und Streaming-Dienste, die Integration der Internetnutzung in allgemeine Mediengebühren (in der BRD über die GEZ erhoben) sowie die gesteigerte Nachfrage nach Sammlerstücken (bspw. aufwendig gestaltete Vinyl-Wiederveröffentlichungen) überwunden zu sein.^[2] Die Konsolidierung der Krise geht einher mit der Comeback des Pop-Stars. Seit dem Ende des ersten Jahrzehnts der 2000er-Jahre treten vermehrt neue Pop-Stars auf den Markt, die sich die Identität und Karriere aufbauen konnten, an der Castingshow-Gewinner_innen, wirtschaftliche Hoffnungsträger_innen der ersten Dekade im neuen Jahrtausend, letztendlich scheiterten. Deutlich stärker als in vergangenen Jahrzehnten betreten nun vor allem junge Frauen die Bühne. Die Sängerinnen Katy Perry, Lady Gaga, Beyoncé, Adele, Amy Winehouse oder auch in jüngerer Zeit populär gewordenen Namen wie Meghan Trainor und Lana Del Rey sind nur einige

Beispiele für diesen Trend. Gleichzeitig scheint es kaum noch männliche Gegenparts zu geben, sehen wir von einigen Rap-Stars ab: die Stimme des Mainstream-Pop ist 2016 weiblich. Nie zuvor fanden sich über einen längeren Zeitraum so viele Interpretinnen in den oberen Charträngen.

Besonders auffällig ist, wie blass und identitätslos die neueren männlichen Hit-Produzenten gegen die weiblichen Sängerinnen erscheinen: was ist ein David Guetta gegen eine Nicki Minaj, was ein Calvin Harris gegen eine Rihanna? Dieser Befund sollte freilich nicht als Indiz für veränderte Machtverhältnisse in der Musikwirtschaft gelesen werden: Junge Frauen treten vorrangig als Sängerinnen auf – in allen anderen Positionen, von der Instrumentalistin oder Songwriterin über die Produzentin bis hin zu höheren Positionen in musikwirtschaftlichen Firmen sind Frauen auch 2016 noch deutlich unterrepräsentiert.[3] Ungeachtet dessen kann eine musiksoziologische Analyse des Phänomens des weiblichen Mainstream-Popstars aussagekräftige Aspekte der Repräsentation und Reproduktion vergeschlechtlicher Rollenbilder der Gegenwart verdeutlichen.

Anhand eines historischen Rückblicks und eines Einbezugs feministischer Analysen der jüngeren Vergangenheit werden die dem Female Pop-Boom zugrundeliegenden Repräsentationen von Gender kulturtheoretisch und soziologisch eingeordnet. Dazu werden einzelne Künstler_innen und Songs näher beleuchtet. Meine Betrachtung bezieht sich in weiten Teilen auf die textliche und visuelle Ebene, schließt aber auch den Klang mit ein. Im Vordergrund steht in meinem Text die Verhandlung von Weiblichkeitsbildern, Männlichkeitskonstruktionen werden lediglich am Rande berücksichtigt.[4] Zentrale These meiner Argumentation ist, dass sich im Mainstream-Pop neoliberale Identitätskonstruktionen durchsetzen, die in Folge von McRobbie und Gill als postfeministisch beschrieben werden können. Feminismus ist laut McRobbie zu einem Schlagwort geworden, dessen Inhalte teilweise verinnerlicht sind, das im selben Moment aber abgelehnt und als veraltet dargestellt wird. Darüber hinaus werden Machtverhältnisse sehr aktiv kaschiert, indem alle eingenommenen Identitäten und Rollen als selbst gewählt erscheinen und eine Unterordnung unter nach wie vor maskulin und heterosexistisch kodierte gesellschaftliche Verhältnisse somit tendenziell entpolitisiert werden.[5] Im Folgenden wird beleuchtet, inwiefern dieser Befund auch auf aktuellen Mainstream-Pop anwendbar ist. Dabei wird, einer zentralen These der Cultural Studies folgend, Popkultur generell als ein Feld verstanden, das von einem Spannungsverhältnis zwischen Affirmation gesellschaftlicher Verhältnisse und deren Subversion gekennzeichnet ist.

Zum besseren Verständnis seien noch einige Worte zum Begriff des Mainstream-Pops verloren: Terkessidis und Holert argumentieren in ihrem 1996 erschienenen „Mainstream der Minderheiten“, dass der Begriff „Mainstream“ in der Kulturforschung üblicherweise als „normalisierende, tendenziell monokulturelle Form der Warenproduktion“^[6] beschrieben wird. Das Partizip „normalisierend“ weist bereits darauf hin, dass es sich hierbei um einen Prozess handelt, Mainstream also kein feststehender Begriff ist, mit dem sich ein bestimmter Sound beschreiben ließe.^[7] In der Folge ist Mainstream als rein ökonomische Kategorie und nicht als stilistische zu verstehen und wird in diesem Text als solche behandelt: Es ist der gesellschaftliche Wirkungsgrad bzw. die Diskursmacht einzelner Künstler_innen, der sie zu Vertreter_innen des Mainstreams werden lässt; nicht der spezifische Klang ihrer Musik per se.

Historischer Abriss: Pop und Gender in den 1980er und -90er-Jahren

Diederichsen weist darauf hin, dass die spielerische Verunsicherung von Geschlechterrollen in der populären Kultur eine lange Tradition hat. Seiner Analyse zufolge beginnt dies mit den Travestieshows des späten 19. Jahrhunderts und zieht sich über die bewusste Androgynität des Glam-Rock bis zu den Emo-Kids in der jüngeren Vergangenheit.^[8] Punk bezog sich zu Anfang bekanntlich positiv auf die androgyne Strategie des Glam, und auch Disco wird oftmals als androgyne, queere Variante des Soul/Funks beschrieben. Die als New Wave bekannt gewordene Kombination aus beiden Stilen führte zu einer nie dagewesenen Sichtbarkeit und Akzeptanz offen schwuler Männlichkeiten in den 1980er-Jahren.^[9] Auch der männliche Glam-Metaller spielte mit Symbolen der Androgynität (hautenge Leggings, lange Haare und Schminke; nicht zuletzt auch das Falsett der Sänger), verkörperte aber dennoch vornehmlich heteronormative, bisweilen auch sexistische bis misogyne Gendernormen und stellt somit einen Gegenpol zum New Wave-Dandy dar. Androgynität wurde hier eher als Zeichen sensationeller Extravaganz denn als subversive Politik eingesetzt.^[10]

Der Metaller sollte abgelöst werden durch den Grunger bzw. Alternative Rocker der 1990er-Jahre, der zwar oberflächlich betrachtet mit ähnlichen visuellen und akustischen Codes arbeitete, dabei aber Verletzlichkeit und Scheitern zum Programm machte und sich zuweilen offen zum Feminismus bekannte.^[11] Die 1990er-Jahre können retrospektiv aber vor allem als das Jahrzehnt weiblicher Pop-Diversität gelesen werden. Künstlerinnen wie Björk, Alanis Morissette, Skunk

Anansies' Skin oder Courtney Love– sie alle stehen für ein Jahrzehnt, in dem bislang unterrepräsentierte Identitäten in den Mainstream vordrängten und weniger als je zuvor mit ihrer Gender-Position in Verbindung gebracht werden mussten.[12] Wenn Bloss und Eismann im Jahr 2013 sagen, dass eine Diskursmacht weiblicher Performerinnen immer ihre Sexualisierung voraussetzt (wo dies bei Männern nur optional ist)[13], so ist ihnen zuzustimmen – nie schien dies jedoch so grundlegend in Frage gestellt worden zu sein wie Mitte der 1990er-Jahre.[14] Diese Diversität der Positionen und Identitäten stand im Kontext eines Differenzkapitalismus, der seine Stärke gerade aus seiner hohen Integrationsfähigkeit zog. In ihrer vielbeachteten Analyse haben Terkessidis und Holert dies bereits 1996 erkannt und als disziplinargesellschaftliche Regulationsweise beschrieben. Ein auf Abgrenzung basierender Individualismus wurde zum neuen Mainstream, der sich „hoherfreut [...] nun selbst als Minderheit [präsentiert]“[15]. Für junge, unangepasste Frauen eröffnete dies neue Artikulationsräume.

Nicht zuletzt waren die 1990er-Jahre auch das Jahrzehnt der sogenannten „dritten feministischen Welle“ und das Geburtsjahrzehnt der Queer Theory und des „Postfeminismus“.[16] Im akademischen Feminismus wurde angeregt über Konstruktionen von Geschlechtsidentitäten sowie der Frage nach Diversität, Repräsentation, Handlungsmacht und Subversionsstrategien gestritten.[17] Auch diese Entwicklungen schlugen sich in der zeitgenössischen Popmusik nieder. Riot Grrrl als Bewegung (weniger als Sound) wurde in den USA medial stark rezipiert und konnte sich einen Platz im Diskurs erkämpfen. Female empowerment trat in der Folge als Popphänomen in Erscheinung, repräsentiert von oftmals umstrittenen Akteur_innen wie den Spice Girls und Tic Tac Toe in Deutschland. Sie wollten jungen Teenagerinnen Selbstwert und Autonomie beibringen, und das auf einer sehr alltagsnahen Ebene, die den vermeintlich angestaubten Feminismus der 1970er/80er-Jahre hinter sich lies. Beide Bands verbanden im Kern feministische Anliegen mit einer Mainstream-Vorstellung von Spaß und Freizeitgestaltung. Jedoch zeichnet sich besonders im Falle der Spice Girls mit dem sexualisierten Auftreten, dem Festhalten an unrealistischen, kosmetisierten Schönheitsidealen und der Ablehnung des Begriffs des Feminismus[18] hier bereits jene postfeministische Identität des neoliberalen Subjekts ab, die McRobbie wenig später beschreiben und kritisieren sollte.

Wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen, trat mit dem Jahrtausendwechsel der von Faludi bereits 1991 antizipierte Backlash auch in der Popmusik ein; er äußert sich in neoliberalen Identitäten, in deren Kontext sich *Empowerment* zu einer

Selbstoptimierungs- und vermarktungsstrategie entwickelt.[19] Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie der von McRobbie konstatierte neoliberale Geschlechtervertrag sich in der Popmusik niederschlägt und welche Reaktionen dies hervorruft.

„I’m just bluffin’ with my muffin“[20] – von phallischen Frauen und neoliberalen Geschlechterverträgen

McRobbies „Top Girls“ (im engl. Original 2008 erschienen) stellt im Kontext der *Cultural Studies*, die traditionell popkulturelle Phänomene nach subversiven Momenten untersucht, sowie in McRobbies eigenem Lebenswerk einen grundlegenden Paradigmenwechsel dar. Es eröffnet eine kritische, beinahe pessimistische Perspektive auf die alltagskulturellen Repräsentationsräume des frühen 21. Jahrhunderts. Suchte und fand McRobbie in den 1980er- und 90er-Jahren Subversionsräume junger Frauen in deren Umgang mit Mode oder in ihrer Lesart von Teenagermagazinen, so revidiert sie einige ihrer vergangenen Aussagen und Schlussfolgerungen. Auch Rosalind Gill analysiert in ihrem 2007 erschienenen „Gender and the Media“ mediale Repräsentationsräume auf einen erstarkenden, „postfeministischen“ Sexismus. Die Konjunktur eines um sich selbst wissenden Sexismus wurde von vielen Feministinnen konstatiert – McRobbie und Gill ist es jedoch zu verdanken, diese in einen größeren soziokulturellen und medialen Rahmen einzuordnen.[21]

McRobbie konstatiert eine Assimilation früherer feministischer Anliegen in einen gesellschaftlichen Mainstream, der auf individualisierte Lebenswege und Selbstregulation setzt. Feministische Errungenschaften – mit den Begriffen *choice* und *empowerment* beschrieben – werden somit von einem Gegenstand sozialer Auseinandersetzungen zu einer selbstregulatorischen Requisite, einer Fähigkeit, die zu beherrschen von allen Frauen in den westlichen Gesellschaften erwartet wird[22] und eine Voraussetzung für Erfolg, Macht und gesellschaftliche Teilhabe darstellt – und die nicht zuletzt kommerzialisiert ist.[23] Dabei wird der Feminismus, auf den die so evozierten Errungenschaften zurückgehen, als Diskursschlagwort negativ besetzt und „desartikuliert“. Feminismus sei schlicht unnötig geworden, da alle Forderungen bereits umgesetzt und junge Frauen gleichberechtigt seien. Frauen wird eine aktive Rolle in verschiedenen gesellschaftlichen Prozessen sowie eine breite Sichtbarkeit zugestanden unter der Prämisse, Feminismus als Referenzrahmen und Auseinandersetzungsform abzulehnen.

Die Darstellung heteronormativer Weiblichkeit ist gleichzeitig bewusster denn je als Maskerade erkennbar geworden, wird paradoxerweise aber gerade deshalb bestärkt. Wenn die vermeintliche Naturgegebenheit von Weiblichkeit als Schein entlarvt wurde, von diesem Geschlechterbinarismus abweichende Identitäten gesellschaftlich aber nach wie vor marginalisiert und für den postmodernen Subjektwerdungsprozess gar gefährlich bleiben, so „befreit [die postfeministische Maskerade] Frauen [...], indem sie das Schauspiel der Weiblichkeit triumphierend als Exzess reinszeniert“[24]. Der so geschaffene Typus Frau steht vor lauter Freiheiten nun stets vor der Aufgabe, die *richtigen* Entscheidungen zu treffen um die heterosexuelle Matrix nicht zu gefährden – im Foucaultschen Sinne wird der überwachende Blick in der neoliberalen Gesellschaft internalisiert, die Verantwortung vornehmlich (jungen, weißen, heterosexuellen, able-bodied...) Frauen übertragen. Dies nennt McRobbie den „neoliberalen Geschlechtervertrag“[25]

McRobbie vollzieht ihre Analyse auf der Grundlage verschiedener Medientexte, allen voran Literatur und Printwerbung. Sie formuliert schließlich vier „luminöse Aufmerksamkeitsräume“, in denen die Konstitution des neoliberalen Geschlechtervertrags ausgehandelt wird: der Mode- und Schönheitskomplex; der Bereich der Bildung und Erwerbstätigkeit; Sexualität und Fortpflanzung mit der „phallischen Frau“ als privilegiertem Subjekt; sowie die „globale Frau“. Im Folgenden wird diskutiert, inwiefern sich dieser als „postfeministisch“ (im Sinne einer gleichzeitigen Integration und Abgrenzung von feministischen Anliegen) bezeichnete Zustand auch in den Medientexten der Popmusik in den Jahren 2000ff. wiederfinden. Besonders die „phallische Frau“ begegnet uns hier wiederholt, jener relativ neue Typus Frau, der männliches (Sexual-)Verhalten und sexuelle Freiheiten adaptiert hat, der endlich *One Of The Boys* ist (so der Titel von Katy Perrys erstem Album). McRobbie zufolge geschieht dies jedoch ohne Kritik an einer männlichen Hegemonie zu formulieren und ohne die heterosexuelle Matrix an sich in Frage zu stellen. Nicht zuletzt sei die Voraussetzung, unter der diese Freiheiten ausgelebt werden dürfen, das Versprechen, den Rahmen der heterosexuellen Zweierbeziehung nicht zu verlassen. Ausflüge in pan- oder homosexuelle Verhältnisse werden als „Ausprobieren“ toleriert, solange sie in einem Rahmen bleiben, der das Imperativ der heterosexuellen Zweierbeziehung nicht gefährdet: „I kissed a girl/I liked it/Hope my boyfriend don't mind it“.[26]

Die hier genannten Veränderungen stehen, wie in der Einleitung beschrieben, zudem im Kontext einer sich stark verändernden Musikwirtschaft. Auf die wirtschaftlichen Einbußen wurde bereits eingegangen. Gleichzeitig hat eine Monopolisierung

stattgefunden – die Zahl der Major Labels ist auf nunmehr drei geschrumpft, allesamt selbst Subunternehmen großer Konzerne. Mainstream-Popmusik ist somit nicht nur hinsichtlich ihrer Rezeption, sondern auch rein ökonomisch in den Prozess neoliberaler Globalisierung eingespannt. Andererseits haben sich die Medienformate seit den 1990er-Jahren deutlich verändert. Das Musikfernsehen, einst wichtiger Mediator neuer Trends und Sounds, ist schlicht und ergreifend niedergegangen. Internetportale wie YouTube konnten sich inzwischen als eine Art Alternative etablieren – für einige Jahre entstand aber ein deutlich spürbares Vakuum. Auch Teenagermagazine haben dramatische Auflagenrückgänge zu verzeichnen. Die BRAVO bspw. hatte ihr Auflagenmaximum im Jahre 1998 mit Rund 1.000.000 verkaufter Exemplare erreicht. Im Jahr 2014 waren es keine 150.000 mehr.[27] In den vergangenen Jahren haben sich stattdessen die sozialen Netzwerke als zentrale Aushandlungsräume etabliert. Ästhetisch hat Reynolds den Sound der Gegenwart sehr treffend als „retromanisch“ beschrieben – ein genuin neuer Pop-Stil, einen neuen Hype samt zugehöriger Distinktionsmerkmale, hat es im westlich geprägten Popmainstream seit Techno Anfang der 1990er nicht mehr gegeben.[28] Die Popstars der Gegenwart rekurren in verschiedenem Maße auf Vergangenes: Soul, Rap, Rock, Folk und Elektropop werden am laufenden Pop-Fließband wiederverwertet, stilistische Abgrenzungen verlieren zunehmend an Bedeutung. Es kann vor dem Hintergrund dieser Veränderungen von einer sich entwickelnden Nostalgie gesprochen werden, die sich den Superstar alter Prägung zurückwünscht.[29]

Dass in diesem kulturellen Klima vermehrt Frauen in den Vordergrund treten, ist bezeichnend: wie Gill und Scharff schreiben, ist die befähigte junge Frau das ideale Subjekt des Neoliberalismus.[30] Dies spiegelt sich in den zahlreichen *self-made*-Identitäten aktueller Künstlerinnen wieder, die äußerst Selbstbewusst auftreten und dabei von Feminismus nichts wissen müssen und wollen. Im Folgenden sollen einige der aktuell erfolgreichen Mainstream-Künstlerinnen darauf untersucht werden, inwiefern sie in diese neoliberale, postfeministische Identität diskursiv darstellen. Als Beispiele für Stars, die *choice* und *empowerment* als selbstverständliche Requisite einsetzen, werde ich auf die Performance-Strategien von Lady Gaga und Miley Cyrus eingehen. Scheinbar gegenübergestellt werden können Beyoncé, Meghan Trainor und Lily Allen, die sich in ihren Texten zwar positiv auf feministische oder genderpolitische Anliegen beziehen, deren Verhältnis zu gesellschaftlichen Auseinandersetzungen aber dennoch deutliche Widersprüche aufweist und oftmals eine Bestätigung bestehender Ungleichheitsverhältnisse impliziert.

Besonders die Kunstfigur Lady Gaga wird dabei häufig positiv interpretiert und wurde trotz ihrer Absage an den Feminismus (ihre Aussage „I am not a feminist“^[31] lässt wenig Interpretationsspielraum zu) auch schon für eine Neuinterpretation queer-feministischer Forderungen herangezogen.^[32] Tatsächlich setzt Lady Gaga eine der subversiven Strategien um, die zuerst in queeren Communities ausprobiert wurde und mit Butler ihren theoretisch-akademischen Ausdruck erhielt: ihre Selbstdarstellung gleicht einer ewigen Performance, die Grenzen von Körper und Geschlecht werden verwischt und die Performativität von Geschlecht und Identität somit sichtbar gemacht.^[33] Sie geht dabei über die Strategie des Drag oder die Artikulationsformen einer Madonna, mit der Gaga vor allem zu Beginn ihrer Karriere oft verglichen wurde, weit hinaus. Dieses Spiel mit Identität führte auch schon zur Infragestellung ihrer Sexualität. Der Höhepunkt dieser Diskussion war im Jahre 2011 mit ihrem Auftritt bei den MTV Music Video Awards erreicht (sie trat dort als Transmann^[34] auf). Gerüchte um die „wahre“ Sexualität Lady Gagas konterte die Musikerin lapidar mit der Aussage, sie habe männliche *und* weibliche Genitalien.^[35] Dennoch steht bei Lady Gaga das sensationelle Moment der exzentrischen Künstlerin im Vordergrund, das Spiel mit den Identitäten wird nicht durch subversive Positionen verstärkt. Whiteley kommt zu dem Schluss, dass Gagas Erfolg auf ihrem gekonnten Umgang mit auffälligen, teils skandalösen Outfits besteht und ihr Umgang mit Sexualität eher einer Hommage an Soft Porn gleicht als einer „genuine sexual revolution“^[36]. Sie kann damit als ein Prototyp des von McRobbie beschriebenen neoliberalen weiblichen Subjekt gesehen werden, das feministische Errungenschaften verinnerlicht hat, dessen Erfolg aber gerade auf der Zurückweisung des Begriffes (sowie aktueller feministischer Kämpfe) basiert.

Ähnlich ambivalent kann die Rolle Miley Cyrus' beschrieben werden. Die Konversion des einstigen Disney-Teen-Stars zur sexuell aufreizenden Jungerwachsenen wurde medial negativ aufgenommen, beinhaltet aber durchaus Performance-Elemente, die einer Lady Gaga oder auch Peaches ähneln^[37]. Dennoch wurden ihre Nacktheit und ihr stark sexuell konnotierter, als „Twerking“ bekannt gewordener Tanz negativ rezipiert. Ein Teil der Kritiker_innen warf Cyrus *Cultural Appropriation* vor: Twerking“ ist ein Tanz-Stil, der der Karibik entstammt und vor allem im jamaikanischen Dancehall weit verbreitet ist; in den USA wird er mit schwarzer HipHop-Kultur in Verbindung gebracht. Die Tatsache, dass Cyrus als Weiße, wohlhabende US-Amerikanerin (die auch musikalisch wenig mit Reggae oder Rap zu tun hat) diesen Stil übernimmt, reiht sich in die unrühmliche Tradition der Adaption subalternen Praxen durch privilegierte Gruppen ein.^[38] Die negativen Reaktionen auf Cyrus'

Performance sind oftmals dennoch problematisch, fokussieren sie doch mehr auf ihre Sexualität als auf rassistische Muster. Dass ihr die Beanspruchung der vermeintlichen „postfeministischen“ Wahlfreiheit sowie einer aktiven Sexualität als vermeintlicher Grenzübertritt in Absprache gestellt wird, lässt sie einerseits in einer Position zurück, in der sie für immer das *good girl* bleiben muss – andererseits illustriert dies deutlich, wie sehr die immer wieder evozierte Gleichberechtigung zu einem Kontrollmechanismus wird und auf der Wahl der *richtigen* Entscheidungen basiert (s.o.). So legt die Diskussion, bei aller berechtigten Kritik an derart hypersexualisierten, heteronormativen Codes, der Performerin vor allem eines nahe: sie hätte die Rolle der „Hannah Montana“ niemals übertreten, ihre (nur sprichwörtliche?) Unschuld niemals verlieren dürfen.[39] Wenn dem Duktus einer Jincey Lumpkin, die sich gegen die Kontroll-Strategie des *slut-shaming* ausspricht, also generell zuzustimmen ist[40], so ist es nicht zuletzt auch der Anlass von Cyrus' Performance, der ihren Auftritt problematisch macht: Robin Thicke's Hit-Single „Blurred Lines“, zu dem Cyrus den Sänger während einer Live-Performance erotisch antanzte, wurde als vergewaltigungsverherrlichend, das dazugehörige Video aufgrund der beinahe komplett nackten Frauen als sexistisch kritisiert.[41] Besonders die Refrain-Zeile „I know you want it“[42] erinnert an altbekannte Vergewaltigungsrechtfertigungen, die die sexuelle Selbstbestimmung von Frauen in Absprache stellen.[43] Wenn Lumpkin also fordert, statt Cyrus' Nacktheit zu kritisieren lieber über das Einvernehmlichkeitsprinzip in sexuellen Verhältnissen zu diskutieren[44], so verwundert dies doch gerade im Kontext der konkret verhandelten Performance. Hinzu wirkt Cyrus' plötzliches Nackt-Image anhand der gewissen Wahllosigkeit – zwischen Mainstream-Sexismus und einem *sexpositive*-Transmagazin liegen doch einige Welten – leider etwas kalkuliert. Whiteley weist darauf hin, dass Cyrus zum Zeitpunkt der Aufführung selbst noch sehr jung, ihr Zielpublikum noch jünger war. Sie vermittelt ihren Fans gemischte Signale, die für Jugendliche in der Selbstfindungsphase mitunter schwer auseinanderzuhalten sind, und impliziert, dass „the passage to adulthood has to be both sexy and calculating“[45].

In den letzten Jahren und Monaten sind einige Künstlerinnen auf den Plan getreten, die aktiv in sexistische Diskurse intervenieren. Beyoncé bezieht sich beispielsweise positiv auf den Begriff des Feminismus und steht damit scheinbar im Widerspruch zu den bisher genannten Künstlerinnen. Bereits der Hit „Survivor“ ihrer einstigen Girl Group Destiny's Child aus dem Jahr 2001 hatte deutliche feministische Untertöne. Beyoncé inszeniert sich in ihrer Solokarriere als unabhängige und starke *self-made*-

Unternehmerin und kombiniert diese mit traditionellen Verkörperungen von Weiblichkeit.[46] In diesem Sinne verkörpert sie entsprechend McRobbies Ausführungen den Typus der postfeministischen Frau, die den neoliberalen Subjektivierungsanforderungen voll entspricht. Sie hebt sich aber insofern ab, als dass sie den Begriff des „Feminismus“ eben nicht verschweigt, sondern sich positiv auf ihn bezieht[47] und die Rhetorik der Girl Power in ihrer 2011 erschienenen Single „Run The World (Girls)“ aufgreift.[48] „Who run the world? Girls!“[49] wiederholt sie über einem Trap-beeinflussten Beat – ein genauer Blick auf den Text fördert dabei jedoch wenig emanzipatorisches Potential zutage. So propagiert sie ein meritokratisches Weltbild, gratuliert beispielsweise den „College Grads“ und erklärt, dass Frauen smart genug seien um Millionen zu verdienen und zwischendurch Kinder zu gebären[50]. Durch das völlige Ausblenden derjenigen gesellschaftlichen Verhältnisse, die Menschen beispielsweise den Zugang zu höheren Bildungswegen (gerade in den USA) verwehren, spielt sie aber einer Definition von Gleichberechtigung in die Hände, in der jede Frau ihres eigenen Glückes Schmiedin ist und keine politische Verantwortlichkeit mehr zu bestehen scheint. Denken wir Beyoncé zentrale Aussage zuende: wenn *girls* tatsächlich die Welt regieren, so ist es im Umkehrschluss überflüssig, sich positiv auf feministische Anliegen zu beziehen – der Text legt schließlich nahe, dass Mädchen die Macht in den Händen halten.[51] Beyoncé reiht sich damit in den zentralen Diskurs des bürgerlichen Feminismus ein, der sich vom radikalen oder queeren Feminismus gerade in der Machtfrage unterscheidet.[52] Die so kreierte Ausschlüsse sind gerade für von sexistischer Benachteiligung jeglicher Art betroffene Menschen fatal, da eine eigene Mit- oder sogar Hauptschuld impliziert wird. Auch hinsichtlich heteronormativer Geschlechterverhältnisse unterscheidet Beyoncé sich bei genauerem Hinsehen kaum vom restlichen postfeministischen Popmainstream. In ihrem Song „Single Ladies (Put A Ring On It)“ begibt sich Beyoncé in eine passive Rolle und zeichnet das Bild des aktiven männlichen Partners, der die Verantwortung (in diesem Falle für das Fortbestehen der Beziehung) allein zu tragen habe. Zwar ist diese Aussage (wie auch der positive Bezug auf Universitätsabsolventinnen in „Run The World“) im Kontext von Beyoncé Position als schwarze Frau zu lesen: afroamerikanische Frauen heiraten wesentlich seltener als andere Bevölkerungsgruppen, besonders dramatisch fällt diese Tendenz bei gut gebildeten, jungen schwarzen Frauen ins Gewicht – statistisch gesehen besteht zudem ein Zusammenhang zwischen Ehelosigkeit und ökonomischer Benachteiligung in den USA.[53] Die Frage der Ehe hat also in Beyoncé Fall durchaus eine politische Ebene. Jedoch führt die

*Yannig Dreeßen, Me, Myself and I? Postfeminismus und Sexismus im
Mainstreampop der Post-Millennium-Jahre*

Bestärkung des heteronormativen Ideals der Ehe zu problematischen Kompromissen, so z.B. in dem Duett „Drunk In Love“, das Beyoncé mit ihrem Ehepartner Jay Z anlässlich der Grammy-Verleihungen 2014 zum Besten gab. In diesem findet sich eine von Jay Z gesungene Anspielung auf einen im Doku-Film „What’s Love Got To Do With It“ dargestellten gewalttätigen Übergriff von Ike Turner auf dessen Partnerin Tina. Im weiteren Textverlauf bezieht er sich positiv auf Mike Tyson, einem gerichtlich verurteilten Vergewaltiger. Er stellt sich damit auf die Seite des physisch und sexuell gewalttätigen (Ehe)mannes – seine Ehefrau Beyoncé schweigt und stärkt ihm somit implizit den Rücken.

Meghan Trainors erste Hit-Single „All About That Bass“ (erschienen 2014) ist eine entschlossene Absage an unrealistische Schönheitsnormen, verpackt in R’nB-beeinflußten Bubblegum-Pop mit markantem Kontrabass-Lauf. Das dazugehörige Video strotzt vor Selbstbewusstsein und ironischem Umgang mit genannten Normen – ein nicht zu unterschätzender Beitrag in Zeiten verordneter Selbstoptimierung. Auf der folgenden Single „Lips Are Movin“ weist sie selbstbewusst einen „boy“ zurück, der ihr untreu war und sie belügt. Auffallend ist dabei, dass nicht die Untreue des Partners ausschlaggebend ist, sondern seine Unehrlichkeit. Nicht die verratene ewige Liebe steht hier im Vordergrund, sondern der respektvolle Umgang in der Beziehung. Doch auch Meghan Trainor hält an heteronormativen Geschlechternormen fest: die dritte Single „Dear Future Husband“ hält die eingeschlagene Linie weiblicher Selbstbehauptung teilweise aufrecht und thematisiert beispielsweise das Thema Arbeitsteilung (eine Seltenheit im Pop): „You got that 9 to 5/OK but so do I/So don’t be thinkin I’ll be home and making apple pie“. Dennoch perpetuiert Trainor hier reihenweise klischeehafte Gender-Normen, die den Wunsch nach einem kavalierhaften Ehemann aufleben lassen und in einem Diskurs stehen, der dem Untergang ritterlicher Höflichkeit nachtrauert.[54] Meghan Trainor ist ein weiteres Beispiel für postfeministische Subjektivierung: gesellschaftliche Veränderungen zugunsten von Frauen hat sie verinnerlicht und kann entsprechend selbstbehauptend auftreten und Kritik üben, ohne das gewichtige Diskursschlagwort „Feminismus“ evozieren zu müssen. Gleichzeitig hält sie aber umso vehementer an tradierten Gendernormen fest und formuliert ihre Kritik niemals auf einer gesamtgesellschaftlichen Ebene. Das Nichtbenennen des Feminismus kann durchaus dazu beitragen, den Fallen eines aufgeheizten Diskurses zu entgehen und sich somit Gehör zu verschaffen. Die Kombination mit starren, auf eine essentielle Ungleichheit der Geschlechter rekurrierende Normvorstellungen macht diese Position jedoch problematisch. Auch bei Trainor wird die gesamtgesellschaftliche

Ebene neoliberaler Ungleichheiten auf ein persönliches Selbstmanagement runtergebrochen, eine Problematisierung der Gendernormen nur innerhalb des dominanten Rahmens formuliert.

Noch medienwirksamer als Trainors „All About That Bass“ war Lily Allens 2013 veröffentlichte Single „Hard Out Here“. Deutlicher hatte lange kein_e Sänger_in den Sexismus der Musikindustrie angeprangert, und doch tappt auch Allen in die Falle eines modernisierten Sexismus, wenn nicht textlich, so auf der visuellen Ebene: in dem zum Song gehörigen Video-Clip tanzen normativ-schöne Frauen die altbekannten sexualisierten Tänze; zu allem Überfluss handelt es sich bei allen Tänzerinnen um People Of Color, während Allen als einzige weiße Frau die Stimme erheben darf.[55] Leider fehlt dem Videoclip zu „Hard Out Here“ die eigentlich zu erwarten gewesene Parodie, das gezielte Unterwandern des *male gaze*, gänzlich. Der Video-Clip verstört vielleicht gerade dadurch, dass die im Text ausgedrückte Polemik sich dort nicht widerspiegelt – im Gegenteil, der im Text kritisierte Sexismus wird dort *ungebrochen* wiederholt. Es birgt eine gewisse Tragik, dass auch Allen auf sexualisierte Bilder angewiesen zu sein scheint, um Aufmerksamkeit zu erregen.

In diesem Abschnitt sollte deutlich gemacht werden, wie ambivalent das Verhältnis von Subversion/Intervention und Bestätigung der Hegemonie geworden ist. Das Selbstbewusstsein, mit dem junge Frauen ihre männlichen Kollegen in den Schatten stellen, ihr teils spielerischer Umgang mit Gender und Sex sowie die Tatsache, dass ihre Stimmen – auch zu kritischen Themen – gehört werden, sind als Errungenschaft der zweiten (und dritten) Frauenbewegung zu würdigen. Nicht zuletzt scheint dies eine *Selbstverständlichkeit* geworden zu sein, worin ein deutlicher Unterschied zu den 1970er- und 1980er-Jahren liegt. Jedoch ist deutlich geworden, dass die Diversität an Stimmen und Identitäten gleichzeitig stark abgenommen hat: es vollzieht sich eine Art Monopolisierung. Ebenso haben sich die Vorzeichen, unter denen Repräsentation stattfindet, stark verändert. Ein Element verbindet dabei alle hier genannten Künstlerinnen über alle Differenzen hinweg: die stark sexualisierte, soft-pornographische Selbstdarstellung.

Ist Pornographie Pop geworden – oder Pop doch nur pornographisch?

Paula-Irene Villa ordnet in ihrem Essay „Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen zur Fleischschau im Pop“ das Spannungsfeld zwischen Feminismus und (soft-)pornographischer Ästhetik soziologisch ein. Die Forderung nach sexueller Selbstbestimmung von Frauen war ein wichtiges Anliegen der zweiten

feministischen Welle und die errungenen Freiheiten sollten nicht durch patriarchale Moralvorstellungen in Frage gestellt werden. Die Zunahme stark sexualisierter Repräsentationen ist jedoch gerade in der Popmusik durch ihre vielfältigen Ausschlüsse und eine starke Ausrichtung an traditionell männlich kodierten Vorstellungen von *sexiness* auffällig. Nicht ohne Grund verweist Villa in ihrem Aufsatz auf das Feld der Pornographie als Blaupause für die sexualisierten Darstellungen, die dem Pop-Publikum als selbst gewählte weibliche Artikulation präsentiert werden. Whiteley rekurriert in ihrer Beschreibung dieses Phänomens auf den Begriff der Sexploitation und ist, ebenso wie Villa, skeptisch bezüglich des emanzipatorischen Potentials einer so verstandenen sexuellen Befreiung.[56] Tatsächlich scheint es sich hier eher um das altbekannte Verkaufskonzept „Sex Sells“ zu handeln, das wahrscheinlich nicht ganz zufällig genau an dem Punkt einsetzt, an dem die Musikwirtschaft immense Einbrüche verzeichnet. Natürlich ist der Einsatz körperlicher Reize zum Verkauf des musikalischen Produktes eine altbekannte Strategie der Popmusikwirtschaft. Verglichen mit den genannten Beispielen aus den 1980er- und 1990er-Jahren, die mit ihrer Sexualität bisweilen eher bewusst verstören und auf diesem Wege auffallen wollten, fällt es jedoch in zunehmendem Maße schwer, Selbstdarstellungen weiblicher Popstars von gewöhnlichen softpornographischen Bildern zu unterscheiden. Eismann und Bloss stellen fest, dass „immer extremere Varianten von Hyperweiblichkeit und Sexualisierung [...] quasi zur Grundbedingung für weiblichen Chartserfolg geworden sind[...]“[57] und kritisieren die damit einhergehende Konstruktion entsprechender Weiblichkeits-Bilder.

Die selbstbewusste Aneignung pornographischer Elemente, die wir bei allen bisher genannten Künstlerinnen des neuen Jahrtausends (außer vielleicht bei Meghan Trainor) beobachten können, wird dabei als Selbstermächtigung präsentiert: indem sich diese Frauen aus freien Stücken pornographischer Elemente bedienen, treten sie von einer Objekt- in eine sexuelle Subjektposition. Hierin liegt die unterstellte Bemächtigung: *empowered* sind diese Frauen, weil sie mit Spaß an der Sache und bewusst – sogar zum eigenen Vorteil – ihre sexuelle Verfügbarkeit präsentieren (natürlich streng in einem heteronormativen Rahmen verweilend). Die weiblichen Popstars der Gegenwart stellen den idealisierten Prototyp McRobbies' phallischer Frau dar. So lässt sich auch der ständige Rückbezug auf die heteronormative Zweierbeziehung erklären: die tendenzielle Bedrohung einer der Gesellschaft zugrunde liegenden heterosexuellen Matrix durch die aktive, entfesselte weibliche Sexualität wird durch das Versprechen, am Ende doch den heiligen Bund der Ehe einzugehen, neutralisiert. Villa interpretiert den hier beschriebenen Trend zur

Selbstsexualisierung als Bewältigungsstrategie anhand der Widersprüche neoliberaler Vergesellschaftung: Wenn „Autonomie und Selbst-Optimierung [...] die Leit motive gegenwärtiger Subjektivierung“ sind und der ewige Wettbewerb zum gesellschaftlichen Normalzustand wird, so laute das Credo: „bloß kein Opfer sein!“. Die Strategie, die männliche Wunschvorstellung der halbnackten ewig-willigen Frau als eigene Selbstermächtigung zu internalisieren, ist vor diesem Hintergrund eine Überlebensstrategie, indem die Not zur Tugend gemacht werde, so Villas Fazit.[58]

„It’s you, it’s you, it’s all for you/Everything I do“

Gegenwärtig scheinen vor allem konservative Kritiken am postfeministischen Schein der Gleichberechtigung laut zu werden. Diese decken sich mit einem soziologisch konstatierten Jugendkonservatismus. Calmbach et al. sprechen in diesem Kontext von einem „Neo-Konventionalismus“ deutscher Jugendlicher: Bezeichnenderweise nimmt der affirmative Bezug auf den „Mainstream“, explizit auch den musikalischen, dabei in den Selbstverortungen der Jugendlichen eine zentrale Rolle ein.[59] Im Lichte eines neoliberalen Diskurses, dem zufolge vermeintlich alles möglich sei (man muss es nur wirklich wollen), der jedoch allerlei isolierte Verlierer_innen hervorbringt, verbreitet sich die Sehnsucht nach einem imaginierten „Früher“, in dem die Welt noch in Ordnung war. Als Reaktion auf das gegenwärtige neoliberale Dispositiv scheint das traute Heim samt traditioneller Rollenbilder die bevorzugte Verarbeitungsstrategie darzustellen. Diese Retro-Nostalgie findet sich bei den Sängerinnen Amy Winehouse, Lana Del Rey, Taylor Swift oder Adele wieder. Alle vier performen eine Weiblichkeit, die sich träumerisch und verletzlich gibt; ihr Hauptanliegen scheint das romantische Schwelgen in Erinnerungen zu sein. Adeles und Swifts Texte behandeln vornehmlich die Thematisierung verfloßener Ex-Beziehungen, beide präsentieren sich als zwar verletzte, aber dennoch verständnisvolle Frauen. Bei Winehouse nimmt der Wunsch nach einem starken, ihr überlegenen Mann bisweilen auch homophobe Züge an.[60] Und auch Lana Del Rey ordnet sich den Männer-Figuren in ihren Songs immer wieder rhetorisch unter, performt visuell, textlich und akustisch (sie haucht mehr als dass sie singt) die amerikanische Traumfrau der 1950er-Jahre. Dies gipfelt in der totalen Selbstaufgabe: „It’s you, it’s you, it’s all for you/Everything I do“[61] wiederholt sie in ihrem ersten großen Hit „Video Games“ von 2011. Und Nicki Minaj gelobt im von David Guetta produzierten Song „Hey Mama“ sexuelle Ergebenheit und vollständige Verfügbarkeit, gepaart mit hausfraulichen Qualitäten: „Yes I’ll do the cooking/Yes I’ll do the

cleaning“[62]. Die einzige Bedingung: der angesprochene Mann möge sie zu seinem *Baby* erküren.

Die hier genannten Beispiele sind sicherlich Teil eines Gesamtkonzeptes – Del Rey und Winehouse verweisen in Klang und Auftreten in die Vergangenheit und sind deutlich als Performerinnen, beinahe Schauspielerinnen, wahrnehmbar; Minajs Karriere wiederum setzt seit Anfang an auf offene Provokation. Der Diskurs um Authentizität spielt bei diesen Künstlerinnen eine weniger starke Rolle als bei anderen Popstars, das Rollenspiel bleibt als solches stets erkennbar. Konservative Rollenbilder sind in diesem Kontext womöglich als bewusste Provokation konzipiert, spielen aber dennoch rechtskonservativen Vorstellungen von Lebens- und Familienverhältnissen in die Hände, die momentan ohnehin am erstarken sind, und tragen somit zu ihrer Akzeptanz bei.[63] Diese traditionell-konservativen Rollenvorstellungen werden von männlichen Kollegen bisweilen unterstützt, indem sie traditionelle Männerrollen einnehmen.[64] Dass solche Vorstellungen sich nunmehr als rebellisch stilisieren können und ihren Platz in den oberen Chartsrängen finden, ist beängstigend.

Fazit

Subversion und Kritik sowohl neoliberal vereinnahmter (post)feministischer Diskurse einerseits und reaktionärer Tendenzen andererseits finden im popkulturellen Raum natürlich nach wie vor statt. Im Falle Lady Gagas finden sie sich in Aneignungen durch *queere* Communities und Beyoncés Bekenntnis zum Feminismus ist trotz der angesprochenen Problematik insofern wichtig, als dass „Feminismus“ als Signifikant seinen Platz im populären Diskurs behält. Kate Nash, von Riot Grrrl-Idealen beeinflusste britische Pop-Singer-Songwriterin mit Platinauszeichnung, bekennt sich ebenfalls offen zum Feminismus, hat mit *Girl Gang TV* eine zeitgemäße Online-Interventionsform geschaffen und fördert gezielt weibliche Nachwuchskünstlerinnen.[65] Das Gros subversiver Künstlerinnen findet sich aber nunmehr in einem subkulturellen Underground wieder. Dort gedeihen diese zwar gut und erzielen vergleichsweise hohe Absatzzahlen, haben jedoch kaum noch eine Stimme im gesamtgesellschaftlichen Diskurs. Peaches, Angel Haze, Le Tigre oder die deutsche Rapperin Sookee sind Beispiele für professionell arbeitende Künstler_innen, deren Tourneen regelmäßig ausverkauft sind. Dennoch sind sie streng subkulturell verhaftet. Konnte für die 1980er und -90er Jahre noch eine

Diversität an Stimmen und Positionen im Mainstream beschrieben werden, so erscheint der Pop-Mainstream 25 Jahre später erneut als „monokulturelle Form der Warenproduktion“ in Erscheinung zu treten[66]. Gleichzeitig scheint Mainstream-Pop zunehmend Selbstreferentiell geworden zu sein: dienen Subkulturen lange Zeit als Erprobungsfeld für potentielle Beiträge zu einem stets wandelbaren und auf Erneuerung angewiesenen Mainstream, so schaffen es inzwischen kaum noch subkulturelle Beiträge, im Mainstream „anzukommen“. Ein Teil der Erklärung liegt vielleicht im niemals eingelösten Revolutions-Versprechen der Popmusik. Die in den 1990ern zum Mainstream erklärte „Norm der Abweichung“ als neoliberale Anrufung führt fast zwangsweise zu einer Abkehr von dieser: „Wenn Dissidenz, Kritik und Subversion zum Motor der Modernisierung eben jener Verhältnisse werden, die zu unterminieren, abzuschaffen oder wenigstens zu denunzieren sie einmal angetreten waren, verkehrt sich das Verhältnis von Norm und Abweichung“.[67] Wahrhaftig bietet, wie Adorno und Horkheimer bekanntermaßen formulierten, die Kulturindustrie auch in ihrer vermeintlich rebellischen Popmaske „als Paradies nur den Alltag wieder an“[68].

Doch scheint es nicht nur die Warenproduktion zu sein, die erneut monokulturell daherkommt; vielmehr können wir von einer monokulturellen Form der *Wissensproduktion* sprechen, wenn alle sozialen Errungenschaften darauf hinauslaufen, Kämpfe um Repräsentation und Teilhabe abweichender Identitäten und Subjekte unsichtbar zu machen, zu verunmöglichen oder ins Gegenteil zu verkehren[69]. Die Möglichkeit einer subversiv oder gesellschaftsverändernd wirkenden Popkultur liegt womöglich in der Suche nach Butlers „Liminal Subject“ – der Weg dorthin in der gezielten Erweiterung der Grenzen des diskursiv sag- und denkbaren.[70] Die abschließende Frage lautet daher an Butler angelehnt: welcher *Stil*, welche Ästhetik, kann 2016 die Gewissheit des neoliberal verfassten Subjekts erschüttern? Womöglich kann eine gezielte Interaktion mit dem Stil des Mainstreams diese Frage eher Beantworten als ein Rückzug in die Subkultur.

Endnoten

1 Der Titel bezieht sich auf zwei Songs, die das im Text behandelte Spannungsfeld anreißen: der erste von Beyoncé Knowles aus dem Jahr 2003, in dem sie die Trennung von einem ihr untreuen Partner verhandelt und weibliche Selbstbehauptung artikuliert und schließlich gelobt, sich selbst die beste Freundin zu sein; der zweite von G-Eazy und Bebe Rexha aus dem Jahr 2015, in dem der Wunsch nach Privatsphäre in positiv konnotierter Vereinzelung mündet. Beide Texte verkörpern mit der Betonung des befähigten „Ichs“ und dem Verneinen jedweder Sozialität zentrale Aspekte neoliberaler Vergesellschaftung.

2 Der Bundesverband Musikindustrie veröffentlichte jüngst Daten, denen zufolge im Jahr 2015 erstmals wieder ein Zuwachs des Musikmarkts zu verzeichnen ist, welcher mit 3,2% beziffert wird. Ausschlaggebend waren dafür die kostenpflichtigen Streaming-Angebote, die „mit 45 Prozent einen größeren Anteil am Gesamtumsatz als das physische Geschäft mit 39 Prozent“ einnahmen. Nur zwei Tage später verlautete der Interessensverband außerdem, dass der Umsatz an Vinyl-Tonträgern im ersten Quartal 2016 um mehr als 35% zugenommen hätte, der Aufwärtstrend in diesem speziellen Marktsegment somit anhalte. IFPI 2016; IFPI 2016b.

3 Vgl. Bloss/Eismann 2013, 16f.; Whiteley 2013, 32; Björck 2011, 18.

4 Wenngleich mir bewusst ist, dass das Konzept der Geschlechterbinarität Ausschlüsse schafft und in Folge der *Queer Theory* vielfach kritisiert wurde, halte ich im Kontext der Popmusik daran fest, da ich Popmusik für einen der zentralen Orte halte, an dem Zweigeschlechtlichkeit reifiziert wird. Kaum ein anderes soziokulturelles Feld baut derart auf dem konstruierten Gegensatz von Männlichkeit und Weiblichkeit auf. Gerade um die Subversionen dieses Konzepts kennzeichnen und herausstellen zu können spreche ich im Kontext dieses Artikels daher von zwei Geschlechtern.

5 Vgl. McRobbie 2010; McRobbies Buch erschien im Original im Jahr 2008, bezieht sich dabei aber teilweise auf Essays, die sie bereits 2004 veröffentlichte, und lässt sich auch für Popmusik sehr gut für eine Beschreibung des Übergang von den 1980ern und 90er-Jahren, die eine sehr große Diversität an Rollenbildern zu integrieren vermochten, und die stark verminderten Identitätsangebote Anfang des neuen Jahrtausends heranziehen.

6 Terkessidis & Holert 1996: 8f.

7 So wurden die Begriffe „Rock“ und „Pop“ lange Zeit austauschbar verwendet. Mit dem Auftreten des Disco-Sounds und zeitgleich der Punk-Bewegung Mitte der 1970er vollzieht sich jedoch endgültig eine Spaltung zwischen den beiden Begriffen. In der Folge entwickelten sich genderspezifische Konnotationen mit „Rock“ als „männlicher“ und „Pop“ als „weiblicher“ Sphäre. So wird Rock mit männlich konnotierten Begriffen wie „artistic, dangerous, authentic, rebellious, aesthetics *and* ethics“ beschrieben. Dem gegenüber steht Pop als weiblich konnotierte Stilrichtung mit den Adjektiven „commercial, safe, fake, conformist, aesthetics *only*“. (Deflem 2015, 76f.). Volkmann zieht eine vergleichbare Unterscheidung interessanterweise nicht zwischen „Rock“ und „Pop“, sondern zwischen „Subkultur“ und „Mainstream“. Dem voraus geht m.E. aber ein diskursiver Ausschluss von Rockmusik aus dem Mainstream. Vgl. Volkmann 2011, 103ff.

8 Vgl. Diederichsen 2013.

9 Vgl. Büsler 2009, 55ff.; Whiteley 2000, 119ff.

10 Sexismus im 1980er-Jahre-Metal fand sich sowohl in Songtexten, Artwork und Statements einzelner Musiker wieder und konnte dabei auf eine Tradition in der Rockmusik aufbauen. Walser betont, dass Sexismus und Misogynie natürlich auch in anderen Popkulturellen Stilen virulent sind, wie auch Press und Reynolds herausstellen. Vgl. Press/Reynolds 1995; Walser 1993.

11 Vgl. Hanselmann 2014. Dem Grunger gegenüber stand die Boygroup mit einem Männlichkeitsbild, das Grether als „unphallisch“ und damit paradox bezeichnete; vgl. Grether 1998, 267.

12 Eine Ausnahme blieb dabei elektronische Clubmusik: Jungle, Rave oder House sind bis heute Räume, in denen Frauen selten als aktive Akteurinnen sichtbar sind.

13 Vgl. Bloss/Eismann 2013, 23.

14 Tori Amos sang bspw. offen über Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt und kam trotzdem in die Radios und oberen Chartränge. Auch Melissa Etheridges *coming-out* im Jahre 1993 tat der Popularität ihres größten Erfolges „Like The Way I Do“ keinen Abbruch, auch wenn es den Text in einem völlig neuen Lichte erscheinen ließ. Und Gwen Stefanis’ No Doubt

verhandelte in „Don't Speak“ (erschienen 1995) das Beziehungsende zu ihrem Bassisten Tony Kanal ohne dabei auf allzu romantische Klischees zurückzugreifen und öffnete damit einen Raum für die Thematisierung problematischer Beziehungen, die nur wenig mit dem oft bemühten Ideal ewiger Liebe zu tun hat.

15 Vgl. Terkessidis & Holert 1996, 6.

16 Der Begriff der „dritten feministischen Welle“ wird vor allem in den USA verwendet. Er bezieht sich auf eine „erste Welle“, der vor allem den Kampf um gesellschaftliche und politische Teilhabe von Frauen Ende des 19. Jhdts., sowie die „zweite Welle“ feministischer Kämpfe ab 1968 beschreibt. Die „dritte Welle“ wird vor Allem mit der Riot Grrrl-Bewegung in Verbindung gebracht und ist stärker subkulturell geprägt, stellt weniger konkret-politische Forderungen und zielt vermehrt auf Veränderungen in Alltag und Lifestyle ab. Sie ist z.T. auch als Generationen-Konflikt zwischen Frauen der „zweiten Welle“ und jüngeren Frauen zu verstehen. Wie Sara Marcus herausstellt, war die Riot Grrrl-Bewegung eine vom DIY-Gedanken des Punk geprägte anarchistisch-akademische Bewegung, eine Tatsache, die in den meisten anderen Rückblicken auf diese Szene tendenziell unterbewertet wird. Der Begriff des „Postfeminismus“ hingegen hat verschiedene Definitionen und ist somit schwieriger in der Handhabung. Er bezeichnet, je nach Autor_in, antifeministische Strömungen als Reaktion auf die zweite feministische Welle; einen von postmodernen Theorien geprägten Feminismus; oder schlicht auch die Veränderung feministischer Forderungen und Theorien im Lichte einer postfordistischen Gesellschaftsformation. Vgl. Marcus 2010; Gill 2007, 249ff.

17 Ein Sammelband, der als exemplarisches Zeitdokument dieser akademischen Auseinandersetzungen gelten kann, ist Benhabib et al., 1993.

18 Taft zitiert die Spice Girls mit dem Zitat „[Feminism] has become a dirty word. [...] We can give feminism a kick up the arse!“. Taft 2004, 71.

19 Vgl. Faludi 1991.

20 Germanotta, S./Khayat, N.: „Poker Face“. Aus Lady Gaga: *The Fame*. Interscope 2008.

21 Als eine der ersten hat dies Whelean bereits 2000 erkannt und beschrieben. Vgl. Whelean 2000; McRobbie 2010; Gill 2007; Walter 2010; Levy 2006; sowie Penny 2012.

22 Und nicht zuletzt als Rechtfertigung für militärische Interventionen in nicht-westlichen Gesellschaften herhalten muss.

23 Das „richtige“ Aussehen lässt sich bspw. mit einem Arsenal an Kosmetika, einer Dauermitgliedschaft im Fitnesscenter und teuren Marken- oder Designerklamotten erreichen. Voraussetzung wird somit die finanzielle Absicherung, die im Neoliberalismus durch den Abbau von Sozialsystemen und kollektiver Strukturen zunehmend individualisiert ist. Die gelungene Darstellung einer heteronormativen Geschlechtsidentität selbst ist jedoch Voraussetzung der Integration in den Arbeitsmarkt geworden (vgl. Boudry et al. 1999). Es entsteht somit ein selbstregulatorischer Kreislauf, der die Implikationen foucaultscher Machtanalysen fast konservativ erscheinen lässt: arbeiten um Frau werden zu können um arbeiten zu können um Frau zu bleiben...

24 McRobbie 2010, 102.

25 Zentral für diese und die folgenden Ausführungen ist Kapitel 3 von *Top Girls*, McRobbie 2010, 87ff.

26 Perry, K./Gottwald, L./Martin, M./Dennis, C.: „I Kissed A Girl“. Aus Katy Perry: *One Of The Boys*. Capitol, 2008. CD.

27 Vgl. Schröder 2015; unbekannt 2016.

28 Vgl. Reynolds 2013.

29 Vgl. Deflem 2015, 81.

30 Vgl. Gill & Scharff 2011, 7.

31 Gaga 2009, zitiert nach Villa et al. 2012, 7.

32 Vgl. Halberstam 2012.

33 Performance und Performativität sind laut Butler nicht miteinander zu verwechseln: „Performativity is neither free play nor theatrical self-presentation; nor can it simply be equated with performance. [It] is a precondition of the subject[...]“. In diesem Sinne ist Performativität als ein vorbewusstes Verhaltensmuster zu verstehen, das durch gesellschaftliche Normen determiniert wird und diese durch ihre Wiederholung bestärkt, wohingegen Performance eine bewusste Handlung beschreibt, die gesellschaftliche Normen unterwandern kann. Butler 1993, 95.

34 „Transmann“ ist eine Bezeichnung für die Transgender- oder Transsex-Transition von Frau zu Mann.

35 Vgl. Deflem 86f.

36 Whiteley 2015, 22f.

37 Beispielsweise trat sie auf ihrer Tournee Ende 2015 mit Brustatrappe sowie Umschnall-Dildo auf, für das Transgendermagazin *Candy* lies sie sich in soft-pornographischen Posen fotografieren, auf einem Foto scheint sie unter ihrem Slip eine Penisatrappe zu tragen.

38 Vgl. Theriault 2013.

39 Zur Erinnerung: vergleichbare Anforderungen stürzten in den frühen 2000er-Jahren bereits Britney Spears in eine medial begleitete Lebenskrise.

40 Vgl. Lumpkin 2013.

41 Planks 2013.

42 Thicke, R./Williams, P./Harris, C. Jr./Gaye, M.: „Blurred Lines“. Aus Robin Thicke: *Blurred Lines*. Interscope, 2013. CD.

43 Robin Thicke war sich nicht zu dumm, seinen Song samt sexistischem Video erst als „Spaß“, später als „feminist movement in itself“ (!) zu betiteln. Vgl. Plank 2013; Plank 2013(b).

44 “Let’s shift the conversation away from trying to make Miley put on pants. Why don’t we start a dialogue about informed consent? If Miley feels great about her decision to stick out her tongue and twerk (which she does), then why don’t we celebrate that as an indicator of how far we have come in the women’s movement?” (Lumpkin 2013).

45 Whiteley 2015, 24f.

46 Vgl. Muchitsch 2016, 4.

47 So trat sie bei den MTV Video Music Awards 2014 vor einem Hintergrund auf, auf dem in großen Lettern das Wort „Feminist“ zu lesen war.

48 Vgl. den Artikel von Muchitsch in dieser Ausgabe.

49 Nash, T./Knowles, B./Pentz, W./Taylor, D./Palmer, A./van de Waal, N.: „Run The World (Girls)“. Aus Beyoncé: 4. Columbia 2011.

50 Dass die Voraussetzung für einen gut bezahlten Millionärs-Job immer häufiger die Übertragung der dem Gebärvorgang folgenden Erziehungsverantwortung auf schlecht bezahlte oder irregulär beschäftigte Migrantinnen voraussetzt, verschweigt sie.

51 Ganz abgesehen von der Tatsache, dass der radikale Feminismus der 1980er-Jahre sowie auch die Queer Theory nicht einfach die Macht übernehmen wollten, sondern viel eher eine fundamentale *Machtkritik* darstellen.

52 Vgl. Nowak 2009.

53 Vgl. unbekannt, 2016b.

54 Besonders im englischsprachigen Diskurs scheinen klassische Vorstellungen eines wohlmeinenden Sexismus starken Aufwind zu erfahren. Eine google-Suche zum Stichwort „Chivalry Is Dead“ liefert einen reichhaltigen Überblick über diese Auseinandersetzung.

55 Siddiqi erörtert sehr treffend die Problematik eines Videoclips, das gerade in der Gegenüberstellung von Text und Bild einen rassistischen Unterton erhält, in dem sich die „weiße Feministin“ von Women of Color abgrenzt und sie implizit abwertet, statt sich mit ihnen zu Solidarisieren oder sie als potentielle Freundinnen und Verbündete zu betrachten; vgl. Siddiqi 2013.

56 Vgl. Whiteley 2015.

57 Bloss & Eismann 2013, 20.

58 Villa 2012, 243f.

59 Vgl. Lohre 2013; Calmbach et al. 2016.

60 Auszug aus Winehouses Song „Stronger Than Me“: „You should be stronger than me[...]All I need is for my man to live up to his role[...] that’s what I need you to do, are you gay?“ Zitiert nach Bullerjahn 2015, 153.

61 Del Rey, L./Parker, J.: „Video Games“. Aus Lana Del Rey: *Born To Die*. Interscope/Polydor, 2012. CD.

62 Guetta, D./Rexha, B./Dean, E./Douglas, S./Tuinfort, G./Maraj, O./Van de Waal, N.: „Hey Mama“. Aus David Guetta: *Listen*. Parlophone/Atlantic, 2014. CD.

63 Man denke an die Aussagen zur Familienpolitik im aktuellen Wahlprogramm der AfD oder die immens hohen Teilnehmerzahlen an den gegen die Gleichberechtigung gleichgeschlechtlicher Beziehungen sowie der Gender-Theorie generell gerichteten „Manifs pour tous“ in Frankreich im Jahre 2012f. sowie ihrem deutschen Pendant, der „Demo für Alle“.

64 Exemplarisch betrachte man den deutschsprachigen Rapper Cro, der in „Einmal um die Welt“ (2012) vollkommen unironisch das männliche Ernährer-Bild evoziert und in „Traum“ (2014) den männlichen Besitzanspruch auf den weiblichen Körper mit den Worten „Ich glaub’

ich fänd es cool wenn du mir gehörs“ in die bundesdeutsche Popgegenwart holt. Das soldatische Männlichkeitsbild der italienischen Band Frei.Wild, die zumindest anhand ihrer Verkaufszahlen als Mainstream betrachtet werden muss, stellt nichts weniger als eine Renaissance von Rollenbildern der 1950er-Jahre dar; Rockmusik desartikulierte und unterwanderte damals genau dieses Männlichkeitsbild, was bekanntlich zu gut dokumentierten Generationskonflikten führte.

65 Beispielsweise nahm sie 2013 die bis dato unbekannte Londoner All-Girl Indie-Punk-Band The Tuts mit auf große Hallen-Tournee. Girl Gang TV ist als YouTube-Channel aufrufbar unter <https://www.youtube.com/channel/UCwuWHinzdCn4PMTpi1qreLQ>. Vgl, Nash 2015.

66 Dies gilt auch für die ästhetische Ebene: vor lauter Individualismus-Rhetorik fällt kaum noch auf, dass sich eine als Rockerin stilisierte Pink musikalisch nur mehr in Nuancen von Popperin Katy Perry oder R'nB-Sängerin Rihanna unterscheidet. Auch hinsichtlich des Gesangsstils findet eine extreme Monopolisierung kosmetisch bereinigter Autotune-Stimmen statt, die ein (und *nur ein*) bestimmtes Bild von Weiblichkeit verkörpern.

67 Von Osten 2003, zitiert nach Thomas 2012, 222.

68 Horkheimer/Adorno 1944, zitiert nach Terkessidis/Holert 1996, 11.

69 So wenn feministische Anliegen zwar affirmativ aufgegriffen werden, jedoch nur um jungen Frauen zu vermitteln, sie hätten die Verantwortung für deren erfolgreiche Umsetzung allein zu tragen.

70 Vgl. Butler 2000.

Literatur

Baldauf, A., & Weingartner, K. (1998). *Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus*. (A. Baldauf, & K. Weingartner, Hg.) Wien/Bozen: Folio.

Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D., & Fraser, N. (1993). *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer.

Björck, C. (2011). *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music and Social Space*. Göteborg: ArtMonitor.

Bloss, M., & Eismann, S. (2013). Frauen. Macht. Musik! Zwischen Warenförmigkeit und Selbstermächtigung. In rock'n'popmuseum Gronau, *ShePOP. Frauen. Macht. Musik!* (S. 15-29). Münster: rock'n'popmuseum; Thomas Mania; Sonja Eismann; Christoph Jacke; Monika Bloss; Susanne Binas-Preisendörfer.

Boudry, P., Kuster, B., & Lorenz, R. (1999). I cook for Sex! In P. Boudry, B. Kuster, & R. Lorenz (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit und Zuhause*. (S. 6-35). Berlin: b_books.

Brüstle, C. (2015). *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (C. Brüstle, Hg.) Bielefeld: Transcript.

Büsser, M. (2009). »Emo is fucking gay.« Woher kommt der Hass auf Emos? Subkulturen und Homophobie. In M. Büsser; J. Engelmann; I. Rüdiger (Hg.): *Emo. Porträt einer Szene*. (S. 55–62). Mainz: Ventil.

Bullerjahn, C. (2015). 'Stronger Than Me'? Zum performativen Spiel mit Klischees bei Amy Winehouse. In C. Brüstle (Hg.), *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (S. 135-160). Bielefeld: Transcript.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York/London: Routledge.

Butler, J. (2000). Agencies of Style for a Liminal Subject. In Gilroy, P./Grossberg, L./McRobbie, A. (Hg.): *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*. (S. 30-37). London/New York: Verso.

Calmbach, M., Borgstedt, S., Borchard, I., Thomas, P. M., & Flaig, B. B. (2016). *Wie ticken Jugendliche 2016? Lebenswelten von Jugendlichen im Altern von 14 bis 17 Jahre in Deutschland*. Wiesbaden: Springer.

Deflem, M. (2015). Lady Gaga - The Scream of a Rock Star. In C. Brüstle, *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (S. 73-93). Bielefeld: Transcript.

Diederichsen, D. (2013). Endlich ohne Männer und Frauen. Pop ist Drag. In r. Gronau, rock'n'popmuseum, T. Mania, S. Eismann, C. Jacke, M. Bloss, & S. Binas-Preisendörfer (Hg.), *ShePOP. Frauen. Macht. Musik!* (S. 182-191). Münster: Telos.

Faludi, S. (1995). *Backlash: die Männer schlagen zurück*. Reinbek: Rowohlt.

Fritzsche, B. (2003). *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Leske + Budrich.

Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.

Gill, R., & Scharff, C. (2011). Introduction. In R. Gill, & C. Scharff, *New Femininities. Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity* (S. 1-17). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Grether, K. (1998). ELAN. Über Fans (feminin) - und wie sie ihre Feste feiern. In A. Baldauf, K. Weingartner, A. Baldauf, & K. Weingartner (Hg.), *Lips. Hits. Tits. Power? Popkultur und Feminismus*. (S. 264-271). Wien: Folio.

IFPI. (2016, 04 12). *IFPI Global Music Report 2016 veröffentlicht*. Retrieved 04 14, 2016, from Bundesverband Musikindustrie: http://www.musikindustrie.de/aktuell_einzel/news/ifpi-global-music-report-2016-veroeffentlicht/

IFPI. (2016, 04 14). *Record Store Day 2016 mit Rückenwind*. Retrieved 04 14, 2016, from Bundesverband Musikindustrie: http://www.musikindustrie.de/aktuell_einzel/news/record-store-day-2016-mit-rueckenwind/

Halberstam, J. J. (2012). *Gaga Feminism. Sex, Gender and the End of Normal*. Boston: Beacon Press.

Hanselmann, M. (2014, 04 04). *"Kurt Cobain war ein Feminist"*. Retrieved 04 14, 2016, from Deutschlandradio Kultur: http://www.deutschlandradiokultur.de/todestag-kurt-cobain-war-ein-feminist.954.de.html?dram:article_id=282050

Lumpkin, J. (2013, 10 14). *Huffington Post*. Retrieved 04 18, 2016, from Why Miley Cyrus Is a Feminist Icon: http://www.huffingtonpost.com/jincey-lumpkin/why-miley-cyrus-is-a-feminist-icon_b_4078373.html

Levy, A. (2006). *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture*.

New York: Free Press.

Lohre, M. (2013, 08 06). *taz.de*. Retrieved 04 21, 2016, from Wir Spießer: <http://www.taz.de/!5061764/>

Nash, K. (2015, 02 06). *Kate Nash's Girl Gang: the online community for today's riot grrrls*. Retrieved 04 19, 2016, from The Guardian: <http://www.theguardian.com/music/2015/feb/06/kate-nashs-girl-gang-the-online-community-for-todays-riot-grrrls>

Marcus, S. (2010). *Girls to the Front. The true story of the Riot Grrrl Revolution*. New York u.a.: Harper Perennial.

McRobbie, A. (2010). *Top Girls - Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: Springer.

Muchitsch, V. (2016). Neoliberal Sounds? The Politics of Beyoncé's Voice on „Run The World (Girls)“. In Müller L. J. (Hg.): *PopScriptum*, 12.

Nowak, J. (2009). „Feminismus der Besserverdienenden und Familie fürs Volk“. (Büsser, M./Athens, A./Behrens, R./Engelmann, J./Ullmaier, J. Hg.) *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, 18, S. 114-119.

Penny, L. (2012). *Fleischmarkt*. Hamburg: Nautilus.

Plank, E. (2013). *A Feminist Takedown of Robin Thicke, And Anyone Who Thinks There's Something "Blurry" About Sexism*. Retrieved 04 18, 2016, from Mic: <http://mic.com/articles/56069/a-feminist-takedown-of-robin-thicke-and-anyone-who-thinks-there-s-something-blurry-about-sexism#.jpyttvMum>

Plank, E. (2013b). *In a Surprising Twist, Robin Thicke Is Now Convinced He's Starting a "Feminist Movement"*. Retrieved 04 18, 2016, from Mic: <http://mic.com/articles/57313/in-a-surprising-twist-robin-thicke-is-now-convinced-he-s-starting-a-feminist-movement#.0CGitGKc2>

Scholz, R. (2011). *Das Geschlecht des Kapitalismus. Feministische Theorien und die postmoderne Metamorphose des Kapitals*. Bad Honnef: Horlemann.

Schröder, J. (2015, 01 22). *70 Prozent Auflagenminus in nur fünf Jahren: Wann sterben die Jugendzeitschriften?* Retrieved 04 16, 2016, from Meedia:

<http://meedia.de/2015/01/22/70-prozent-auflagenminus-in-nur-fuenf-jahren-wann-sterben-die-jugendzeitschriften/>

Siddiqi, A. A. (2013, 11 13). Lily Allen's Anti Black Feminism. Retrieved 06 27, 2016, from Noisey: <http://noisey.vice.com/blog/lily-allen-hard-out-here-ayasha-a-siddiqi>

Reynolds, S. (2013). *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz: Ventil.

Reynolds, S., & Press, J. (1995). *The Sex Revols. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge: Harvard University Press.

Taft, J. K. (2004). Girl Power Politics: Pop-Culture Barriers and Organizational Resistance. In A. Harris (Hg.), *All About The Girl: Culture, Power, and Identity* (S. 69-78). London: Routledge.

Terkessidis, M., & Holert, T. (1996). Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In T. Holert, & M. Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft* (S. 5-19). Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv.

Thomas, T. (2012). Zwischen Konformität und Widerständigkeit. Populärkultur als Vergesellschaftungsmodus. In P.-I. Villa, J. Zäckel, Z. S. Pfeiffer, & R. S. Nadine Sanitter (Hg.), *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. (S. 211-228). Wiesbaden: Transcript.

unbekannt. (2016, 04 08). *Bravo (Zeitschrift)*. Retrieved 04 16, 2016, from Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bravo_\(Zeitschrift\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bravo_(Zeitschrift))

unbekannt (2014 04). *Marrying your peer, a tougher prospect for black women*. Retrieved 06 26, 2016, from The Atlantic: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2015/04/marrying-your-peer-a-tougher-prospect-for-black-women/391586/>

Villa, P.-I. (2012). Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen zur Fleischschau im Pop. In P.-I. Villa, J. Zäckel, Z. S. Pfeiffer, N. Sanitter, & R. Steckert (Hg.), *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Popkultur und Geschlecht* (S. 229-247). Wiesbaden: Springer.

Villa, P.-I., Zäckel, J., Pfeiffer, Z. S., & Nadine Sanitter, R. S. (2012). Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung. In P.-I. Villa, J. Zäckel, Z. S. Pfeiffer, & R. S. Nadine Sanitter (Hg.), *Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht*. (S. 7-22). Wiesbaden: Springer.

Volkman, M. (2011). *Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum: Posth.

Walser, R. (1993). *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover/London: Wesleyan University Press.

Walter, N. (2010). *Living Dolls. The return of Sexism*. London: Virago Press.

Whelean, I. (2000). *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*. St. Paul: Women's Press.

Whiteley, S. (2013). Woman and Girls on stage. The cultural implications of gender constructions in popular music. In r. Gronau, rock'n'popmuseum, T. Mania, S. Eismann, C. Jacke, M. Bloss, & S. Binas-Preisendörfer (Hg.), *ShePOP. Frauen. Macht. Musik!* (S. 31-40). Münster: Telos.

Whiteley, S. (2000). *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. London/New York: Psychology Press.