

„Rockin’ Geeks“ – Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie

Sanitter, Nadine

2012

<https://doi.org/10.25595/3936>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sanitter, Nadine: „Rockin’ Geeks“ – Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie, in: FZG (FZG – Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien), Jg. 18 (2012) Nr. 1, 73–89. DOI: <https://doi.org/10.25595/3936>.

„Rockin’ Geeks“¹ – Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre *Indie*

Nadine Sanitter

Zusammenfassung: Der Text analysiert die diskursive Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre *Indie*, einem erfolgreichen Subgenre des Rock. Bezug nehmend auf das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ von Raewyn Connell liegt der zentrale Fokus auf den Fragen, in welchem Verhältnis Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander stehen und wie Männlichkeit auf der homosozialen Ebene verhandelt wird. Der Artikel diskutiert die widersprüchlichen Repräsentationsmodi, die sich als Ergebnis der diskursanalytischen Untersuchung herausarbeiten lassen. Im heterosozialen Modus stellt sich Männlichkeit als Norm vorwiegend durch die Abwertung von Weiblichkeit her. Auf der homosozialen Ebene repräsentiert sich Männlichkeit als ‚flexibilisiertes‘ Ideal, das eine ganze Brandbreite von Männlichkeiten als Norm zulässt. Gemein ist beiden Ebenen, dass sich Männlichkeit im *Indie* nicht mehr vorrangig über Ausschlüsse, sondern über Normalisierungsprozesse konstituiert. Abschließend werden die Effekte dieser Normalisierungsprozesse für die Repräsentation von Männlichkeit diskutiert.

Schlagwörter: Männlichkeit, Indie(-Rock), Geschlechterrepräsentationen, Populärkultur, Diskursanalyse.

“Rockin’ Geeks” – Representations of Masculinity in the Music Genre *Indie*

Abstract: The article analyzes how masculinity is discursively constituted and represented in the music genre *Indie* which is a successful subgenre of Rock-Music. Referring to Raewyn Connell’s concept of ‚hegemonic masculinity‘, the article focuses on two questions: how are masculinity and femininity related and how is masculinity negotiated within a homosocial setting? Against the backdrop of discourse analysis the article discusses conflicting modes of representation. On the one hand, representations of gender in *Indie* are hierarchically organized: masculinity is defined as norm by devaluing femininity. On the other hand, masculinities within a homosocial setting are represented by a wide spectrum of characteristics: the norm of masculinity in *Indie* is thus enlarged. On both levels, masculinity is therefore not constituted by exclusions but mainly by normalizing processes. The article concludes discussing the effects of these processes for the representation of masculinity.

Keywords: masculinity, Indie(-Rock), gender representation, popular culture, discourse analysis.

Populärkulturen werden aufgrund ihrer Verbreitung und Verankerung im Alltag als besonders wichtig für die Verhandlung gesellschaftlicher und sozio-ökonomischer Bilder, Werte und Normen erachtet. Dabei haben zahlreiche Untersuchungen deutlich gemacht, dass bei diesen Auseinandersetzungen interdependente Geschlechterverhältnisse eine besondere Rolle spielen (vgl. u. a. Eismann 2007; Kearney 2012; McRobbie 2010; Reitsamer 2006; Whiteley

1997). Dem Musikgenre *Indie* wird in den wissenschaftlichen Diskussionen zu Musik und Geschlecht jedoch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dies erstaunt aus zwei Gründen: Zum einen ist das Genre gegenwärtig eines der erfolgreichsten.² Zum anderen ist es meines Erachtens besonders gut geeignet, aktuelle Veränderungen innerhalb der Geschlechterordnung zu analysieren, die sich als widersprüchliche Prozesse der gleichzeitigen Erosion und Re-Stabilisierung von geschlechtlichen Zuschreibungen, Strukturen und Praxen zeigen (vgl. Brodie 2004; Maihofer 2007; Wetterer 2007). Blickt man beispielsweise auf die am Ende des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre in Musikzeitschriften und Internet-Musikforen erschienenen ‚Top-Listen‘, in denen die musikalisch besonders ‚guten‘ und ‚einflussreichen‘ Alben der ersten Dekade aufgeführt werden, zeigt sich zunächst ein gewohntes Bild: Ein Großteil der Bands sind Gruppen mit rein männlicher Besetzung. Daneben sind nur wenige Einzelinterpretinnen oder Bands zu finden, in denen auch Frauen mitspielen.³ Gleichzeitig sind die verkörperten Männlichkeiten von z. B. *Arcade Fire*, *Bloc Party*, *The Notwist* oder *The Strokes* äußerst vielfältig. Das Musikgenre *Indie* kann hier meines Erachtens als gesellschaftlicher Seismograf fungieren, anhand dessen die Infragestellung und Re-Stabilisierung von Geschlechterdiskursen und -praxen gleichermaßen aufgezeigt werden kann.

Dieser Text diskutiert diese Prozesse anhand der Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit. Der Fokus macht deutlich, dass es nicht um die Frage geht, wie Männlichkeit über ein ‚doing masculinity‘ als Band- und Fan-Praxis hergestellt wird oder wie bestimmte institutionelle Arrangements Männlichkeit hervorbringen. Vielmehr steht im Zentrum des Interesses, wie sich symbolisch-kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit im *Indie* diskursiv konstituieren. Wie werden Ideen und Vorstellungen von Männlichkeit mit bestimmten Bedeutungen verknüpft? In welchem Verhältnis stehen dabei Männlichkeit und Weiblichkeit zueinander? Welche Repräsentationen von Männlichkeit werden positiv bestimmt und welche negativ?

Im Folgenden wird zunächst der gegenwärtige Forschungsstand skizziert und dabei deutlich gemacht, welcher Begriff von Männlichkeit der Analyse zugrunde liegt, sowie anschließend das Musikgenre *Indie* näher bestimmt. Dabei wird auch auf bisherige Forschungsarbeiten zum Thema Männlichkeit und *Indie* eingegangen. Danach steht die wissenssoziologische Diskursanalyse im Mittelpunkt, die als Orientierung für die Untersuchung dient. Im folgenden Abschnitt steht dann die Analyse der Repräsentation von Männlichkeit im Zentrum. Hier geht es zunächst um die heterosoziale Dimension, um im Anschluss die homosoziale Ebene in den Blick zu nehmen. Dabei wird nicht nur auf Geschlecht rekurriert, sondern auch (Hetero-)Sexualität und das Verhältnis dieser Kategorien zueinander betrachtet. In den abschließenden Schlussfolgerungen werden die Ergebnisse zusammengefasst und erste Hypothesen bezüglich der Forschungsfragen formuliert.⁴

„Music for Men“⁵ – Theoretische Zugriffe auf Männlichkeit und *Indie*

Männlichkeit

Im Zuge der ‚poststrukturalistischen Wende‘ haben Forschungen zu Männlichkeit Konjunktur (vgl. Baur/Luedtke 2008; Bereswill/ Meuser/ Scholz 2007; Meuser 2006; Reeser 2010). Unter dem Begriff ‚Männlichkeit‘ wird dabei eine ganze Bandbreite von Phänomenen untersucht, z.B. Diskurse, verkörperte Identitätspraxen und Interaktionen. Im Anschluss an Gail Bederman (2011: 14f.) und Mechthild Bereswill, Michael Meuser und Sylka Scholz (2007: 8) wird Männlichkeit als heuristische Kategorie und analytisches Werkzeug verstanden, das es ermöglicht, bestimmte Fragen über Geschlecht(-erhältnisse) zu stellen. Männlichkeit ist demnach nicht etwas Gegebenes, sondern eine kulturell konstruierte Konfiguration von Geschlecht. Sie ist damit grundsätzlich eine relationale Kategorie, deren Funktion nur im Verhältnis zur kulturellen Konstruktion von Weiblichkeit verstanden werden kann.

Aktuelle sozial- und kulturwissenschaftliche Forschungen arbeiten überwiegend mit Raewyn Connells Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ (vgl. Connell 2000) oder mit Pierre Bourdieus Konzept der habitualisierten ‚männlichen Herrschaft‘ (vgl. Bourdieu 1997). Im deutschsprachigen Raum sind Michael Meusers Arbeiten prominent, die beide Ansätze miteinander verbinden (vgl. Meuser 2006). Für die Untersuchung von Repräsentationsstrukturen sind folgende Aspekte ‚hegemonialer Männlichkeit‘ bedeutsam (vgl. Connell/Messerschmidt 2005: 846f.): Männlichkeit ist durch zwei Relationen gekennzeichnet, zum einen gegenüber Weiblichkeit als Ganzem, zum anderen gegenüber anderen Männlichkeiten. Diese Relationen sind nicht gleichwertig, sondern hierarchisch geordnet, wobei sich bestimmte Formen von Männlichkeit hegemonial konstituieren können, während abweichende Formen von Männlichkeit und Weiblichkeit untergeordnet oder marginalisiert werden. Diese Hierarchisierungen werden über andere gesellschaftliche Kategorien wie ‚Rasse/Ethnie‘, Klasse, Sexualität u.a. vermittelt. Männlichkeit muss damit als ein Muster von Geschlecht verstanden werden, das historisch, geografisch und sozial variabel ist. Der wichtigste Modus zur Konstitution von Männlichkeit ist Kompetitivität. Das Ritual des Wettkampfs zeigt hier eine – nur scheinbar paradoxe – Wirkung, indem es die beteiligten Männer homosozial vergemeinschaftet und zugleich in hierarchischen Relationen zueinander positioniert (vgl. Heilmann 2011: 31).

Connells Arbeiten werden aufgrund der unklaren Verweisungsstrukturen zwischen Makro- und Mikroebene und der unzureichenden Differenzierung der Untergruppen hegemonialer Männlichkeit kritisiert. Daneben bleibt unklar, ob es sich um eine bestimmte Form von Männlichkeit und/oder um eine bestimmte Gruppe von Männern handelt. Zielführend ist hier die begriffliche Schärfung durch Michael Meuser, der hegemoniale Männlichkeit als „generatives Prinzip der Konstruktion von Männlichkeit“ (Meuser 2006: 126) beschreibt, d.h. als ein Orientierungsmuster, zu dem sich Männer und Frauen zustimmend oder abgrenzend in Beziehung setzen (müssen). Mit Hilfe dieser Zuspitzung kann untersucht werden, wie sich Männlichkeit im *Indie* auf der Ebene der

Repräsentation herstellt. Konstituiert sich diese immer noch im Modus der Hegemonie, also dem Streben nach Dominanz gegenüber Weiblichkeit und gegenüber anderen Männlichkeiten?⁶

Das Musikgenre Indie

Der Begriff *Indie* ist mit vielen Bedeutungen aufgeladen, mit denen sehr verschiedene, historisch unterschiedlich wirksame Phänomene gefasst werden. Eine Definition von *Indie* ist demzufolge ein höchst unbefriedigendes Unterfangen, denn die verschiedenen Kategorien wie Musikgenre, Szene oder Distributionsbedingung verweisen aufeinander. Da Geschlechterrepräsentationen im Fokus stehen, liegt eine weite musikalische Bestimmung nahe. Damit wird im Folgenden unter *Indie* ein Subgenre des Rock verstanden, das seit den 1980er Jahren existiert und stark durch Punkrock beeinflusst ist. *Indie* weist dabei häufig eine bestimmte Instrumentierung (Gitarre, Schlagzeug, Bass) auf, in deren Mittelpunkt jenseits ihrer vielfältigen musikalischen Brandbreite die elektrische Gitarre steht (vgl. Leonard 2007: 3; Hesmondhalgh 1999: 34).⁷ Wie an den recht diffusen Eigenschaften deutlich wird, gestaltet es sich schwierig, genaue musikalische Charakteristika anzugeben, die *Indie* ausmachen, da im *Indie* viele unterschiedliche Musikstile zusammentreffen. Was dazu zählt und was nicht, wird ständig diskutiert und verhandelt. Ausschlaggebend ist meiner Meinung nach aber nicht der gleiche Sound: Es genügt, dass sich die Akteure selbst in diesem Genre verorten und als dessen Teil akzeptiert werden.

Wie oben schon angedeutet, ist das Musikgenre bis heute weitgehend unerforscht. Das gilt insbesondere in Bezug auf Geschlecht(-erhältnisse) und vor allem Männlichkeit.⁸ Jedoch gibt es eine Reihe von mittlerweile klassischen Arbeiten zum Rockgenre, in denen Geschlechterfragen thematisiert werden (vgl. u.a. Frith 1983; Frith/McRobbie 2007; Reynolds/Press 1995; Wicke 1990). Das Genre Rock (der 1950er und 1960er Jahre) wird darin als ein Musikgenre charakterisiert, das die Privilegierung von Männlichkeit und die Abwertung von Weiblichkeit über patriarchale Bewertungsmaßstäbe sicherstellt. Männlichkeit wird hier über die Verknüpfung mit Autonomie, Authentizität und Rebellion privilegiert. Dabei kommt der Kategorie Sexualität als Ausdruck von Potenz und Kontrolle eine herausragende Rolle zu. Rock und Männlichkeit scheinen daher so natürlich miteinander verbunden zu sein, dass McRobbie und Frith dieses Genre auch als „cock rock“ (Frith/McRobbie 2007: 12) bezeichnen.

Aktuelle Veröffentlichungen setzen hier an. Sie richten die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Frauen im (*Indie*-)Rockgenre der 1980er und 1990er Jahre – häufig in Bezug auf die Subkultur der Riot Grrrls – und erörtern mittels ethnografischer Methoden vergeschlechtlichte Musikpraxen. Dabei kommen die Studien zu widersprüchlichen Ergebnissen. In der Mehrheit stellen sie fest, dass Repräsentationen und Praktiken auch im *Indie* immer noch dazu beitragen, Männlichkeit als Norm zu konstituieren und damit zu privilegieren (vgl. Bannister 2006; Clawson 1999; Coates 1998; Davies 2001; Gottlieb/Wald 1994; Leonard 2007). Andere (vgl. Schippers 2002) sehen jedoch im Gegenteil

Indie als einen Ort für subversive Geschlechtervorstellungen und -praxen. Die bisherigen Ansätze fokussieren jedoch vor allem auf die Bedeutung von Frauen sowie auf ethnografische Untersuchungen lokaler Szenen. Die Frage, wie Männlichkeit im *Indie* diskursiv konstruiert und repräsentiert wird, ist jedoch weiter ungeklärt.

Methodisches Vorgehen

Um Repräsentationen von Geschlecht herauszuarbeiten, eignen sich besonders diskursanalytische Verfahren. Sie betonen die Verschränkung von sprachlichen Aussagen, Wissensstrukturen und Machtprozessen. Indem Diskurse „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault 1981: 74) zeigt sich Macht darin, dass etwas zum Gegenstand des Wissens wird (vgl. Bublitz 2011: 250). Jede Äußerung ist damit „Ausdruck und Konstitutionsbedingung des Sozialen zugleich“ (Meuser 2001: 222), insofern sie Gegenstände auf eine bestimmte Art erfahrbar macht und andere Sichtweisen ausschließt. Dabei werden Texte und die darin zu findenden Aussagen nicht mehr als individuelle, intentionale Äußerung der Sprechenden betrachtet, sondern verschiedene Quellen (Texte über die Musiker_innen, Interviews mit den Musiker_innen etc.) werden als Bestandteil eines Diskursstranges interpretiert.

Je nach methodischer ‚Schule‘ sind mit verschiedenen Ansätzen unterschiedliche Zielsetzungen verbunden. In der Untersuchung werden Texte aus Musikzeitschriften mittels eines an der wissenssoziologischen Diskursanalyse orientierten Vorgehens analysiert. Ziel ist es, bestimmte Diskursfiguren, Deutungsmuster und Diskurseffekte offen zu legen (Keller 2003: 208). Die angeführten Beispiele sind dabei als exemplarische Diskursfiguren und Diskurspositionen zu verstehen, die einen größeren Diskurs veranschaulichen sollen.⁹

Die Analyse wird auf jene Zeitschriften beschränkt, die eine bestimmte Reichweite (z.B. über Auflagenzahlen) und ‚Diskursmächtigkeit‘ besitzen, d.h. sie müssen als ‚Sprachrohr‘ des Musikgenres *Indie* sowohl von Musiker_innen als auch von Fans anerkannt sein.¹⁰ Das Datenkorpus konzentriert sich auf Bands, die sich an der Schnittstelle von *Indie* und ‚Mainstream‘ befinden. Das heißt, sie dürfen nicht so unbekannt sein, dass die Wirkmächtigkeit ihrer Repräsentationen zu klein ist; andererseits sollen die Gruppen von Musikzeitschriften, Fans etc. als Bestandteil von *Indie* akzeptiert sein. Da sich die Forschungsperspektive auf die gegenwärtigen Entwicklungen bezieht, beginnt der Untersuchungszeitraum um die Jahrtausendwende. Zu diesem Zeitpunkt begann *Indie* auch kommerziell immer erfolgreicher zu werden. Der Einfluss war jedoch nicht das einzige Kriterium, da dies zu einer Gruppe von Bands geführt hätte, die fast ausschließlich aus Männern besteht. Jedoch konstituiert sich Männlichkeit, wie ich weiter oben ausgeführt habe, nur als relationale Kategorie. Frauen und Weiblichkeit sind folglich bei der Repräsentation von Männlichkeit von wesentlicher Bedeutung. Daher betrachte ich auch ‚weniger‘ erfolgreiche Bands mit weiblichen Mitgliedern. Daneben wird versucht, eine musikalisch möglichst große Bandbreite abzubilden. Die Bands, die in diesem

Rahmen untersucht werden, sind: *Antony and the Johnsons*, *Bloc Party*, *Gossip* und *The White Stripes*.

Konstruktion und Repräsentation von Männlichkeit im Musikgenre Indie

„I'd Rather Dance With You“¹¹:

Das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit im Indie

In dem vorliegenden Material werden Männlichkeit und Weiblichkeit kaum direkt thematisiert, vielmehr wird von Frauen und Männern gesprochen. Im System der Zweigeschlechtlichkeit wird allerdings im Sprechen über Frauen und Männer auch normiert, wie DIE Frau bzw. DER Mann sein soll. Es werden also bestimmte normative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit durch die Zuweisung an bestimmte Eigenschaften konstruiert. Dabei werden Vorstellungen biologischer und kultureller Geschlechtlichkeit als kausal seiend miteinander verbunden (vgl. Butler 1997). Wenn also von Männern und Frauen die Rede ist, werden damit bestimmte Diskursfiguren bezeichnet, die gleichzeitig kulturelle Konfigurationen von Männlichkeit und Weiblichkeit als Norm konstruieren.

Das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit ist im Material durch eine paradoxe Struktur der Gleichzeitigkeit von Ein- und Ausschlüssen geprägt. Auf der einen Seite lassen sich eine Reihe von Ausschlüssen und Abwertungen von Weiblichkeit aufzeigen. Dies lässt sich z.B. an den Interviewfragen der meist männlichen Journalisten nach Einflüssen und Lieblingsbands oder an Beschreibungen in den Artikeln veranschaulichen, bei denen über die Nennung von anderen Akteuren der musikalische Charakter einer Band verdeutlicht werden soll. Bei den in diesem Rahmen aufgezählten Musiker_innen handelt es sich zumeist um Männer. Frauen und damit Weiblichkeit tauchen hier als erwähnenswertes Vorbild selten auf. Diese Ausschlüsse sind deswegen so wichtig, weil Macht „gerade durch die Verknappung von Sprechpositionen operiert“ (Hark 2009: 32). Die Re-Produktion eines männlichen Kanons hat demnach den Effekt, dass Frauen immer wieder ausgeschlossen werden und – zugespitzt formuliert – Männlichkeit zum ‚kreativeren Prinzip‘ erhoben wird (vgl. Bannister 2006).

Die Nichtwahrnehmung von Frauen und damit der Ausschluss von Weiblichkeit ist überraschenderweise auch dann möglich, wenn Frauen ein wichtiger Bestandteil der Band sind, wie beispielsweise bei der Zwei-Personen-Band *The White Stripes*, bei der Meg White Schlagzeugin ist. In einer Vielzahl von Artikeln, Interviews und Besprechungen von Alben wird sie ignoriert, der Redeanteil des Gitarristen und Sängers Jack White ist sehr hoch (vgl. *NME* 2005b: 28ff.). Verstärkt wird dieser Effekt durch die Verwendung von Possessivpronomen. Dadurch entsteht der Eindruck, die Band gehöre nur einer Person.

Neben dem Ausschluss führt paradoxerweise der Einschluss von Frauen dazu, dass Männlichkeit als Norm bestehen bleibt, da hier vor allem ganz bestimmte Bilder von Weiblichkeit aufgerufen werden. So sind Frauen zunächst als ‚anhimmelnde, verrückte‘ Fans oder als (Ex-)Freundinnen, die in den Song-

texten besungen werden, sichtbar und erst danach als Musikerinnen. Ein Effekt dieser Positionierung ist, dass im Diskurs über Frauen gesprochen wird, während Männer befugt sind, aktiv über sich und damit über Männlichkeit als auch über Frauen und Weiblichkeit zu sprechen. Dadurch wird Macht weiterhin mit Männlichkeit gekoppelt, denn diese verbleibt hier im diskursiven Zentrum. Wenn Frauen im Diskurs eine Sprecherinnenposition innehaben, dann zumeist als Sängerinnen, wobei sie als solche hoch geschätzt werden. Jedoch wird über bestimmte diskursive Strategien weiterhin Männlichkeit als Norm im *Indie* konstituiert. Zum einen wird Singen im ‚*Indie*-Genre‘ in der Hierarchie weniger hoch bewertet als das Spielen eines Instruments, da es als ‚natürliche‘ Begabung und weniger als Kunstfertigkeit gilt (vgl. Davies 2001: 306f.; Green 1997: 21ff.; Leonard 2007: 99ff.). Zum anderen werden Frauen und damit Weiblichkeit an den Bereich des ‚Pop‘ gebunden und damit aus dem Genre ‚Rock‘ herausgeschrieben (vgl. für *Feist* und *Cat Power* z.B. *ME* 2011: 30ff.; *Visions* 2006: 81).

Schlagzeug spielen wird eher ‚männlich‘ codiert, da es mit körperlicher Stärke, Durchhaltevermögen und Koordination assoziiert wird. Schlagzeugerinnen wie z.B. Meg White entziehen sich damit der vergeschlechtlichten ‚Arbeitsteilung‘, indem sie sich als ‚männlich‘ codierte Ressourcen aneignen. Damit gefährdet ihre Weiblichkeit jedoch die Konstruktion von Männlichkeit als Norm im *Indie*. Im Material lassen sich eine Reihe von diskursiven Strategien herausarbeiten, die dieses ‚gender trouble‘ begrenzen sollen. Zum einen ist der Diskurs stark durch die Infragestellung ihrer professionellen Fähigkeiten gekennzeichnet.¹² Während Jack Whites musikalische Fähigkeiten als überragend, geradezu genial beschrieben werden, wird seine Bandkollegin als musikalisch nicht sehr befähigt dargestellt. Sie „rackert sich ab“ (*ME* 2004: 24), ihr Trommeln wird als „neandertalerhaft“ (ebd.), als „unstet, unbeirrt, unerbittlich“ (*Rolling Stone* 2003: 28) beschrieben, das Ganze sei jedoch nicht weiter schlimm, „Kunst kommt schließlich nicht von können“ (ebd.). Die Ausschlüsse und Abwertungen machen deutlich, dass Meg White als Musikerin nicht ernst genommen werden muss. Zum anderen werden in den Artikeln statt ihres musikalischen Könnens häufig ihr Äußeres und ihr Körper in den Mittelpunkt gestellt, wobei über Adjektive wie „verträumt“, „unschuldig“, aber auch „lasziv“ (alle: *Visions* 2003a: 14) das Bild einer eher mädchenhaften, aber sexuell aufgeladenen Weiblichkeit gezeichnet wird, die sich auf einer anderen Ebene befindet und in keiner Konkurrenz zur Männlichkeit steht. Ihre Hauptaufgabe ist die der „stillen Frau an seiner Seite“ (*Visions* 2003b: 62). Durch diese Verknüpfung von Sexualität und Körperlichkeit wird Weiblichkeit auch hier entprofessionalisiert.

Es wurde gezeigt, dass sich Männlichkeit im heterosozialen Modus über einen ‚flexibilisierten‘ Ein- und Ausschluss von Weiblichkeit konstituiert, der Männlichkeit als Norm bestätigt. Aber welche Männlichkeit ist es genau, die sich hier als Ideal konstruiert?

„Modern Man“¹³: Die homosoziale Differenzierung von Männlichkeit im Indie

Auf den ersten Blick scheint sich Männlichkeit im *Indie* nicht so sehr darüber zu konstituieren, was sie ist, sondern vielmehr, wogegen sie sich abgrenzt. So kritisieren die hier vorzufindenden Repräsentationen eine ganz bestimmte Form von Männlichkeit, indem sie sich gerade nicht als eine derzeitige Verkörperung hegemonialer Männlichkeit darstellen. Sie lehnen das Bild einer sportlichen Business-Männlichkeit, deren vorrangige Ziele Erfolg und Kontrolle sind, ab (vgl. z.B. sehr verdichtet in *ME* 2007: 33ff.).

Auf den zweiten Blick lassen sich sehr wohl eine Reihe von Kategorien finden, über die sich Männlichkeit in diesem Genre herstellt. Auffällig ist dabei, dass eine ganze Reihe von Männlichkeiten als Norm zugelassen werden, das Ideal von Männlichkeit sich hier demnach flexibilisiert. So kann es männlich sein, emotional und/oder cool zu sein, nachdenklich, humorvoll, schüchtern, extrovertiert, sportlich oder nicht. Diese Unterschiede spielen solange keine Rolle, wie die Männlichkeit, die verkörpert wird, ‚authentisch‘ ist. Unter dem Begriff des ‚Authentischen‘ werden eine ganze Reihe von Zuschreibungen gefasst, die sich über Querverweise miteinander in Verbindung setzen lassen. Im Mittelpunkt steht dabei die Forderung, ‚ganz bei sich‘ zu sein. Die Musik und Persönlichkeit der Musiker_innen ergänzen sich dabei oder genauer: Dass Musik und Persönlichkeit zusammenfallen, ist eine Grundbedingung des Authentischen. Authentische Musik wird dabei als innovativ, originell, intelligent, emotional, kompromisslos, glaubwürdig, spontan und ehrlich beschrieben. Auch traditionell ‚unrockige‘ Elemente wie z.B. elektronische Bestandteile der Musik von *Bloc Party* können authentisch sein, wenn sie „völlig unmittelbar und unbemüht“ (Spex 2005: 91; vgl. auch *ME* 2005) wirken. Die Persönlichkeit der Musiker_innen gilt als authentisch, wenn sie die Kontrolle über ihr Produkt behalten, ihre Texte und Musik selbst schreiben, die Produzent_innen ihrer Alben selbst auswählen und souverän ohne die Einmischung der Plattenfirma agieren können. Authentizität wird hier mit Glaubwürdigkeit, Kontrolle und Kreativität verbunden.¹⁴ An dieser Verknüpfung wird jedoch deutlich, dass es sich bei Authentizität um eine vergeschlechtlichte Kategorie handelt. Da Weiblichkeit eher mit Passivität und weniger mit musikalischer Professionalität und Kreativität assoziiert wird (vgl. Davies 2001; Leonard 2007: 99ff.), gilt sie damit als weniger ‚in Kontrolle‘ der eigenen musikalischen Fähigkeiten und des eigenen musikalischen Produkts und damit als weniger authentisch.

Neben Authentizität ist Emotionalität ein wichtiges Merkmal von Männlichkeits-Repräsentationen im *Indie*-Genre. Dabei ist die Bandbreite der in den Texten zu findenden Emotionsbeschreibungen sehr groß. Sie reicht von freundlich und lachend, über nachdenklich und verletztlich bis zu quengelnd, mürrisch und aggressiv (vgl. z.B. *NME* 2004: 28; *ME* 2007: 34f.; *Visions* 2005: 41f.). Im *Indie* ist also nicht mehr nur Weiblichkeit emotional, sondern auch Männlichkeit beansprucht Gefühle repräsentieren zu können. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Männlichkeit dabei immer mit Kontrolle über die Emotionen in Verbindung gebracht wird, auch – oder vor allem – wenn es sich um negative Emotionen handelt, wie beispielsweise um das Gefühl, in der Krise zu sein. Es

gibt z.B. eine Reihe von Artikeln, die sich mit dem Fingerbruch von Jack White beschäftigen und die ausführlich sowohl die Diagnose als auch die Folgen für ihn thematisieren. Interessanterweise bleibt der Armbruch der Schlagzeugin Meg White nur wenige Wochen zuvor in den Artikeln außen vor. Er wird nur benannt, seine – ebenso wichtigen – Auswirkungen für das Bandgeschehen werden nicht erörtert. Der Unfall von Jack White wird im Diskurs als „schrecklich“ beschrieben, er brachte ihn in eine Krise, da er zwei Monate nicht Gitarre spielen konnte. Gleichzeitig wurde durch die erzwungene Auszeit alles wieder in die „richtige Perspektive“ gebracht (alle *NME* 2003: 27). Hier kann vermutet werden, dass das Reden über emotionale Krisen vor allem als Orientierungshilfe dient, um Auswege aufzuzeigen. Als ein Effekt verbleibt Männlichkeit weiter im Mittelpunkt des Diskurses, und hierarchische Machtverhältnisse bleiben unangetastet (vgl. auch Robinson 2000).

„The freaks are out to celebrate (...)“¹⁵ –
Repräsentationen von Sexualität im Musikgenre *Indie*

Neben diesen ‚weichen‘ Kategorien wie Authentizität und Emotionalität, die Männlichkeitsideale im *Indie* flexibilisieren, soll im Folgenden Sexualität als eine soziale Kategorie diskutiert werden, die Normen und Vorstellungen von Männlichkeit (und Weiblichkeit) im *Indie* eher begrenzt. Diese Begrenzung funktioniert allerdings nicht über eine direkte Abwertung, sondern über die Normalisierung bestimmter Subjektpositionen im heteronormativen Rahmen.¹⁶

Heterosexualität fungiert im *Indie* als unsichtbare Norm, die nicht thematisiert werden muss. Vordergründig ist in Bezug auf andere Formen von Sexualität ein ‚Akzeptanz-Diskurs‘ zu finden. Homosexualität wird nicht mehr verschwiegen, sondern wie z.B. bei der Band *Gossip* in den Artikeln meist sachlich verhandelt und Homophobie im Material als bekämpfenswertes Problem diskutiert (vgl. *NME* 2006c: 37; *NME* 2009b: 38; *NME* 2009c: 38f.). Heteronormativität als Deutungsmuster wird aber darin deutlich, dass homophobe Strukturen und Praxen nicht näher in Bezug zum *Indie*-Genre und Fan-Praxen gesetzt werden.¹⁷ Daneben fällt auf, dass in dem Maße, in dem politische Diskussionen in den Vordergrund geraten, musikalische Fähigkeiten in den Hintergrund treten. Artikel über *Gossip* stellen vor allem Beth Dittos dicken Körper, ihre feministische Haltung, ihren US-amerikanischen ‚Hillbilly‘-Hintergrund und erst dann ihre Stimme in den Vordergrund (vgl. z.B. *Intro* 2009a: 20ff.; *NME* 2006b: 26f.; *ME* 2011a: 27).

Diese Hierarchie ist jedoch nicht für alle Akteure gültig, wie am Beispiel des transgeschlechtlichen Sängers und Komponisten Antony Hegarty der Band *Antony and the Johnsons* deutlich wird. Sein¹⁸ Gesang steht bei allen Besprechungen im Vordergrund, er wird überwiegend positiv bewertet.¹⁹ Nichtsdestotrotz kommt auch hier der Machtmechanismus der Normalisierung zum Tragen, indem das Bild eines Außenseiters gezeichnet wird, der als „angle-voiced (...) shaphe-shifter“ (*NME* 2009d: 32) und „gender challenging gentle giant“ (*NME* 2005a: 14) in seinen persönlichen Texten seine Transgender-Probleme (vgl.

NME 2009a: 41) verhandle. Sexualität und Geschlecht werden hier privatisiert und geraten als gesellschaftliche Strukturkategorien aus dem Blick.

Heterosexualität wird zudem als normativer Maßstab im Diskurs deutlich, wenn queeren Subjekten bestimmte Aufgaben und Verantwortlichkeiten übertragen werden, für die ‚nicht-queere‘ Subjekte nicht zuständig sind, z.B. für die Verhandlung ‚queerer‘ Themen. Dies zeigt sich im Diskurs um *Gossip*. Im Zuge ihres letzten Albums *Music for Men* (2009) werden Vorwürfe des Ausverkaufs diskutiert, welche häufig am ‚Vergessen‘ queerer Inhalte auf dem Album festgemacht werden (vgl. z.B. *NME* 2009b: 38). Dieses sei jetzt nur noch ein „sugar-coated dance record“ (ebd.). Diese Kritik ist deswegen so bemerkenswert, weil der Masse an heteronormativen *Indie*-Bands, die ebenfalls privatisiert über Liebe, Beziehung u.a. schreiben, dieser Vorwurf nicht gemacht wird. An diesen Beispielen zeigt sich, dass als ‚anders‘ konstruierte Subjekte auch im *Indie*-Genre mit einem differenteren Maßstab gemessen werden als diejenigen, die als ‚normal‘ gelten.²⁰

Schlussfolgerungen

Wie gezeigt wurde, stellt sich Männlichkeit im Musikgenre *Indie* auf der Ebene der Repräsentationen über den Modus der Hegemonie her. Zwar wird auf der heterosozialen Ebene Weiblichkeit Raum zugestanden, über ihre Verknüpfung mit Passivität und Körperlichkeit und die Entwertung musikalischer Fertigkeiten wird Männlichkeit jedoch wieder als Norm bestätigt. Auf der homosozialen Ebene stellt sich Männlichkeit als ‚flexibilisiertes‘ Ideal dar, denn eine ganze Reihe von Männlichkeiten wird als Norm zugelassen. Von besonderer Bedeutung sind dabei Authentizität, Kreativität und Emotionalität. Um diese Eigenschaften zu ‚vermännlichen‘, werden sie diskursiv mit Deutungsmustern von Kontrolle verbunden. Dass sich Männlichkeit so über eine große Bandbreite von Repräsentationen konstituiert, macht deren Macht aus. Männlichkeit kann demnach sehr viele Diskurspositionen einnehmen, während Weiblichkeit auf bestimmte Figuren reduziert wird. Gleichzeitig zeigt jedoch die Repräsentation der Kategorie Sexualität, dass der Flexibilisierung von Männlichkeit Grenzen gesetzt sind.

Auffällig ist, dass sich Männlichkeit im *Indie* nicht mehr vorrangig über Ausschlüsse erzeugt. Vielmehr können z.B. in Bezug auf die Kategorie ‚Sexualität‘ Normalisierungsprozesse aufgezeigt werden, in denen sich Heterosexualität als Norm paradoxerweise nicht trotz, sondern durch das erfolgreiche ‚Anders-Sein‘ der ‚Anderen‘ bestätigt. Diese Machtmechanismen können im Anschluss an Antke Engel (2009) als normalisierende Integration verstanden werden. Damit bezeichnet sie einen gesellschaftlichen Prozess der Regulierung von Differenz, in dem das, was ins gesellschaftliche ‚Außen‘ verlagert wird, zugleich integriert wird. Neu ist in diesem Rahmen eine positive, wertschätzende Haltung gegenüber Differenz, wenn diese als kulturelles Kapital nutzbar gemacht werden kann. Dieser flexible Einschluss wird von Prozessen der Individualisierung

und Privatisierung struktureller Kategorien und Prozesse begleitet (vgl. ebd.: 38ff.).

Daran anschließend bleibt jedoch eine Reihe von Fragen offen. An dieser Stelle will ich nur auf theoretische Herausforderungen des Flexibilisierungsmodus eingehen. Wenn Differenzen beständig in das hegemoniale Zentrum eingearbeitet werden, ergibt sich daraus die Frage, welches kritische Potential sich noch aus der Überschreitung der Norm erschließt. So könnten die Repräsentationen von Männlichkeit im *Indie* eine flexibilisierte Form hegemonialer Männlichkeit darstellen, die vor allem dazu dient, patriarchale Privilegien auch im Zeichen veränderter Hegemonie abzusichern, indem weniger ‚Stoff‘ für Konflikte zur Verfügung steht. Demgegenüber ermöglichen die ‚flexibilisierten‘ Einschlüsse anderen Männlichkeiten (und auch bestimmten Formen von Weiblichkeit) Sichtbarkeit und verändern so das symbolische Machtgefüge. Diese widersprüchlichen und uneindeutigen Transformationsprozesse zeigen sich beispielhaft an den gegenwärtigen Diskussionen um den Status von Heterosexualität bzw. Homophobie als Stützen hegemonialer Männlichkeit (vgl. Anderson 2009; Heilmann 2011). Um diese Entwicklungen genauer analysieren zu können, ist es meines Erachtens lohnenswert, die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Changierens zwischen Einschreibung und Ausschluss zu lenken, denn die doppelte Bewegung muss Bruchstellen provozieren. Daneben kann über ein besseres Verständnis dieses Mechanismus die derzeitige Flexibilisierung und Stabilisierung von Strukturkategorien wie ‚Geschlecht‘ angemessener begriffen werden.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Nadine Sanitter
Grüntaler Str. 11, D-13357 Berlin

nadine.sanitter@fh-erfurt.de

Anmerkungen

- 1 *NME* 2004: 28.
- 2 Von einer subkulturellen Verbreitung kann angesichts des kommerziellen Erfolges von *Indie*-Bands und der breiten Verwendung in Filmen und Werbung nicht mehr gesprochen werden.
- 3 Die Ergebnisse, die zwischen 76% und 99% schwanken, beziehen sich auf die Top 25 der jeweiligen Listen. Vgl. *Intro* (2009b: 6); *NME* (2009e); *Pitchfork* (2009).
- 4 Ich danke den Autor_innen der anonymen Peer-Reviews für ihre hilfreichen Kommentare und Verbesserungsvorschläge.
- 5 *Gossip* 2009.
- 6 D.h. jedoch auch: Nicht beantwortet werden kann die Frage, in welchem Verhältnis ‚Indie-Männlichkeit‘ zur hegemonialen Männlichkeit steht, d.h. ob sich hier eine hegemoniale Form von Männlichkeit zeigt oder eine untergeordnete bzw. marginalisierte Form. Dies ist deswegen problematisch, weil hegemoniale Männlichkeit als ‚inhaltlich gefüllte‘ Form von Männlichkeit als Fixpunkt gesetzt wird und daher im Vorhinein bestimmt werden muss. Aufgrund der historischen und sozialen Beweglichkeit von Geschlechternormen und ihrer Interdependenz ist dies jedoch nur schwer möglich.
- 7 Diese Definition ist nicht unproblematisch, andere Möglichkeiten (z.B. über Distributionsbedingungen) sind jedoch noch weniger geeignet. Gegenwärtige Vertriebsstrukturen sind durch den Umbau der Musikindustrie komplex und kaum überschaubar. So ist es möglich, dass Bands, die z.B. in Europa bei einem *Indie*-Label sind, in den USA über ein Major-Label vertreten werden. Daneben wechseln Bands nicht selten ihre Plattenfirma.
- 8 Ein Großteil der Veröffentlichungen zu *Indie* hat das Verhältnis von Subversion und *Mainstream* in Bezug auf bestimmte Distributionsbedingungen oder musikalisch-ästhetische Fragen zum Thema (vgl. z.B. Hesmondhalgh 1999; Ullmaier 1998).
- 9 Es handelt sich bei dieser Studie um Teilergebnisse eines noch laufenden Promotionsprojektes.
- 10 So genannte ‚Fanzines‘ oder kaum bekannte Musikzeitschriften werden nicht betrachtet. Die für den deutschen Musikmarkt relevanten Zeitschriften sind: *Musikexpress* (im folgenden *ME*), *Intro*, *Spex*, *Visions* sowie das *Rolling Stone Magazin*. Wichtige internationale Zeitschriften sind das US-amerikanische *Rolling Stone Magazine* und der britische *New Musical Express (NME)*. Die Zeitschriften sind musikalisch unterschiedlich gewichtet. So haben *Visions* oder das deutsche *Rolling Stone Magazin* eine eher ‚traditionell‘ rockigere Ausrichtung, während *Intro* und *Spex* auch andere Musikstile (z.B. Elektro, Hip Hop) diskutieren.
- 11 *Kings of Convenience* 2004.
- 12 Dabei ist es für die Interpretation des Diskurses irrelevant, ob Meg White ‚wirklich‘ schlecht spielt (siehe z.B. die Diskussion hier: <<http://www.drummerworld.com/forums/showthread.php?t=25877>>).
- 13 *Arcade Fire* 2010.
- 14 Hier sei auf ein Interview mit den *White Stripes* verwiesen, das viele Komponenten exemplarisch aufführt: „Wir bestimmen unsere Grenzen immer selbst. (...) Wir haben noch nie etwas getan, einfach nur um cool auszu-sehen oder cool zu klingen. (...) Wir sind niemals auf Erfolg aus gewesen.“ (*Visions* 2003b: 61 ff.).
- 15 *NME* 2005c: 70.
- 16 Der Begriff Heteronormativität beschreibt nicht nur die Norm Heterosexualität, die sich selbst als ‚natürlich‘ und ‚normal‘ und andere Sexualitäten als ‚unnatürliche‘ und weniger ‚normale‘

Abweichungen konstituiert, sondern verweist zusätzlich auf die wechselseitige Verweisstruktur von Geschlecht und Sexualität, die nicht nur den Bereich der Sexualität, sondern alle gesellschaftlichen Verhältnisse strukturiert (vgl. Wagenknecht 2007: 17f.).

17 Zu einer Ausnahme vgl. *NME* 2006a: 29, worin zumindest die *Indie*-Musikindustrie als Problem benannt wird.

18 Hier werden die männlichen Pronomen verwendet, da Antony Hegarty im Dis-

kurs fast ausschließlich als Mann ver-
eindeutigt wird.

19 Ob bei der unterschiedlichen Bewertung Geschlechterhierarchien zum Tragen kommen, konnte bislang nicht abschließend geklärt werden, ist jedoch zu vermuten.

20 Aus Platzgründen kann hier nicht auf ‚Whiteness‘ eingegangen werden, die sich durch ähnliche Strategien als flexibilisierte Norm konstituiert.

Literatur

- Anderson, Eric (2009): *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. New York/London: Routledge.
- Bannister, Matthew (2006): *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Baur, Nina/Luedtke, Jens (2008) (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen/Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bederman, Gail (2011): *Why Study ‚Masculinity‘ anyway? Perspectives from the Old Days*. In: *Culture, Society and Masculinities* 1, S. 13-25.
- Bereswill, Mechthild/Meuser, Michael/Scholz, Sylka (2007) (Hrsg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Die männliche Herrschaft*. In: Dölling, I./Krais, B. (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 153-217.
- Brodie, Janine (2004): *Die Re-Formierung des Geschlechterverhältnisses. Neoliberalismus und die Regulierung des Sozialen*. In: *Widerspruch. Zeitschrift für sozialistische Politik* 46, S. 19-32.
- Bublitz, Hannelore (2011): *Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit*. In: Keller, R./Hirsland, A./Schneider, W./Viehöver, W. (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 245-282.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Clawson, Mary Ann (1999): *When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*. In: *Gender & Society* 2, S. 193-210.
- Coates, Norma (1998): *Can't We just Talk about Music?: Rock and Gender on the Internet*. In: Swiss, T./Sloop, J./Herman, A. (Hrsg.): *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Malden/Oxford: Blackwell, S. 77-99.
- Connell, Raewyn [R.W.] (2000): *Der gemachte Mann. Konstruktionen und Krise von Männlichkeiten*. 2. Aufl. Opladen: Leske + Budrich.
- Connell, Raewyn [R.W.]/Messerschmidt, James W. (2005): *Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept*. In: *Gender & Society* 6, S. 829-859.
- Davies, Helen (2001): *All Rock and Roll is Homosocial: The Representation of Women in the British Rock Music Press*. In: *Popular Music* 3, S. 301-319.
- Eismann, Sonja (2007) (Hrsg.): *Hot Topic. Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil.
- Engel, Antke (2009): *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- Frith, Simon/McRobbie, Angela (2007): *Rock and Sexuality [1978/79]*. In: Frith, S. (Hrsg.): *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, S. 41-58.
- Gottlieb, Joanne/Wald, Gayle (1994): *Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrrls, Revolution and Women in Independent Rock*. In: Ross, A./Rose, T. (Hrsg.): *Microphone Fiends. Youth Music and Youth Culture*. New York/London: Routledge, S. 250-274.
- Green, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press.

- Hark, Sabine (2009): Was ist und wozu Kritik? Über Möglichkeiten und Grenzen feministischer Kritik heute. In: *Feministische Studien* 1, S. 22-35.
- Heilmann, Andreas (2011): Normalität auf Bewährung. Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit. Bielefeld: transcript.
- Hesmondhalgh, David (1999): Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Genre. In: *Cultural Studies* 1, S. 34-61.
- Kearney, Mary Celeste (2012) (Hrsg.): *The Gender and Media Reader*. New York/London: Routledge.
- Keller, Reiner (2003): Der Müll der Gesellschaft. Eine wissenssoziologische Diskursanalyse. In: Keller, R./Hirsland, A./Schneider, W./Viehöfer, W. (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2, Forschungspraxis*. Opladen: Leske + Budrich, S. 197-232.
- Leonard, Marion (2007): *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate.
- Maihofer, Andrea (2007): Gender in Motion: Gesellschaftliche Transformationsprozesse – Umbrüche in den Geschlechterverhältnissen? Eine Problemskizze. In: Grisard, D./Häberlein, J./Kaiser, A./Saxer, S. (Hrsg.): *Gender in Motion. Die Konstruktion von Geschlecht in Raum und Erzählung*. Frankfurt/M./New York: Campus, S. 281-315.
- McRobbie, Angela (2010): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meuser, Michael (2001): ‚Ganze Kerle‘, ‚Anti-Helden‘ und andere Typen. Zum Männlichkeitsdiskurs in neuen Männerzeitschriften. In: Döge, P./Meuser, M. (Hrsg.): *Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterforschung*. Opladen: Leske + Budrich, S. 219-236.
- Meuser, Michael (2006): *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meuser, Michael (2010): *Geschlecht, Macht, Männlichkeit – Strukturwandel von Erwerbsarbeit und hegemoniale Männlichkeit*. In: *Erwägen Wissen Ethik* 3, S. 325-336.
- Reeser, Todd W. (2010): *Masculinities in Theory. An Introduction*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Reynolds, Simon/Press, Joy (1995): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail.
- Reitsamer, Rosa (2006): *Walk on the White Side. Weiße maskuline Normativität in der Popkultur*. In: Reitsamer, R./Weinzierl, R. (Hrsg.): *Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik*. Wien: Löcker, S. 169-179.
- Robinson, Sally (2000): *Marked Men. White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press.
- Schippers, Mimi (2002): *Rockin' Out of the Box. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ullmaier, Johann (1998): What's so funny about L'age Polyd'or? Zur Independent/Major Konstellation. In: *Testcard* 5, S. 94-104.
- Wagenknecht, Peter (2007): Was ist Heteronormativität? Zu Geschichte und Gehalt des Begriffs. In: Hartmann, J. (Hrsg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 17-34.
- Wetterer, Angelika (2007): *Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Zentrale Ergebnisse des Forschungsschwerpunkts „Professionalisierung, Organisation, Geschlecht“ im Überblick*. In: Gildemeister, R./Dies. (Hrsg.): *Erosion oder Reproduktion geschlechtlicher Differenzierungen? Widersprüchliche Entwicklungen in professionalisierten Berufsfeldern und Organisationen*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 189-214.

Whiteley, Sheila (1997) (Hrsg.): Sexing the Groove. Popular Music and Gender. London/New York: Routledge.

Wicke, Peter (1990): Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge/New York/Oakleigh: Cambridge University Press.

Quellenverzeichnis

Da ich diskursanalytisch arbeite, werde ich im Folgenden nur die Quelle des Textes sowie den Titel, jedoch keine Autor_innen angeben. Bei vielen Texten ist die Autorschaft zudem unklar.

Intro (2009a): Gossip. Pop mit Würde. 7, S. 20-23.

— (2009b): So Underrated? Poll 2000 – 2009. 12, S. 4-9.

Musikexpress (2004): Jack fliegt und Meg kommt fast nicht nach. Konzertreview zu den White Stripes. 8, S. 24.

— (2005): Bewegen und bewegt werden. Zu viele Lorbeeren und allenthalben Querverweise: Bloc Party schwimmen sich trotzdem frei. 3, S. 32.

— (2007): Die Tränen der Young Executives. Bloc Party wollen etwas bedeuten. 2, S. 33-35.

— (2011a): Beth Ditto: Interview über Gossip und Simian Mobile Disco. 4, S. 27.

— (2011b): ME Portrait: Feist. Gefühl und Härte. 11, S. 30-36.

New Musical Express=NME (2003): Jack's Back! 27.09.2003, S. 24-27.

— (2004): Bloc Rockin' Geeks. 24.07.2004, S. 29.

— (2005a): ‚This man is a genius‘. NME's James Jam on why Antony is the best thing to happen to music since the Smiths. 24.09.2005, S. 14.

— (2005b): What's given Jack the Blues? 12.11.2005, S. 28-31.

— (2005c): Konzertreview zu Antony and the Johnsons. 17./24.12.2005, S. 70.

— (2006a): Listen up! Railing Against Sexists, Homophobes and Fakers, The Gossip Are the Punk-Rock Band the World Needs Right now. 01.07.2006, S. 29.

— (2006b): In Their Own Words: Beth Ditto from The Gossip. 04.11.2006, S. 26-27.

— (2006c): Number One Beth Ditto The Gossip. 25.11.2006, S. 37.

— (2009a): Tears in Heaven. Review zum Antony and the Johnsons Album The Crying Light. 17.01.2009, S. 41.

— (2009b): First class male. Review zum Gossip Album Music for Men. 20.06.2009, S. 38.

— (2009c): ‚If I have to sell out to give back to the scene that helped me, I'm proud of it.‘ Finally, an interview with Gossip in a music magazine! 29.08.2009, S. 38-39.

— (2009d): The 25 best Rock Stars of the Decade, 13th place for Antony Hegarty. 28.11.2009, S. 32.

— (2009e): The Top 100 Greatest Albums of the Decade. <<http://www.nme.com/list/the-top-100-greatest-albums-of-the-decade/158049>> (Zugriff am 1.6.2012).

Pitchfork (2009): Staff Lists: The Top 200 Albums of the 2000s. <<http://pitchfork.com/features/staff-lists/7710-the-top-200-albums-of-the-2000s-20-1-2/>>. (Zugriff am 1.6.2012).

Rolling Stone Magazin (2003): Besser als ein Tag schulfrei. Kein Hype, sondern ein orgiastisches Musik-Seminar: The White Stripes kämpfen für das Gute – und spielen doch nur Blues. 7, S. 28.

Spex (2005): Review zum Bloc Party Album Silent Alarm. 3, S. 91.

Visions (2003a): The White Stripes – Familienpotrait mit Elefanten. 3, S. 14.

— (2003b): The White Stripes – Ganz schön begrenzt. 4, S. 60-63.

— (2005): Bloc Party – New Kids on the Bloc, 3, S. 40-43.

— (2006): Review zum Cat Power Album The Greatest. 3, S. 81.

Musik

Gossip (2009): *Music for Men*. Columbia/
Sony BMG.

Kings of Convenience (2004): *Riot on an
Empty Street*. Astralwerks/EMI.

Arcade Fire (2010): *The Suburbs*. Merge
Records.