



Popfeminismus! Fragezeichen!

Eine Einführung

Katja Kauer

T Frank & Timme

Katja Kauer Popfeminismus! Fragezeichen!

Kulturwissenschaften, Band 7

Katja Kauer

Popfeminismus! Fragezeichen!

Eine Einführung

TFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-245-4

ISSN 1862-6092

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2009. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

1	Popfeminismus! Fragezeichen!.....	7
2	Der popkulturelle Objektstatus von ‚Weiblichkeit‘	9
3	Die feministische Theoriebildung der 1970er Jahre	29
4	Die feministische Theoriebildung der 1980er Jahre	33
5	‚Mutterschaft‘ und ‚Weiblichkeit‘	41
6	Die feministische Theoriebildung der 1990er Jahre	53
7	Homöovestismus und Self Sex: Fallen popfeministischer Performanz? ..	59
8	Homöovestitische Überblendung als Form von weiblicher Ästhetik?	71
9	Weil ich ’n Mädchen bin	77
10	Popkultur als Sampling.....	93
11	Die popfeministische Strategie der Innerlichkeit bzw. Neuen Subjektivität in Jana Hensels und Elisabeth Raethers Erzählband „Neue deutsche Mädchen“	97
12	Die popfeministische Strategie der Rückbesinnung auf weibliche Körperlichkeit durch eine Entzauberung der Selbstdarstellung am Beispiel der popkompatiblen Magersucht in Kerstin Grethers „Zuckerbabys“	111
13	Das subversive Spiel mit weiblicher Identität und die sexuelle Entgrenzung als popfeministische Strategie am Beispiel Charlotte Roches Roman „Feuchtgebiete“	123

14 Popfeminismus: Versuch einer Minimaldefinition	133
Abbildungsverzeichnis	139

1 Popfeminismus! Fragezeichen!

Popfeminismus ist gewiss ein Begriff, mit dem jede/r etwas assoziieren kann, jedoch eine Definition fällt schwer. Bei dem Phänomen ‚Popliteratur‘, das Ende der 1990er Jahre Furore machte, lud die unspezifische Klassifikation dazu ein, fast die gesamte neu erschienene Literatur, die sich mit Gegenwartskultur, Jugend, Traditionsbrüchen befasst und deren AutorInnen noch jung wirkten sowie bestenfalls durch eine stark medial ausgerichtete Präsenz auffielen, unter diesem Begriff zu subsumieren. Viele der unter dem Label ‚Popliteratur‘ gefassten LiteratInnen waren davon wenig begeistert, weil sie zu recht befürchteten, einer aus traditionellen Blickwinkel minderwertigeren literarischen Strömung zugeordnet zu werden, was ihr Schaffen, trotz des medialen *Hypes*, qualitativ abwertete. Auch der Popfeminismus, der in den letzten Jahren erst nach dem Diskurs von ‚Popliteratur‘ von sich reden macht, ist eine derart chimäre Kategorie, sodass die feministischen Äußerungen der jüngeren Generation pauschal gerne mit diesen Label versehen werden, egal ob sie sich bewusst mit der Gegenwartskultur auseinandersetzen oder eben nur die so genannte *3th wave* sind, die naturgemäß Unterschiede zur *2nd wave* aufweist. Oftmals sind die jungen Feministinnen von dieser Zuschreibung nicht begeistert, fürchten sie doch, wie bei der Trennung zwischen ernsthafter Kultur und Unterhaltungskultur (also Pop), einem Feminismus zugeordnet zu werden, der nur unterhaltend, aber nicht ernst zu nehmen sei. Nur wenige junge feministische AutorInnen (wie Kerstin Grether oder Sonja Eismann) verwenden den Begriff ‚Popfeminismus‘ selbstsicher, meist in dem Kontext, dass sie die Popkultur als Ausgangspunkt ihrer feministischen Kritik ansehen oder in dem Sinn, dass sich die Feministin selbst als eine Art Popkünstlerin begreift, die im Medium der Gegenwartskultur feministisch agitiert. Doch das Phänomen ‚Popfeminismus‘ schließt viel mehr ein als ein kritisches Bekenntnis zur Popkultur. Es ist sowohl der Versuch, an die Traditionen der *Girlkultur* anzuschließen, als auch eine Möglichkeit, neue Ebenen feministischer Praxis zu erschließen, die sich aus den bereits bekannten feministischen Traditionen speist, diese aber kontextuell neu belebt. Darüber hinaus gilt Popfeminismus als Möglichkeit, dem antifeministischen *backlash*, der dafür sorgte, dass man sich unter ‚der Feministin‘ immer eine unattraktive, humorlose, männerfeind-

liche Frau vorstellte, ein anderes attraktives, ja *sexy*, Feministinnenideal entgegenzuhalten, das *Sexyness* und feministisches Bewusstsein gleichermaßen verspricht. Auf gesellschaftlicher Ebene geht es auch im Popfeminismus um eine erfolgreiche Partizipation von Frauen in der Arbeitswelt, denn immer noch steht die manchmal unausgesprochene Aufforderung zu einer grundsätzlichen Entscheidung zwischen erfolgreicher Karriere und Familienglück den Frauen wie ein Drohung vor Augen, die selbst kinderlose Arbeitnehmerinnen zu spüren bekommen, da die Vorstellung, Frauen seien für die Familie zuständig, auch nicht von besseren Schulleistungen der Mädchen oder anderen Erfolgsquoten ausgetrieben werden kann. Popfeminismus versucht den idealen Zusammenhang zwischen ‚Weiblichkeit‘ und ‚Häuslichkeit‘ aufzubrechen und so ist Mutterschaft wie seit jeher für die Frauenbewegung bekannt auch ein popfeministisches Thema. Googelt man das Wort ‚Popfeminismus‘, um eine erste Annäherung zu ermöglichen, findet man diese Aufzeichnung von Stefanie Büther:

Popfeminismus ist ein Begriff, der noch nicht wirklich mit Inhalt gefüllt worden ist. Er hängt ein bisschen luftleer in der Gegend – wie ein Versprechen, das noch nicht eingelöst wurde. Viele Leute aus der klassischen Linken finden, dass mit diesem Begriff eine gewisse Sinnentleerung einhergeht; und dass er sich nicht dafür eignet, um zum Beispiel Kapitalismuskritik zu üben. Auf der anderen Seite hängen viele Leute sich den Begriff gerne um. Sie haben keine Berührungsängste damit, weil sich Popfeminismus so schön fluffig anfühlt. Pop, das hat etwas Unbedrohliches, keine harten Linien.¹

Neben der klassischen Linken scheint es vor allem der klassische Feminismus zu sein, der Popfeminismus für sinnentleert hält, doch sehr wohl stimmt auch die Einschätzung, dass sich viele den Begriff ganz gerne umhängen, da er sowohl unspezifisch als auch unbedrohlich wirke. Diese so markante Null-Definition soll Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit einem Phänomen sein, das durchaus einige Feindbilder zu etablieren weiß: die traditionellen Rollenbilder, die patriarchalische Gesellschaftsstruktur, die ‚alte‘ feministische Schule und auch die sexistische Popkultur.

.....

1 <http://zuender.zeit.de/2008/01/interview-sonja-eismann-popfeminismus-hot-topic>. (20.3.09)

2 Der popkulturelle Objektstatus von ‚Weiblichkeit‘

Laura Mulveys Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino“ gilt als einer der bedeutendsten Ansätze innerhalb der feministischen Filmkritik. Ausgehend vom Vokabular der Psychoanalyse stellt Mulvey eindrucksvoll dar, wie sich innerhalb des filmischen Mediums die ‚Weiblichkeit‘ darstellt

als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwingen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten.²

Die visuelle Lust, die das traditionelle Hollywoodkino dabei produziert, ist in erster Linie eine männliche Lust, die das Weibliche zum Objekt eines sozusagen in Besitz nehmenden Blickes degradiert. Nichtsdestoweniger erfährt auch die Zuschauerin etwas wie Lust, wenn auch nicht sexualtriebgesteuerte, sondern eine andere Form von Befriedigung, die sie aus der Identifikation mit dem dargestellten Objekt gewinnt. Diese Ich-Libido richtet sich auf eine glamouröse sexualisierte Gestalt, deren Erotik der Männlichkeit unterworfen ist, aber dennoch für sich besteht und eine weiblich narzisstische Befriedigung verschafft. Die Andersheit des Weiblichen, also ihr Status als Objekt der Begierde, das selbst nicht zu begehren und zu besitzen vermag, wird nach Mulvey durch zwei filmische Strategien untermauert: entweder indem die weibliche Andersartigkeit bestraft und entmystifiziert wird – ein klassisches Schema im *Film noir* – oder indem die weibliche Fremdartigkeit, die Abwesenheit des Phallus fetischisiert wird. Die narrativen Strukturen des Hollywoodkinos inszenieren entweder eine perfekte Fetisch-Frau, so wie der von seinem Entdecker Sternberg künstlich geschaffene Mythos *Marlene Dietrich*, oder sie vermögen die gefährliche Fremdartigkeit des Weibes zu domestizie-

2 Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. von Liliane Weissberg. Frankfurt a.M. 1994, S. 48–89, hier S. 49 [Original 1975, erste dt. Veröffentl. 1980].

ren, indem die bedrängende weibliche Heldin bestraft wird. Das klassische Schicksal der *Femme fatale* besteht in ihrem Todesurteil, das neben der Behebung der von ihr ausgehenden sexualisierten Bedrohung auch eine Entzauberung weiblicher Sexualität nach sich zieht.

Der Boom um weibliche Popstars oder mehr noch das Aufkommen der so genannten *Girl-Bands* in den frühen 1990er Jahren, die zwar schon vor diesem Zeitpunkt graduell auftauchten, seit dem *Hype* um die *Spice Girls* jedoch einen scheinbar ebenso fetischisierten Status in der Popkultur einnehmen wie die *Leading Ladies* des klassischen Hollywood Films, regt dazu an, Mulveys Thesen anhand der die jugendliche popkulturelle Identität in starken Maße formenden Videoästhetik zu filtrieren.

Es handelt sich um kommerzielle Videos, die sozusagen weibliche Inszenierung anbieten und zwar in der Form, dass eine weibliche Autorschaft dieser Bilder suggeriert wird, weil die Interpretin / Akteurin / Künstlerin weiblich ist und die Videos unter dem Namen einer Frau (Sängerin bzw. einer ganzen *Girl-Band*) laufen. Tritt diese geballte stilisierte, popästhetisch geformte Weiblichkeit ins Bild, singend, tanzend, sich gebärdend oder in einer ausgefeilten Videogeschichte agierend, sind diese Bilder der Weiblichkeit interessanterweise keineswegs zu unterscheiden von den weiblichen Videoauftritten, bei denen namenlos bleibende Tänzerinnen anmutsvoll ihre Aufwartung machen, um den *male act* zu unterstützen und aufzuwerten. Sehr oft, gerade in Videos der Rap-Szenen wird Weiblichkeit in so genannten *Gangsta-Rap*-Videos auf plakative Weise in Szene gesetzt, Mädchen in engen Outfits mit halbpornographischen Posen, die dem männlichen Akteur unter- oder als Schmuckgegenstand beigeordnet sind. Selbstredend ist die videoästhetische Umkehrung dieser Bilder eine Seltenheit. Der *female act* lässt sich nicht von halbbekleideten jungen Männern umrahmen. Zwar gibt es Videos, die auf eine derartige Stilisierung zurückgreifen, wo sich der weibliche Star von männlichen Tänzern umgarnen und in Szene setzen lässt. *Madonnas* Video zu ihrem Hit *Material Girl* (1985) spielt mit derartigen Sequenzen, doch diese Performanz ist bereits ironisch gebrochen, indem sich der weibliche Star als käuflich präsentiert und damit der Dichotomie von weiblicher Passivität und männlichen Aktionismus nicht entgegentritt, sondern diese re-inszeniert.

Die weiblichen Sängerinnen und *Girl-Band*-Sternchen spielen in ihren Videos so gut wie nie eine aktive Rolle. Sie räkeln sich lasziv vor dem als mannhaft imaginierten Betrachter, zeigen sich in erotischen Posen und Tanzchoreographien und trällern und schluchzen ihren Song in die Kamera. Diese

Zurschaustellung von Weiblichkeit als Begehrensobjekt wird kaum variiert und findet sich in fast jedem kommerziellen Video, das unter dem Namen einer Pop-Girl-Band oder einer Popsängerin läuft. Berühmte Namen wie die *Spice Girls* (formiert 1994, erste Single *Wannabe* 1996), *Britney Spears* (Debütalbum *One more time*, 1999), *Christina Aguilera* (Debütalbum *Christina Aguilera*, 1999), die in Deutschland erfolgreichste Girl-Band *No Angels* (ging aus der ersten Staffel der von RTL2 ausgestrahlten Casting Show *Popstars* 2000 hervor, erste Single *Daylight in your eyes* 2001) mit der ‚Nachfolgekombo‘ *Monrose* (ging 2006 aus der fünften Staffel der Casting Show *Popstars* in Anlehnung an die *No Angels* als exklusive Girl-Band hervor, Debütsingle *Shame* 2006) und die Girl-Band mit dem sprechenden Namen *Pussycat Dolls* (Debütsingles *We went as far as we felt like going* und *Sway*, 2004) sind nur einige wenige Beispiele. Sowohl die R&B-Szene als auch andere Nischen des Pop wie *Hip Hop*, in denen Frauen zunehmend als Akteurinnen auftreten, kennen keine andere Präsentationsform des Weiblichen als die eines stilisierten oder fetischisierten Objekts.

Jener Befund, der durch ausreichend MTV-Konsum belegt werden kann, scheint Mulveys Thesen von einem generellen, in der patriarchalischen Sprach- und Machtordnung manifesten Unvermögen von Frauen, sich visuell anders zu präsentieren als lediglich als Objekt des männlichen Blicks, zu stützen. Popfeministisch betrachtet bietet diese These keine Innovation, im Gegenteil, sie bekräftigt eine aus der feministischen Filmtheorie stammende These über das Fehlen weiblicher Signifikationsmacht innerhalb einer filmischen Präsentation.

Dennoch ist bei aller Übertragungsmöglichkeit von Mulveys Thesen auf die Popvideos die Frage zu stellen, inwiefern ein imaginer männlicher Betrachter überhaupt noch von Bedeutung sein kann? Bereits Mulvey räumt ja ein, dass die im Kino produzierte Lust auch weibliche Lust sein kann. Die präsentierte Schauspielerin wird dabei nicht zum heteroerotisch begehrten Objekt, sondern es handelt sich um eine narzisstische Identifikation der Zuschauerin mit dem Star, denn wie wir wissen, die Garbo und die Dietrich – hervorragende visuelle Beispiele von phallischen Fetischisierungen – sind nicht allein von Männern in den Starolymp gehoben worden. In der Retrospektive sind es vor allem weibliche Fans, die diese Idole nicht sterben lassen. Oft wird dies mit der homoerotischen Ausstrahlung, die diesen *Leading Ladies* zugeschrieben wird, begründet. Jene homoerotische Aura, die vor allem auf eine Unergründlichkeit der weiblichen Performanz und auf ein sich festes

Kategorien entziehendes Changieren zwischen sexuellen Identitäten gegründet ist und für die im derzeitigen Hollywoodkino am ehesten die Ikone *Angelina Jolie* angeführt werden kann, erscheint mir jedoch nicht allein der Grund für das weibliche Fantum zu sein. Gerade die *Girl-Bands* rekurrieren ihre Fans fast ausschließlich aus weiblichem Publikum, ohne dass eine homoerotische Ausstrahlung ihrerseits überhaupt zur Debatte steht. Tatsächlich sind gerade weibliche Popstars, die dem *Mainstream* zugeordnet sind, auf ihre weiblichen Fans angewiesen, denn die männlichen Teenager gelten nicht als die Zielgruppe, die ihre CDs und Fanartikel kaufen, obwohl doch gerade diese den imaginierten Betrachter in den Videos darstellen. Wackeln die weiblichen Popstars für ihre nicht homosexuellen Geschlechtsgenossinnen mit dem Po? Und wenn, warum, da es nicht um Sex oder Begehren geht? Die Popladies sind für den weiblichen Betrachter geschönt und geschminkt, doch dieser weibliche Betrachter soll sich narzisstisch mit den Stars identifizieren und nicht homosexuell stimuliert werden. Im erotischen Sinn agieren sie, wie Mulvey darlegt, für einen männlichen Betrachter, der jedoch abwesend bleibt.

Das Gemachtsein für und das Gerichtetsein auf ein weibliches Fanpublikum bedeutet nicht, dass der patriarchalische Blick gebrochen wird, aber ihm wird ausgewichen, denn es handelt sich um die absolute Entfernung von einem realen männlichen Beobachter. Zwar sind die weiblichen Popstars prinzipiell für den männlichen Beobachter noch attraktiv, doch der Konsum der Videos untersteht keiner männlichen Libido. Der männliche Fan würde tatsächlich zur sexuellen Stimulation ganz andere Mittel zur Verfügung haben als den Konsum von MTV-tauglichen Videos. Die popfeministische Ironie bei dieser Form der Vermarktung von Weiblichkeit liegt darin, dass sich eine patriarchalisch geprägte Vorstellung von Weiblichkeit emanzipiert, zumindest insoweit, dass sie nicht als Konsumgut für Männer, sondern für Mädchen fungiert. De facto ist die Vorbildfunktion, die diese popästhetischen Bilder der Weiblichkeit für Mädchen und Frauen bieten, nicht ganz unbedenklich. Was visuell überarbeitet ist, droht für das reale weibliche Selbstwertgefühl zur Bedrohung zu werden. Feministinnen warnen vor dem unrealistischen Körperbild, das die Popkultur propagiert und im schlimmsten Fall psychosomatische Erkrankungen wie Magersucht verursachen kann. Aber abgesehen davon, dass die narzisstische Identifikation mit den Popprinzessinnen immer auch einer Portion Distanznahme bedarf, um nicht bedrohlich zu werden, hält sich die Begeisterung der traditionellen Feministinnen über derartige weibliche Identifikationsangebote schon deshalb in Grenzen, weil diese keine großen

Verfeinerungen darstellen, da sich in den Bildern keine utopische Weiblichkeit abzeichnet. Die erfolgreichen Stars und Sternchen sind weiterhin *man made*. Darüber hinaus kann die absolute Angepasstheit an das patriarchalische Gebot der Weiblichkeit als ein Zeichen psychischer Versklavung gelesen werden, wobei sozusagen ein äußerlich gesetztes Gebot an Mädchen, sich weiblich zu präsentieren, zwanghaft verinnerlicht wurde, sodass sie ihr Glück in popästhetischen Performanzen suchen. Der Popfeminismus jedoch geht über den kritischen Befund insoweit hinaus, dass er sich fragt, wo eine andere Vorstellung von Weiblichkeit generiert werden sollte. Tatsächlich ist die Geschichte der Weiblichkeit eine patriarchalisch geprägte Geschichte und nur von dieser aus kann weibliches Selbstbewusstsein und weibliche Neufindung sich positiv abheben, und zwar indem sie diese Geschichte umdeutet. Die Projekte eines gänzlichen Bruchs mit patriarchalischer Femininität sind zwar noch nicht völlig aufgeben, sie verzichten aber zum großen Teil auch auf das, was der Popfeminismus als Lust an der Weiblichkeit bezeichnet. In ihrer Kolumnensammlung „Zungenkuss“ drückt Kerstin Grether jenen ambivalenten Status der Weiblichkeit in der Popkultur auf eine Weise aus, die Rebellion gegen und Gefangennahme in weiblichen Rollenstereotypen für den Popfeminismus folgendermaßen charakterisiert:

Mindestens einmal hatten Jessica und ich uns gegen die falschen Zuschreibungen tatsächlich gewehrt. Im Frühjahr '95, als wir mit einem authentischen Mädchen-Echo auf das merkwürdige Medienkonstrukt „Girlie“ antworteten; und mit unseren Freundinnen ein denkwürdiges Symposium im Künstlerhaus Stuttgart durchzogen. Inspiriert von der rockigen Riot-Girl-Bewegung stellten wir klar, dass man die „Girlies“, zu denen die Medien neuerdings alle jungen Frauen zählten, nicht über einen Kamm scheren darf. Denn für uns, für Jessica, Sandra, Anne, Silke und mich, hatten sich künstliche Wimpern und echte Emanzipation nie ausgeschlossen. Unser Wort: Pop-Feminismus.³

Tatsächlich zeigen die Videos wie engmaschig die patriarchalischen Muster sind, doch sie zeigen auch auf, dass die durch sie gesetzte Logik eines männlichen Betrachters, der sich das weibliche Bild lustvoll aneignet und es für seine

3 Kerstin Grether: Zungenkuß. Du nennst es Kosmetik, ich nenn' es Rock 'n' Roll. Musikgeschichten, 1990 bis heute. Frankfurt a.M. 2007, S. 15.