

Rosa Reitsamer / Katharina Liebsch (Hrsg.)

Musik. Gender. Differenz.

Intersektionale Perspektiven auf
musikkulturelle Felder und Aktivitäten

WESTFÄLISCHES DAMPFBOOT

Katharina Liebsch / Rosa Reitsamer

Einleitung

„Was sich als Erkenntnis beobachten läßt, ist und bleibt die Erzeugung einer Differenz im Ausgang von einer Differenz. Schon die Operation der Beobachtung ist, wenn man sie beobachtet, in einem Doppelsinne differentiell organisiert: sie vollzieht eine *Differenz*, indem sie eine *Unterscheidung* zu Grunde legt, um etwas zu bezeichnen. Und keine Beobachtung der Beobachtung kann für sich selbst reklamieren, etwas anderes zu tun. Jeder Anfang verletzt daher die Welt durch die eine oder die andere Unterscheidung, um dies (und nicht sonst etwas) bezeichnen zu können.“

*Niklas Luhmann 1992:
Die Wissenschaft der Gesellschaft, S. 547f.*

Auch für die sozial- und kulturwissenschaftliche Beobachtung des kulturellen Feldes der Musik gilt, was das Luhmann-Zitat herausstellt, nämlich dass es zur Erfassung, Beschreibung und Reflexion von Musik Kategorien und Klassifikationen bedarf, die den Gegenstand selbst insofern „verletzen“, als dass sie seine ästhetische Gestalt zerlegen und neu erschaffen. Die Unterscheidungen von sog. E- und U-Musik, Klassik, Jazz und Pop, Einzigartigkeit und Vermarktung, Übung und Virtuosität – um nur einige zu nennen – bezeichnen einerseits gegebene Unterschiede und nehmen andererseits symbolische Ordnungen vor, die ihrerseits in die Welt der Musik eingehen und dort beispielsweise die Interessen, Aktivitäten und Machtkämpfe der Akteur_innen leiten.

Diese epistemologische Grundfigur ruft auch für die Beobachtung und Beschreibung des Zusammenhangs von *Musik*, *Gender*, *Differenz* in Erinnerung, dass das in diesem Band verfolgte Anliegen selbst ein Beitrag zur Herstellung von Differenz ist, der das musikalische Leben symbolisch strukturiert und mit der Zuweisung von Zeichen, Repräsentation und Klassifikation – z.B. als Genre, Kanon oder auch als soziale Formation wie Symphonie-Orchester, Big Band und Kirchenchor – zugleich auch Wert, Sinn und Bedeutsamkeit zuweist. Die Zugänge und Wege der Signifikation können durchaus unterschiedlich sein – es wird beispielsweise porträtiert, diagnostiziert oder auch modelliert –, immer aber zielen die Bemühungen darauf

ab, eine Systematik des Analytischen bzw. Bilder und Konzepte von Erklärung der wechselseitigen Bezogenheiten von Musik, Gender und Differenz zu schaffen.

Dass solche Herleitungen und Theorien den betrachteten Gegenstand bzw. das soziale Feld gleichermaßen beschreiben und selbst konstruieren, ist in der kultur- und geschlechterwissenschaftlichen Forschung breit reflektiert (vgl. z.B. Geertz 1979; West, Fenstermaker 1995). So beförderte die in der Frauen- und Geschlechterforschung formulierte Kritik an der „Reifizierung“ der Zweigeschlechtlichkeit durch die verwendeten Analyse-Kategorien (Gildemeister, Wetterer 1992) die Entstehung von Queer Studies und Intersektionalitätsforschung (z.B. Hark 2005; Walgenbach et al. 2012). Gleichermäßen erstarkten in den Kulturwissenschaften die Cultural Studies (Grossberg 2002; Fiske 2003; Frith 2004) unter anderem auch deshalb, weil es kaum systematische Analysen des Zusammenhangs von soziokulturellen Positionen und kanonischer Kultur gab. So gesehen ist Differenz unabdingbarer Bestandteil und zwangsläufiges Ergebnis der Beobachtung und des Nachdenkens über Musik und Gender. Zum einen werden bei genauerem Hinsehen immer weitere, neue Zusammenhänge und Unterschiede beobachtet, die es zum zweiten erforderlich machen, die bestehenden Konzepte, Erklärungen, Herleitungen und Theorien zu differenzieren.

Für das Themenfeld gilt dabei jedoch, dass im musiksoziologischen Denken Differenzierungen entlang der Kategorie Geschlecht lediglich sporadisch vorgenommen wurden und sich, mehr oder weniger unabhängig davon, Ansätze von Frauenforschung und Genderforschung in den musikwissenschaftlichen Teildisziplinen im deutschsprachigen Raum erst in den 1980er Jahren etablierten (Grotjahn 2010). Gleichermäßen nahm das Thema Musik im Feld der Geschlechterforschung nie eine prominente Stellung ein und fand bzw. findet vor allem in Auseinandersetzungen mit Jugendkulturen und Populärmusik Berücksichtigung (z.B. Baldauf, Weingartner 1998; McRobbie, Garber 2004; Villa et al. 2012). Diese Randstellung des Themas innerhalb der beteiligten Disziplinen macht es umso interessanter, den Zusammenhang von *Gender*, *Musik*, *Differenz* aus der Perspektive heutiger Ansätze, Fragen und Phänomene in den Blick zu nehmen und erneut danach zu fragen, wie Geschlecht als sozial- und handlungsstrukturierende Klassifikation neben anderen Differenzkategorien, wie z.B. „class“ und „race“, das soziale und kulturelle Feld der Musik strukturiert, im Betreiben und Erleben von Musik zum Ausdruck gebracht wird und welche historischen Veränderungen, kulturellen Pluralitäten und soziale und normative Dynamiken sich hier ausmachen und beobachten lassen. Für dieses Anliegen stellen die Musikwissenschaft, die Musiksoziologie und die Geschlechter- und Queerforschung eine Bandbreite von Forschungsperspektiven und eine Fülle theoretischer Ansätze zur Verfügung, die im Folgenden typisiert und cursorisch umrissen werden. Damit sollen zum einen die Traditionen wie auch Leerstellen der Erforschung dieses thematischen Zusammenhangs veranschaulicht werden, welche

die Beiträge dieses Bandes rahmen. Zum zweiten sollen Anknüpfungspunkte für gegenwärtige und zukünftige Forschungen sichtbar gemacht werden.

Perspektiven auf Musik, Gender, Differenz

Musikwissenschaft

In der Musikwissenschaft intensiviert sich die Beschäftigung mit dem Thema Geschlecht mit der Erforschung von Komponistinnen-Biografien, die unter anderem auch zur Gründung von Archiven wie dem „Archiv Frau und Musik“ in Deutschland führte, in dem sich heute ca. 23.000 Medieneinheiten (Noten, Bücher, Filme, Konzertprogramme etc.) zu Komponistinnen vom 9. bis zum 21. Jahrhundert finden. Diese Aktivitäten der Frauen-Musik-Forschung stärken die öffentliche Sichtbarkeit und das künstlerische Selbstverständnis von Musikerinnen, da die Aufarbeitung des Schaffens und Wirkens von Komponistinnen, Instrumentalistinnen, Sängerinnen und Musikpädagoginnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart auch Identifikationsmöglichkeiten für Musikerinnen heute bereitstellen. Mit diesen Studien zum Musikschaffen von Frauen der westlichen bürgerlichen Musikkultur, die im deutschsprachigen Raum bis heute die Mehrheit der geschlechterrelevanten Forschung darstellen (Bloß 2006), erweitern sich auch die Perspektiven der historischen Biografie (Borchard 2005), und es entstehen im englischsprachigen Raum Ansätze zur Erforschung der Biografien afroamerikanischer Musikerinnen im Bereich Blues und Jazz (Davis 1998; Bowers 2000).

Die Frauen-Musik-Forschung verweist auf die notwendigen Erweiterungen der hegemonialen andro- und eurozentrischen Musikgeschichtsschreibung. Eine Geschlechterforschung, die die Zusammenhänge von Geschlecht und Musikgeschichtsschreibung dann auch systematisch betrachtet und die Frage nach den Möglichkeiten aufwirft, Geschlechteraspekte in Musikanalyse einzubringen und den männlichen Kanon der westlichen Kunstmusik um neue Perspektiven zu erweitern, entsteht in den 1980ern. Es erscheinen Studien, die zeigen, wie die sozialen Kontexte des Komponierens – z.B. die Strukturen der damaligen Öffentlichkeit sowie die des Marktes – die musikalischen Aktivitäten prägen, wie die geschlechtsspezifische Zusammensetzung der Publika und die lokalen und räumlichen Bedingungen sich auf die musikalischen Gattungen auswirken (Knaus 2002) und darüber hinaus die Art und Weise musikalischer Handlungen vergeschlechtlicht, was insbesondere anhand des Gendering von Singstimmen, Instrumenten, Inszenierungs- und Aufführungspraktiken illustriert werden konnte (z.B. Grotjahn 2005; Jahrbuch Musik und Gender 2012; Heesch, Losleben 2012).

Die kanonkritische Geschlechterforschung nimmt mit dem von Eva Rieger 1981 vorgelegten Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* einen Anfang. Rieger führt

den historischen „Ausschluss“ von Frauen aus der Musikpädagogik, der Musikwissenschaft und der praktischen Musikausübung in Deutschland u.a. zurück auf die „Ideologie vom Meisterwerk“ und den „Geniekult“ sowie die Konzentration der Musikwissenschaft auf die Analyse von notierten Werken und die Vernachlässigung der Frage nach den sozialen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen des Musikschafterns. Dieses Musikverständnis habe sich Rieger zufolge nach der Renaissance entwickelt und bewirke die endgültige Herauslösung der Musik aus ihren gesellschaftlichen Kontexten, in die sie eingebettet ist.

Diese Erkenntnisse werden teilweise bis heute als irrelevant deklariert, da das Geschlecht von Komponist_innen als für die Werkanalyse unerheblich gilt und musikalische Formen und Strukturen als geschlechtsneutral angesehen werden. Die Annahme, die Musikanalyse sei eine „objektive“ Teildisziplin der Musikwissenschaft wird hingegen von Annegret Huber (1997) hinterfragt. Sie beschreibt die Geschlechtermetaphern der musikanalytischen Terminologie und macht so das Analysieren von Musikstücken als kulturelles und vergeschlechtlichtes Handeln sichtbar.

Die von Marcia J. Citron verfasste Monografie *Gender and the Musical Canon* (1993) richtet den Blick direkt auf den Kanon der westlichen Kunstmusik, der im 19. Jahrhundert zeitgleich mit der Etablierung der Musikwissenschaft als universitäre Disziplin entsteht und durch die Bildung von Nationalstaaten intensiviert wird. Citron rekonstruiert die Gründe für den weitgehenden Ausschluss der Werke von Frauen aus diesem Kanon, indem sie das Verhältnis der musikalischen Geschichte und die Aktivitäten und Werke von Frauen zum Kanon zu fassen versucht. Durch die Berücksichtigung der spezifischen historischen Subjektpositionen der Frauen in ihrem Verhältnis zum Kanon erscheinen Frauen und ihre musikalischen Aktivitäten nicht länger als „Andere“ bzw. als Gegenpol zum männlichen Musikschaftern.

Kanonkonstruktionen beschränken sind nicht auf die „Kunstmusik“, auch in anderen musikalischen Feldern erfahren Musikerinnen und Minderheiten den Prozess des „Othering“. Der Kanon der Rockmusik besteht zu 95 Prozent aus Tonträgern von weißen männlichen britischen und US-amerikanischen Musikern, von denen 40 Prozent in der „Golden Age“-Ära veröffentlicht wurden (von Appen, Doehring 2006). Frauen, die in der Zeit von 1965 bis 1969 als Rockmusikerinnen aktiv waren, sind aus diesem Kanon nicht zuletzt auch deshalb ausgeschlossen, weil ihre Musikstücke in der Regel unveröffentlicht blieben und sie folglich kein musikalisches Erbe hinterließen, das in die offiziell anerkannte Geschichte der Rockmusik mit ihrem aus veröffentlichten Tonträgern bestehenden Kanon integriert werden könnte (Withers 2014). Zudem sind die gesellschaftlichen Positionen von musikschafternden Frauen nicht nur durch die sozialen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen der jeweiligen Zeit geprägt, sondern auch durch spezifische geografische Kontexte, wie die von Ellen Koskoff herausgegebene Anthologie *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (1989) zeigt. In der Einleitung stellt Koskoff fest, dass sich in der Literatur

der Ethnomusikologie zahlreiche Hinweise und auch einige ethnografische Studien über die musikalischen Handlungen von Frauen in außereuropäischen Kulturen finden lassen, die das Musikschaffen der Frauen mit ihrer Sexualität und ihrer sozialen Position in der jeweiligen Gesellschaft verbinden. Über solche Beschreibungen hinausgehend hält Koskoff es für erforderlich, auch in der Ethnomusikologie den geschlechterideologischen Einfluss auf die musikalischen Handlungen von Frauen zu hinterfragen und zu rekonstruieren, wie musikalische Aktivitäten als Vehikel für Geschlechterkonstruktionen in außereuropäischen Gesellschaften eingesetzt werden und dabei dominante westliche Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zumeist reproduzieren, gelegentlich aber auch herausfordern.

Einen Vorschlag für eine „Methodologie feministischer Musikkritik“ legt Susan McClary in ihrem Buch *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality* (1991) vor. Sie benennt fünf Forschungsschwerpunkte – die musikalischen Konstruktionen von Geschlecht und Sexualität (1), die geschlechtsspezifischen Aspekte traditioneller Musiktheorie (2), Geschlecht und Sexualität in musikalischen Erzählungen (3), Musik als geschlechtsspezifischer Diskurs (4) und die diskursiven Strategien von Musikerinnen (5) – und macht zwei grundlegende Problemfelder der Musikwissenschaft fest: die Angst vor Frauen bzw. dem Femininen und die Ausblendung der Körperlichkeit von Musik. McClary untersucht die Mechanismen des institutionellen Ausschlusses von Frauen, spürt den Frauengestalten und Wertungen des Weiblichen in musikalischen Strukturen nach und kritisiert, dass die Nicht-Thematisierung der Körperlichkeit von Musik ein idealistisches Verständnis von Musik als geistiges Produkt befördere: „Unsere Musiktheorien und Notensysteme tun alles Mögliche, um jene Dimensionen von Musik zu verhüllen, die mit der physischen menschlichen Erfahrung verbunden sind, und konzentrieren sich stattdessen auf das Planmäßige, Rationale, Geistige oder Zerebrale“ (McClary 1990: 14). Die musikalischen Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit durch musiktheoretische Standards und Kompositionsmodelle, wie beispielsweise das Sonatenprinzip, Kadenzbildung oder tonale Zuordnung, korrelieren mit den gesellschaftlich konventionalisierten Bedeutungen von Geschlecht. Darüber hinaus zeigt McClary anhand musikalischer Repertoires aus mehr als drei Jahrhunderten – von Monteverdi über Bizet und Tschaiowski bis zu Laurie Anderson und Madonna –, wie Musik als „öffentliches Forum, in dem verschiedene Modelle der Geschlechterorganisation durchgesetzt oder verweigert, angenommen oder angefochten werden“ (McClary 1991: 8), auch als Organisationsform von Geschlecht und Sexualität fungiert. Musik, so fordert sie, müsse auch als eine Semiotik des Begehrens, des sexuellen Vergnügens und Verlangens analysiert werden. Erst dann, so ihre Ansicht, könne es gelingen, tradierte symbolische Bedeutung zu variieren und „feminine endings“, die die „hegemoniale(n) Kontrolle des Taktstriches“ (McClary 1991: 11/14) unterlaufen, zu initiieren. Dazu bedarf es gleichermaßen einer kritischen Analyse von Diskursen über Musik. Wissenschaft,

Bildung und Erziehung strukturieren und organisieren ein Wissen über Musik, das nicht selten dazu beigetragen hat, hierarchische gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse als quasi naturgegeben über Musik weiterwirken zu lassen. Es gilt, so McClary, „kulturelle Denk- und Verhaltensmuster, die die Wirksamkeit von Musik garantieren, die ihren ‘Sinn machen’, während sie selbst weitestgehend unsichtbar und scheinbar unveränderlich bleiben“ (ebd.: 16), zum Gegenstand von Forschung zu machen.

Indem McClary, wie auch Rieger (1981) und Citron (1993), den Kanon der Musikwissenschaft kritisiert und Fragen aufwirft, die über die strukturelle und formal-ästhetische Ebene hinausgehen, verfolgt sie durchaus eine musikwissenschaftliche Intention, nämlich die Erforschung der Wirkungen und Bedeutungen von Musik, die sie anhand der Analyse von Partituren betreibt. Ihr feministisch motiviertes Bemühen um das Verstehen der sozialen, kulturellen und musikalischen Elemente von Musik aber treibt McClary immer wieder über die Grenzen der Musikwissenschaften hinaus. Sie wirft Fragen nach einem Verständnis von Musik auf, das nicht konzeptionell isoliert, sondern sozial kontextualisiert; McClary will „Musik als sozialen Diskurs“ verstehen (McClary 1990: 15).

McClarys Analyse ist grundlegend für die feministische Perspektive der „New Musicology“, die in Auseinandersetzungen mit Theoriekonzepten der Gay und Lesbian Studies, der Queer Studies, der Cultural und Performance Studies, der Semiotik und der Psychoanalyse narrative Begehrensstrukturen von Kompositionen untersucht und die Reproduktion und Dekonstruktion der darin enthaltenen Gender-Konstruktionen analysiert. Die beiden Anthologien *Queer the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* (Brett et al. 2006) und *Queering the Popular Pitch* (Whiteley, Rycenga 2006) vertiefen diese Forschungsperspektive anhand von Analysen aus verschiedenen Feldern, wie etwa Musical, Kabarett, House Music, Operette, Country Musik oder Rap. Diese Analysen illustrieren ein Verständnis von „Queering“ als diskursive Strategie, die Fragen nach der Bedeutung von Körpern, Gender, „race“ und Ethnizität für musikalische Praktiken aufwirft, auf die Rolle von Musik bei der Konstruktion subalternen Identitäten hinweist und für die Rekonstruktion vergessener und verdrängter Geschichten plädiert.

Musiksoziologie

Die Erforschung der Interdependenzen zwischen Musik und Gesellschaft bestimmt auch die Perspektive der Musiksoziologie, deren theoretische Ansätze zwar weitgehend ohne die Reflexion der Kategorie Geschlecht auskommen, aber eine Reihe von grundlegenden Fragestellungen für die Betrachtung des Zusammenhangs von *Musik, Gender, Differenz* bereitstellen. Das Thema Musik wurde in der Soziologie kontinuierlich, aber niemals an zentraler Stelle bearbeitet, und bis heute hat die Musiksoziologie keine allgemeine Forschungsperspektive entwickelt. Schon die sog.

Klassiker der Disziplin widmen sich der Thematik und bearbeiten sie im Rahmen allgemeinsoziologischer Problemstellungen, ohne die Etablierung einer Musiksoziologie als Bindestrich-Soziologie anzustreben (Inhetveen 1997).

Die erste Publikation, die die soziale Bedingtheit musikalischen Handelns herausstellt, ist Georg Simmels Aufsatz „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“ von 1882. Hier betrachtet Simmel, inspiriert von musikethnologischen Forschungen, das Verhältnis von Musik und Sprache, Musik und Emotion sowie die soziokulturellen Bedeutungen und interkulturellen Unterschiede dieser Bedeutungen von Musik. Der Aufsatz wurde kaum rezipiert, und bis heute spielen Fragen nach anthropologischen Aspekten des Musizierens in der Musiksoziologie kaum eine Rolle.

Aus der Perspektive der Verstehenden Soziologie liefert Max Weber einen Beitrag zur Entwicklung der Musiksoziologie, der international zwar kaum Beachtung findet, für frühe Vertreter der deutschsprachigen Musiksoziologie jedoch einen wichtigen Ansatzpunkt bietet. Weber versteht Musik als gesellschaftliches Phänomen und geht in seiner nur als Fragment vorliegenden Schrift „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (Weber 1921) der Frage nach, warum gerade die abendländische Musik, vor allem das Tonsystem, universelle Bedeutung und Gültigkeit erlangt hat. Eine Antwort findet Weber, indem er den spezifischen Rationalisierungsprozessen der abendländischen Musik nachgeht, zu denen er die Entstehung der Intervalle durch Distanzteilung, die Entwicklung der Akkordharmonik, die Einführung der temperierten Stimmung, die Schaffung der Notenschrift und die Entwicklung des Instrumentenbaus zählt.

Alfred Schütz, der in Auseinandersetzung mit Webers Konzepten eine Phänomenologische Soziologie ausarbeitet, illustriert in seinem Artikel *Making Music Together* (1951) die Grundlagen der menschlichen Interaktion und Kommunikation sowie die allgemeine Funktion von Musik in sozialen Beziehungen, die sich nicht nur in Notenschrift verfassten Werken finden lässt, sondern auch in Trommel-Sessions, Gute-Nacht-Liedern und massenmedial verbreiteter Musik.

Kurt Blaukopf und Alphons Silbermann entwickeln ihre musiksoziologischen Ansätze ebenfalls in Auseinandersetzung mit den Weberschen Schriften. Blaukopf, Begründer der „Wiener Schule“ der Musiksoziologie, beschäftigt sich mit der Frage nach dem Wandel der Musik im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen. Er definiert musikalisches Handeln als soziales Handeln und entwickelt den Begriff der „musikalischen Praxis“, der nicht vom musikalischen Kunstwerk ausgeht, sondern *alle* Praktiken im Zusammenhang mit der Produktion, Distribution und Rezeption von Musiken umfasst. Ausgehend von diesem Begriff definiert er die Aufgabe der Musiksoziologie als die „Sammlung aller für die musikalische Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände, Ordnung dieser Tatbestände nach ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und Erfassung der für die Veränderung der Praxis entscheidenden Tatbestände“ (Blaukopf 1955: 342). Um diese Ausgabe zu erfüllen, sei

es notwendig, so Blaukopf, die empirischen Methoden und die theoretischen Ansätze dem Untersuchungsgegenstand entsprechend auszuwählen (Blaukopf 1989).

Einen ersten Beitrag zu einer empirisch fundierten Musiksoziologie leistet Paul Lazarsfeld 1931 mit der RAVAG-Studie zum Musikkonsum des österreichischen Radiopublikums (Mark 1996), und Alphons Silbermann streicht mit Rekurs auf Max Weber die Bedeutung der methodischen Fundierung der Musiksoziologie heraus: Eine „solide unterbaute und praktisch verwertbare Musiksoziologie“ (Silbermann 1958: 104) solle sich mit Verbreitung und Rezeption von Musik in der Gesellschaft sowie dem Verhältnis der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten zur Musik beschäftigen.

Von diesen frühen Ansätzen, die Musik als soziale Aktivität verstehen und für ihre empirische Erforschung eintreten, unterscheidet sich der Ansatz von Theodor W. Adorno. Er entwickelt seine ästhetisch ausgerichtete Musiksoziologie in deutlicher Distanz zu Silbermann und spricht sich dezidiert gegen eine „Musiksoziologie ohne Musik“ (Adorno 1975: 12) aus. Adorno versteht unter Musik vor allem die Werke der europäischen Komponisten von Monteverdi bis Schönberg, womit er seinen Blick auf einen als wichtig erachteten Teil des musikwissenschaftlichen Kanons richtet. Diese Werke spiegeln für Adorno auf unterschiedliche Art und Weise die gesellschaftlichen Verhältnisse wider, da sie, so seine These, einen „objektiven“ Inhalt haben, der unabhängig von der sozialen Aneignung existiere und durch dialektische Analyse erschlossen werden könne. So verkörpern für Adorno die Werke von Schönberg und Mahler die soziale „Wahrheit“, weil diese Komponisten die Formen und Strukturen akzeptierten, die die gesellschaftliche Realität aufrechterhalten, diese aber zugleich mit ihren kompositorischen Methoden von „innen heraus“ zerstörten. Für Wagners Musik hingegen hat Adorno nur Verachtung übrig, weil sich in seinen Werken die antisemitische und rassistische Haltung von Wagner selbst zeige. Musikalische Werke, so Adornos Überzeugung, repräsentieren folglich nicht nur die „soziale Totalität“, sie könnten auch gesellschaftliche Konflikte und Widersprüche durch die Ablehnung der Konventionen und Institutionen transformieren.

Für die ästhetischen Dimensionen der Musik interessiert sich auch Tibor Kneif, der der Musiksoziologie den Platz der „Hilfswissenschaft“ innerhalb der Musikwissenschaft zuweist und sich der Beschreibung und Typisierung verschiedener Stile und Gattungen widmet, die dann in Analysen musikalischer Mittel von Genres in populärer Musik als Indikator gesellschaftlicher Zustände interpretiert werden (Kneif 1975).

Bereits die frühen soziologischen Auseinandersetzungen lassen erkennen, dass die Erforschung der Interdependenzen zwischen Musik und Gesellschaft aus zwei spezifischen Perspektiven erfolg(t)en. Der erste Ansatz konzipiert Musik als soziale Aktivität und plädiert für die soziologisch ausgerichtete Untersuchung von musikalischen Handlungen und Praktiken in Bezug auf Produktion, Distribution und Rezeption, um in diesen Handlungen und Praktiken die Bedeutungsebenen der

Musik zu erschließen. Der zweite, musikwissenschaftlich ausgerichtete Ansatz richtet den Fokus auf die Analyse der Musik selbst und folgt der Annahme, dass sich in Werken die sozialen Strukturen widerspiegeln. Zwar wird diese binäre Gegenüberstellung heute weitgehend zurückgewiesen (Bühl 2004; DeNora 2000; Hennion 2002; Smudits 2006), für die Entwicklung neuerer Ansätze ist sie dennoch prägend.

In den 1980ern und 1990ern greifen Vertreter_innen der „New Musicology“ wie Susan McClary (1990) oder Robert Walser (1993) verstärkt Adornos Anliegen der Analyse des sozialen und ethischen Charakters der Musik auf und analysieren, wie soziale (Geschlechter-)Beziehungen in musikalischen Texten und Repräsentationen eingeschrieben sind und/oder setzen musikalische Texte in Bezug zur Kulturgeschichte (Frith 1996). Soziologisch ausgerichtete Studien konzentrieren sich dabei häufig auf die Analyse von Liedtexten eines Musikgenres oder einzelner Bands, wie etwa Jason T. Eastman (2013), der die Songtexte der Rolling Stones in Beziehung zu gesellschaftlichen Ereignissen setzt, um die Konstitution der „hegemonialen Männlichkeit“ (Connell 1995) der Rolling Stones zu illustrieren.

Eine Konzeption von Musik als soziale Aktivität lässt sich im „Art-Worlds“-Ansatz (Becker 1982) und den „Production-of-Culture“-Ansätzen (Peterson 1976; Peterson, Berger 1990) erkennen, die gegen Ende der 1970er Jahren entstehen und einen Gegenpol zu den frühen Adorno-beeinflussten Arbeiten darstellen. Diese Studien untersuchen die Interdependenzen zwischen Musik und Gesellschaft, indem sie zeigen, wie sich soziale Strukturen auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Musiken auswirken. Frühe Beispiele dafür sind Howard S. Beckers Studie über Tanzmusiker (1951; 1963), die auf die Implikationen des Musizierens als Dienstleistung aufmerksam macht und die Abgrenzungs- und Abwertungsstrategien von Jazz-Musikern gegenüber ihrem Publikum illustriert, oder Norbert Elias' (1991) Ausführungen zu Mozart, die auf die Auswirkungen von Mozarts spezifischen historischen Arbeitsbedingungen auf die Gestaltung seiner musikalischen Inhalte hinweisen. Spätere Analysen zu den Bedingungen der Musikproduktion konzentrieren sich u.a. auf technologische Entwicklungen (z.B. Smudits 2002), die Arbeitspraktiken der global agierenden Musikindustrie und/oder lokale Praktiken und Netzwerke (z.B. Gebesmair, Smudits 2001). In seinem Buch *Producing Pop* (1992) illustriert Keith Negus die Verbindung der Arbeitspraktiken der Popmusikindustrie mit der künstlerischen Ideologie der „rock generation“, also der weißen männlichen College-Absolventen der 1960er und 1970er, die, so Negus, bewirkte, dass Frauen, Minderheiten und unpopuläre musikalische Stücke von den großen Schallplattenfirmen marginalisiert wurden.

Die Prozesse der Vergeschlechtlichung und Rassifizierung von Stilen und Genres durch die Arbeitspraktiken der Musikindustrie reichen jedoch weiter zurück als in die 1950er Jahre. Bereits in den 1920er Jahren hatten große US-amerikanische Schallplattenfirmen eigene Labels und Kataloge für „race records“ und „hillbilly music“, um weiße und schwarze Publikumsschichten anzusprechen, bevor sie die

Begriffe „Rhythm and Blues“, „Country“ und „Western“ für ihre Marketingstrategien heranzogen. Zeitgleich konzentrierten sich die großen Plattenfirmen auf die Vermarktung von Jazzorchestern mit vorwiegend weißen männlichen Musikern und hofften dem Rassismus-Vorwurf zu entkommen, der angeblich von der „Hot-Jazz“-Bewegung der afroamerikanischen Musiker_innen kam, die auf die Verwendung von Pseudonymen angewiesen waren, um ihre Identität als renommierte schwarze Musiker_innen zu verstecken (vgl. Dowd 2003; Roy 2004).

Zudem gehen zahlreiche musiksoziologische Studien aus geschlechtertheoretischer Perspektive den Aspekten der Sozialisation durch Musik (z.B. Müller 1999; 2006) nach sowie dem Ausbildungssystem (z.B. Green 2002) und den Karrieren von Musikschaaffenden in Geschichte und Gegenwart (z.B. DeNora 1995; Bayton 1998; Clawson 1999; Gavanas, Reitsamer 2013). Reale und symbolische Benachteiligungen und Ausschlüsse erfahren Frauen und gesellschaftliche Minderheiten auch in der Gegenwart sowohl in den Feldern der „klassischen“ Musik als auch in jenen der Populärmusik, wenngleich sich positive Veränderungen wie die steigende Anzahl von Instrumentalistinnen in Orchestern und Bands, von DJ-Frauen, Musikproduzentinnen oder Dirigentinnen abzeichnen und musikschaaffende Frauen individuelle und kollektive Strategien entwickeln, um den horizontalen und vertikalen Geschlechtersegregationen entgegenzuwirken (Buscatto 2014; Reitsamer 2012). Quantitative Studien zur Musikrezeption zeigen, dass die Praktiken des Musik- und Kunstkonsums nicht von der Klassen-, Geschlechts- und Ethnizitätszugehörigkeit zu trennen sind. Diese Studien orientieren sich in theoretischer Hinsicht zumeist am „Omnivore“-Konzept (Peterson, Simkus 1992), das den breit gefächerten Geschmack von Individuen mit höherem Bildungsstatus beschreibt, die sich von den „Univores“ der unteren Schichten mit ihrem eingeschränkten Interesse für Musik und Kunst unterscheiden. Musikgeschmack wird hier, Bourdieu (1979) folgend, als kulturelles Kapital angesehen, das als Mittel zur Produktion sozialer Distinktionen eingesetzt wird.

Zentrale theoretische Ansätze für die qualitative Erforschung der Praktiken von Musikkonsument_innen kommen von den britischen Cultural Studies, die die „Subkulturen“ der Mods, Skinheads oder Punks erforschen und deren Stile, eine Kombination aus Musik, Kleidung und Habitus, als widerständiges Potenzial interpretieren (Hall, Jefferson 1976; Hebdige 1979). Angela McRobbie und Jenny Garber (1976) kritisieren diese Studien für ihren „male bias“ und schlagen das Konzept der „bedroom culture“ für die Erforschung der popkulturellen Konsumpraktiken von Mädchen vor. Diese und andere Kritiken am Konzept der Subkultur führten dazu, dass in der Musik- und Jugendsoziologie das Konzept der „Szene“ (Hitzler et al. 2005; Peterson, Bennett 2004) aufgegriffen und theoretisiert wurde, um verschiedene Formen posttraditioneller Vergemeinschaftung zu untersuchen, die sich über musikalische Praktiken konstituieren.

Einen anderen Ansatz schlägt Tia DeNora in ihrem Buch *Music in Everyday Life* (2000) vor. Sie orientiert sich an konstruktivistischen Ansätzen und fragt danach, wie Musik als Werkzeug für die Organisation von Gefühlen, Erfahrungen, Erinnerungen und Wissensproduktion eingesetzt wird. Dabei berücksichtigt DeNora auch die Körperlichkeit musikalischer Praktiken und versteht Musik als eine Art prothetischer Technologie, körperliche Fähigkeiten zu erweitern und Körperwahrnehmung zu verändern (DeNora 2000: 75-108). Sie schlägt – ebenso wie Antoine Hennion (2002) – eine neue theoretische Ausrichtung der Musiksoziologie vor, indem sie die Begriffe „Kreativität“, „Ausdruck“ und „Form“, die in die Ideologie der Romantik des 19. Jahrhunderts eingebettet sind, durch neue Begriffe wie „Mediation“, „Assemblage“, „Contingency“ und „Attachment“ ersetzt. Diese Begriffe sind ohne Zweifel weniger mit Annahmen über die Interdependenz zwischen Musik und gesellschaftlichen Strukturen beladen (Prior 2011), ihre Anwendbarkeit für die musiksoziologische Geschlechterforschung wird sich allerdings erst noch erweisen müssen.

Dieser kursorische Überblick zeigt, dass eine systematische und theoriegeleitete Analyse des Zusammenhangs von Musik und Gender in der Musiksoziologie bislang fehlt, obschon sich die Musiksoziologie durchaus als offen für feministische, queere, postkoloniale und intersektionale Forschungsperspektiven zeigt.

Gender Studies, Queer Studies

Den dritten Bezugsrahmen für die Beobachtung des Zusammenhangs von *Musik, Gender, Differenz* bilden eine Vielzahl geschlechtertheoretischer Überlegungen, die im Kontext diverser kultureller Aktivitäten und Aktivismen entstanden sind, deren (alltags-)kulturelle Praktiken die Bedeutungen von Geschlecht verschoben, irritiert und neu inszeniert haben. Insbesondere im Rahmen der Diskussion affirmativer, subversiver oder widerständiger Effekte der Populärkultur, die seit den 1970ern verstärkt durch die Cultural Studies vorangetrieben wird (Shiach 1999), spielt die Analyse von Geschlecht eine wichtige Rolle (z.B. Brüstle 2015; Eismann 2007; Geer 2012; Kearney 2012; Reitsamer, Weinzierl 2006): In Soaps und beim Serien-Schauen, im Hip-Hop und beim Tanzen auf Festivals und Raves oder auch in Musikzeitschriften und Video-Clips werden immer auch Geschlechterbilder, Geschlechternormen und Geschlechterordnungen verhandelt. Angela McRobbie hat in ihrem letzten Buch *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* (2010) für das Feld der Populärkultur gezeigt, wie hier Geschlecht in eine widersprüchliche Struktur von Flexibilisierung und Stabilisierung eingebettet ist. Sie analysiert die Entpolitisierung und Individualisierung von Geschlecht und zeigt, dass Geschlechterverhältnisse nur selten gesellschaftlich erfahren und politisch thematisiert und deshalb feministische Positionierungen zunehmend verunmöglicht werden (McRobbie 2010).

Andererseits aber lassen sich durchaus kulturelle und musikalische Aktivitäten finden, in denen etablierte Deutungsmuster und Referenzsysteme von Geschlecht thematisiert, kritisiert und verschoben werden; man denke nur an drag-kinging, riot grrrlism und an die Popularität von Conchita Wurst. Gleichermaßen haben einschlägige politische und kulturelle Kontexte und Praktiken darauf aufmerksam gemacht, dass die Kategorie Geschlecht lediglich *eine* Ungleichheitslage bezeichnet, die durch andere Formen von Differenz durchkreuzt, verstärkt oder relativiert wird. Die unterschiedliche soziale Positionierung von vergeschlechtlichten Individuen wird durch Klasse/Schicht, sexuelle Orientierung, Behinderung, „race“/Ethnie und Hautfarbe zu einer mehrdimensionalen Erfahrung, die im Rahmen von intersektionalen Analysen genauer erforscht wird (Knapp 2012).

Erste Studien, die den Zusammenhang von Populärmusik, Geschlecht und Sexualität näher bestimmen, entstehen gegen Ende der 1970er. In ihrem Artikel *Rock and Sexuality* (1979) schreiben Simon Frith und Angela McRobbie gegen die bis heute weit verbreitete Annahme an, Rock würde einer „natürlichen“ heterosexuellen Männlichkeit Ausdruck verleihen. Sie argumentieren, dass Rock eine kulturelle Praxis der Signifikation sei, durch die Rock erst als „Form der sexuellen Kontrolle“ und als „Form des sexuellen Ausdrucks“ konstituiert werde. Rock arbeite zudem mit dominanten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit und organisiere Musiker_innen und Fans entlang der Zweigeschlechtlichkeit – Männer als aktive Musiker und Performer, Frauen als passive Konsumentinnen. Zur Veranschaulichung dieser Unterscheidung identifizieren Frith und McRobbie zwei Arten von Rockern: die „Cock Rocker“ mit ihrer aggressiven, rauen, prahlerischen Männlichkeit, die E-Gitarre und Mikrophone als phallische Symbole einsetzen, und die „Teenybopper“, die eine „weichere“ Männlichkeit verkörpern und primär weibliche Fans für sich gewinnen wollen. Frauen, die zu dieser Zeit als Rockmusikerinnen aktiv waren, hätten daher nur die Möglichkeit, den männlichen Habitus der Rocker zu übernehmen und auf deren Akzeptanz zu hoffen.

Wenngleich diese Unterscheidung zwischen aktiven männlichen Rockern und passiven weiblichen Fans heute als eher schlicht und dichotomisierend anmutet, stellt dieser frühe analytische Versuch doch drei Aspekte heraus, die für heutige Studien relevant sind, nämlich erstens ein Verständnis von Sexualität als sozialer Diskurs, zweitens die Bedeutung von Rock für die Konstitution von „hegemonialer Männlichkeit“ (Connell 1995) durch die Abgrenzung zu Weiblichkeit einerseits und homosexueller Männlichkeit andererseits und drittens die Beschreibung des Tanzens als „eine sozial geduldete sexuelle Aktivität“, die „kreativ und physisch befriedigend“ (Frith, McRobbie 1990: 388) ist.

Studien zu Homosexualität und Clubkultur arbeiten insbesondere den letztgenannten Punkt aus. So präsentiert Richard Dyer 1979 einen ersten theoretischen Ansatz in seinem Artikel *In Defense of Disco* (1979) und lotet die Bedeutung des

Tanzens für die schwule „Ghetto“-Kultur in urbanen Zentren der 1970er aus. Disco sei, so Dyer, eine „sensitivity“ – oder in Raymond Williams Begriff „a structure of feeling“ –, die Musik, Tanz, Mode, Clubs, Filme etc. umfasst, historisch und kulturell, ökonomisch und technologisch sowie ideologisch und ästhetisch determiniert ist und durch ihren Erotizismus, Romantizismus und Materialismus zu einem integralen Bestandteil der schwulen „Ghetto“-Kultur geworden sei. Den Unterschied zu Rock sieht Dyer vor allem in der Offenheit von Disco für Sexualitäten, die sich über einen „whole-body-eroticism“ definieren und nicht auf den Phallus begrenzt seien, sowie im Romantizismus, den die Disco-Lieder durch ihre Texte, Instrumentierung und Arrangements vermitteln und das Publikum zum Tanzen auffordern. Dyer beschreibt damit bereits einige Aspekte, die auch spätere ethnografische Studien (z.B. Buckland 2002; Gill 1995; Taylor 2011) zur homosexuellen Clubkulturen hervorheben: „The dancefloor has always been a holy space (...) but it is particularly so among men and women attracted to their own sex“ (Gill 1995: 134). In theoretischer Hinsicht orientieren sich diese Studien häufig am Begriff „queer world making“ (Warner 2000), der dazu dient, die Praktiken zur Herstellung einer „öffentlichen Welt der Zugehörigkeit und der Transformation“ (Berlant, Warner 1998: 558) zu beschreiben, die nicht notwendigerweise mit „privaten Räumen, Verwandtschaft, der sozialen Paarform, mit Eigentum oder der Nation“ (Berlant, Warner 1998: 558) korrespondieren.

Dieses Verständnis von „queer world making“ korrespondiert mit Judith Jack Halberstams (2005) Begriffen der „queeren Temporalität“ und der „queeren Räume“, die sie er anhand zahlreicher Beispiele aus Kunst, Musik und Popularkultur entwickelt. „Queere Temporalität“ tauche, so Halberstam, innerhalb homosexueller Gemeinschaften in den 1980ern auf, die, tief erschüttert von der AIDS-Epidemie, konventionelle Vorstellungen über Leben, Zukunft und Vergänglichkeit einer Revision unterziehen und neue Formen der Gemeinschaft unter den Vorzeichen von Risiken, Krankheit und Tod sowie abseits der heterosexuellen Lebenserfahrungen von Ehe und generativer Reproduktion entwickeln. Diese queere Temporalität sei verbunden mit der Konstitution „queerer Räume“, die wiederum auf „place-making practices“ von queeren Protagonist_innen in Zeiten der Postmoderne verweisen und als reale und symbolische Orte der Gegenöffentlichkeit und des Widerstands ein heteronormatives Verständnis von Raum und Zeit zurückweisen (Halberstam 2005: 3f.).

Zahlreiche Studien illustrieren die Konstitution queerer popkultureller Räume, die durch ihre lokale Verankerung heterogene Ausprägungen und Verflechtungen mit anderen gesellschafts- und handlungsstrukturierenden Kategorien wie „race“, „class“ und „disability“ erfahren (z.B. Taylor 2012; Wiedlack 2015). George McKays Buch *Shakin' all over* (2013) ist bislang jedoch die einzige Studie, die sich der Verbindung von Populärmusik und Disability widmet, obwohl eines der zentralen Themen der Popkultur die körperliche Transformation und ihre Repräsentation ist und zahlrei-

che Ikonen der Rock- und Popmusikgeschichte beschädigte, unvollkommene und außergewöhnliche Körper und Stimmen hatten und haben.

Wie diese vielfachen Klassifikationen im Feld der Musik wirken, in welchen situativen musikalischen Konstellationen sie sich zeigen und welche strukturellen Bedingungen, Wahrnehmungsmuster und Konventionen damit einhergehen, ist lediglich ansatzweise erfasst und beschrieben. Und so will auch der vorliegende Band sich der Erforschung dieses Zusammenhangs nähern, indem anhand empirischer Beispiele versucht wird, die verschiedenen Formen der Über-Kreuzungen genauer zu erfassen. Dazu werden die Beiträge dieses Bandes in fünf Kapiteln präsentiert, die jeweils unterschiedliche Perspektiven einnehmen. So werden im *ersten Kapitel* „Diskursive Thematisierungen und normierende Kontexte von Musik, Gender, Differenz“ exemplarisch betrachtet, während im *zweiten Kapitel* „Musik-Arbeitsmärkte – Musik-Ausbildungen“ die strukturellen Gefüge und Einflüsse im Bereich verschiedener musikalischer Arbeitsmärkte sowie der Zugang zu ihnen thematisiert werden. Das *dritte Kapitel* „Konstruktion von Männlichkeiten in verschiedenen Genres“ geht der Frage nach, welche Bilder und Praktiken von Männlichkeit in unterschiedlichen Feldern von Musik beschreibbar sind und welche Veränderungen hier sichtbar werden. Das *vierte Kapitel* „Subversion oder Reproduktion von Geschlechterstereotypen“ wie auch das *fünfte Kapitel* „Aktivismus und Partizipation“ beleuchtet die politischen Dimensionen von Geschlecht in der Musik.

Zu den Beiträgen

Das *erste Kapitel* „Diskursive Thematisierungen und normierende Kontexte von Musik, Geschlecht, Differenz“ beginnt mit einem Beitrag von *Mario Dunkel*. Er nimmt die frühe Jazzkritik in den Blick, um anhand der spezifischen Verquickung von Gender und „race“ in diesem Diskurs die musikkulturelle Konzeptualisierung und Rezeption der Musikgattung Jazz zu veranschaulichen. Der Text mit dem Titel *‘Lady Jazz’ Diskursive Vergeschlechtlichung von amerikanischer Populärmusik in den 1920er Jahren* untersucht die Rhetorik der nach dem US-amerikanischen Bandleader Paul Whiteman benannten „Whiteman-Uplift-Bewegung“, die ab Mitte der 1920er Jahre den Jazz-Diskurs in den USA und in Europa prägte. Hier spielte die Diskursfigur der „Domestizierung“ eine bedeutende Rolle, die postulierte, dass der Wert von Jazz mit der orchestralen Veredelung und Domestizierung einer ursprünglich als „wild“ und „chaotisch“ klassifizierten Musik gestiegen sei. Dunkel zeigt, wie die Rhetorik der Domestizierung dazu beitrug, Jazz als eine Tradition weißer, männlicher Musiker zu entwerfen und den Einfluss weiblicher und schwarzer Musiker_innen unsichtbar zu machen. Dagegen opponierten u.a. der Jazzkritiker Edward Abbe Niles und der afroamerikanische Blueskomponist und Verleger W. C. Handy. Sie setzten dem

Whitemanschen Ideal des domestizierten Jazz ein organisches Narrativ entgegen, das Jazz auf afroamerikanische Musik zurückführte, die vor allem durch afroamerikanische Musiker_innen weiterentwickelt worden sei. Diese Position ermöglichte es den Jazz-Musiker_innen, sich als Künstler_innen zu verorten. Darüber hinaus werden sie von Dunkel als Vorläufer späterer Debatten zu „race“, Klasse und Gender in der Jazzmusik kenntlich gemacht.

Im zweiten Text dieses Kapitels mit dem Titel *Sexing the Scene. Gender Balance and the Music Industry* beschreibt *Sheila Whiteley* die professionelle Musikwelt als ein von Männern dominiertes und durch männliche Normen strukturiertes soziales Feld, dessen Veränderungen nicht nur aus Gründen der Gleichberechtigung erforderlich sei, sondern auch, weil sich über Musik die in ihr enthaltenen Vergeschlechtlichungen in das Erleben und Erfahren einschreiben und als inkorporierte, quasi naturhafte Gegebenheiten die Legitimität dualer, hierarchischer Geschlechterbilder und Geschlechterverhältnisse stützen. Zur Veranschaulichung ihrer Überlegungen zieht Whiteley nicht nur Befunde der empirischen Musik-Ausbildungsforschung und Thesen und Belege aus der Vielzahl ihrer eigenen Studien zum Themenfeld „Women and Popular Music“ heran, sondern gewährt darüber hinaus auch Einblicke in persönliche Korrespondenz, in der sie sich über Jahre hinweg mit Kolleginnen und mit der Journalistin Katie Nicolls zu Gender-Aspekten in der Musikindustrie austauschte. Diese Korrespondenz liefert Einblicke, Anekdoten und Insider_innen-Informationen der besonderen Art und veranschaulicht die Nachhaltigkeit und Aktualität der Dominanz des Männlichen in der Musikindustrie. Whiteley befragt deshalb sowohl die musikalischen Gattungen, die Theorie und Methodologie der musikwissenschaftlichen Forschung, die Bildungseinrichtungen und Ausbildungsgänge von Musik als auch die Rolle von Massenmedien und Musikkritik nach ihrem impliziten und expliziten Sexismus und argumentiert für das Erfordernis einer Veränderung struktureller Bedingungen und normativer Geschlechter-Imperative im Feld der Musik.

Das *zweite Kapitel* fokussiert die bereits im Text von Whiteley als bedeutsam markierten „Märkte und Ausbildungssysteme im Bereich der Musik“ und beleuchtet die Situation von Frauen und Männern in verschiedenen Genres und Szenen. Zuerst befasst sich *Elisabeth Mayerhofer* in ihrem Beitrag *Plafonds aus Glas und Gold: Karrieren von Instrumentalistinnen in Orchestern* mit der Entwicklung des Frauenanteils in österreichischen Orchestern. Auf der Grundlage mehrerer empirischer Erhebungen zeigt sie, dass der geringe Frauenanteil in diesen Einrichtungen zum einen ein Ergebnis der Ausbildung ist, in der schon frühzeitig Geschlechterstereotype wirken. Zum zweiten leisten die am Genie-Mythos orientierte Berufsidentität sowie die Geschlossenheit und weitgehende Autonomie der Orchester als Organisationen einen zentralen Beitrag zur systematischen wie auch unbewussten Aufrechterhaltung von männlicher Homosozialität. Mayerhofer plädiert für eine explizite Verabschiedung herkömmlicher Geschlechterstereotype und Künstler_innenbilder, das offensive und

verbindliche Bekenntnis zur Gleichstellung und die Stärkung konkreter Programme wie z.B. Mentoring und – noch immer Kinderbetreuungseinrichtungen, damit hochqualifizierte Frauen mehr Chancen haben, den Beruf, für den sie ausgebildet wurden, auch auszuüben.

Der zweite Beitrag dieses Kapitels beschreibt eine popularisierte Variante der Orchestermusik und geht am Beispiel der E-Geigerinnen Fragen von Vermarktung und Vergeschlechtlichung nach: *String Divas to Hire... Feminisierung und (Selbst) Sexualisierung im Crossover-Bereich*. Alenka Barber-Kersovan zeichnet zunächst die Genese der hybriden Musikform nach, die als Marktsegment zwischen Klassik und Pop beim Publikum und den Medien gegenwärtig auf große Resonanz stößt. Darüber hinaus ist auffällig, dass dieses musikalische Feld von Frauen besetzt ist und dass die hier tätigen Musikerinnen mit ihren Streichinstrumenten besonders feminin und sexualisiert in Erscheinung treten. Anhand des Repertoires, der Auftrittsmöglichkeiten und Arbeitsbedingungen der „String Divas“ beleuchtet Barber-Kersovan ein Musikformat mit lukrativen Verdienstmöglichkeiten insbesondere für Frauen und stellt die Frage nach dem Preis, den zu zahlen Frauen abverlangt wird. In Anlehnung an Angela McRobbie charakterisiert Barber-Kersovan „String Divas“ als „Top Girls“ – als öffentlich wahrnehmbare „Vorzeigefrauen“ mit großer Fachkompetenz, die gängige Mode- und Schönheitsbilder repräsentieren und mit einer sexualisierten Bühnenperformance die Geschlechterdifferenz neu in Szene setzen. Dass es darüber hinaus auch Anzeichen eines kreativeren Umgangs mit den E-Strings gibt, wie z.B. Symbiosen zwischen elektrischen Streicher_innen und Hip-Hop, Heavy Metal und Techno, tut dieser Analyse keinen Abbruch.

Tony Mitchell hat den dritten Beitrag dieses Abschnitts verfasst und gibt Einblicke in die spezifische Situation von *Women and Work in Australian Hip Hop*. Anhand von Porträts der zwei Rapperinnen Iggy Azalea und MC Sky' High wird deren Arbeit als Rapperinnen und Graffiti-Writerinnen veranschaulicht, die Strategien der Frauen zur Erzeugung von Sichtbarkeit beschrieben sowie die Einstellungen der beiden und anderer Rapperinnen zu Feminismus oder auch dem sexualisierten Einsatz ihres Körpers herausgearbeitet. Dabei kann als ein Strukturmerkmal gelten, dass Frauen der australischen HipHop-Szene mehrheitlich anderen Tätigkeiten nachgehen (müssen), um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren. Darüber hinaus sind sie, wie Mitchell zeigt, misogynen Charakterisierungen ihrer männlichen Kritiker und Kollegen ausgesetzt. Insbesondere die journalistische Darstellung von Rapperinnen macht es erforderlich, sexistische und rassistische Kommentierungen und Marginalisierungen zurückzuweisen. Trotzdem sind, so die Einschätzung des Autors, Frauen aus der australischen HipHop-Szene nicht mehr wegzudenken: Zum einen sind sie in großer Zahl in lokalen Aktivitäten, Battles, Jams und Ausbildungskursen präsent, zum anderen haben es, wie der Beitrag zeigt, auch zahlreiche Frauen geschafft, sich einen Namen zu machen.

Das zweite Kapitel schließt ab mit *Sarah Schaubergers* Beitrag *Weiblichkeitskonstruktionen im Feld der E-Gitarre. Das Beispiel eines Gitarrenlehrbuchs*, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung mit dem Gitarrenlehrbuch „How to succeed as a female guitarist. The essential guide for working in a male-dominated industry“ steht, welches die Berufsgitaristin und Sängerin Vivian Clement 2007 veröffentlichte. Ausgehend von der Irritation, dass sich ein speziell für ein weibliches Publikum verfasstes Buch voller Tipps und Empfehlungen für den beruflichen Erfolg auf dem Buchmarkt zu positionieren vermochte, geht Schauberger der Frage nach, welche Geschlechtervorstellungen dem Instrument der E-Gitarre inhärent sind, wie diese in besagtem Lehrbuch präsentiert werden und wie die in dem Buch favorisierten Typisierungen von Geschlecht theoretisch verstanden werden können. Sie zeigt, wie, wo und wodurch sich Clements gut gemeinte Ratschläge in ihr Gegenteil verkehren und schlussendlich dazu beitragen, männliche Wertmaßstäbe zu stabilisieren und Frauen zur Anpassung an das männliche System auffordern, statt die gesellschaftliche und individuelle Anerkennung von Differenz(en) zu befördern. Sichtbar wird so die Gratwanderung zwischen Teilhabe und Anpassung wie auch die Ambivalenzen, die mit Partizipation und Inklusion bei gleichzeitiger Unveränderlichkeit struktureller Gefüge verbunden sein können. Anpassung, so schlussfolgert Schauberger, sei „(k) eine Lösung“.

Im *dritten Kapitel* gehen vier Beiträge der Frage nach, wie in verschiedenen Musikfeldern Männlichkeit konstruiert wird und wie sich diese Konstruktionen historisch und kontextuell verschoben haben. Das Kapitel beginnt mit dem Text *Begehren, Körper und Sex jenseits der Norm. Zur Geschlechtlichkeit der Gesangskastraten in der Frühen Neuzeit* von *Marko Deisinger*, der im Zuge seiner musikhistorischen Forschungen zum Barock immer wieder auf Material über Gesangskastraten stieß. Die Gesangskastraten nahmen in der für die frühe italienische Oper üblichen gegen-geschlechtlichen Besetzungspraxis Frauenrollen ein, während die männlichen Partien mit Sängerinnen besetzt wurden. Am Beispiel des Kastraten Pompeo Sabbatini veranschaulicht Deisinger die weite Verbreitung und gesellschaftliche Akzeptanz des Kastratentums wie auch deren Sexualisierung und diskutiert diese unter dem Vorzeichen der historischen Vorstellungen von Androgynie und dem von Thomas Laqueur (1991) für die frühe Neuzeit beschriebenen „one-sex model“. Da Kastraten als homogene und eigenständige Gruppe angesehen wurden, stellt Deisinger die These auf, dass die Gruppe der Kastraten ein „drittes Geschlecht“ bildeten – ein weiteres soziales Geschlecht neben Mann und Frau.

Im Kontrast dazu analysiert der nachfolgende Beitrag von *Martin Niederauer* mit dem Titel *Intime Kenner, exotische Rebellen und sensible Rivalen: Männlichkeit(en) im Jazz* die historisch stabile „Hegemonie einer männerbündischen heteronormativen Grundstruktur“ im Jazz. Anhand der Analyse von Praktiken des Musizierens (z.B. Improvisation, Beziehungen zwischen Musiker_innen) sowie von Praktiken der

Rezeption (z.B. Schallplattensammeln, Schreiben und Lesen von Fanliteratur, Kritiken oder Zeitschriften) zeigt Niederauer, wie im Jazz Männlichkeit produziert, verhandelt und als wirkmächtige Kategorie durchgesetzt wird. Dazu dient ihm die von Raewyn Connell (2006) vorgenommene Typisierung von Männlichkeit im Modus von Hegemonie, Unterordnung und Komplizenschaft als Analyserahmen für die Herausarbeitung verschiedener homosozialer Beziehungsmuster im Jazz, die zwar eine Binnendifferenzierung von Männlichkeit darstellen, sich aber in ihrer Abgrenzung (und Marginalisierung) von Weiblichkeit nicht unterscheiden.

Gleichermaßen männlich konnotiert ist das Feld der Rockmusik, dessen symbolische Bezüge zu Maskulinität, Heterosexualität und Sexismus auch durch den gegenkulturellen Punkrock nicht wirklich in Frage gestellt wurden. Zwar gab es, wie *Martin Winter* in seinem Text *Männlichkeiten im Punkrock. Musikgenre als vergeschlechtlichte boundary work* zeigt, immer wieder konträre Männlichkeitsentwürfe verschiedener Punkrock-Szenen, z.B. im Straight Edge, sowie kritische Auseinandersetzung, z.B. bei den Riot Grrrls, aber die vergeschlechtlichte Kategorisierung von Rockmusik hat sich bis heute erhalten. Diese Persistenz nimmt der Autor zum Anlass, um zu untersuchen, wie die Unterscheidung von Punkrock und Nicht-Punkrock als Form symbolischer Vergeschlechtlichung dient. Anhand von Gruppendiskussionen mit Akteur_innen der Grazer Punkrock-Szene und unter Bezugnahme auf das wissenschaftssoziologische Konzept der „boundary work“ und das geschlechtersoziologische Konzept der „hegemonialen Männlichkeit“ zeigt er, dass die Unterscheidung von Genres und distinktive Geschlechterkonstruktionen simultane und aufeinander verweisende Prozesse darstellen.

Der dieses Kapitel abschließende Beitrag von *Nadine Sanitter* untersucht *Diskursive Konstruktionen von Männlichkeit im Musikgenre Indie*. Sie geht davon aus, dass auch Indie als ein männlich dominiertes Genre angesehen werden kann, jedoch Möglichkeiten biete, auf „verschiedene Art und Weise erfolgreich männlich zu sein“. Auf der Suche nach Entsprechungen dieser Vielfalt von Männlichkeitsbildern werden in dem Beitrag ausgewählte Artikel einschlägiger Musikzeitschriften im Hinblick auf die mediale Konstruktion von Männlichkeit im Indie analysiert. Thematisch steht dabei im Mittelpunkt, wie die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in Indie-Bands in den Artikeln dargestellt wird. Es zeigt sich ein durchaus heterogenes Bild: Einerseits gibt es Beschreibungen, in denen Männlichkeit im Modus der Hegemonie entworfen und zu Weiblichkeit und zu anderen Männlichkeiten in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt wird. Andererseits aber finden sich auch Facetten einer nicht-hierarchischen Konstruktion von Männlichkeit, die verschiedene Formen von Männlichkeiten wie auch Männlichkeit und Weiblichkeit als egalitäre Positionen thematisieren. Trotz dieser Pluralität medialer Bilder schlussfolgert die Autorin aber, dass der Herstellungsmodus der hegemonialen Männlichkeit erhalten bleibt und nicht in Frage gestellt wird.

Im *vierten Kapitel* wird in drei Beiträgen der Frage nachgegangen, wo sich im Feld der Musik Subversion oder Reproduktion von Geschlechterstereotypen zeigen und wie genau sie hergestellt und transportiert werden. Der erste Beitrag von *Carsten Heinze* und *Lisa-Marian Schmidt* illustriert und diskutiert ein eindrückliches Beispiel der künstlerischen und musikalischen Dekonstruktion von Geschlecht. Gegenstand ihres Textes mit dem Titel *Cutting-up Gender Identity. Sexualität, Geschlechterdekonstruktionen und Pandrogynie in den Kunstprojekten von Genesis (Breyer) P-Orridge* ist die performative Auseinandersetzung mit Geschlecht, die der Wegbereiter der Industrial Music Culture Genesis (Breyer) P-Orridge über Jahrzehnte hinweg betreibt, indem er den eigenen Körper und seine Geschlechtlichkeit ästhetischen Attacken und radikalen Zerstörungen unterwirft. Dabei spielt die Technik des „Cut-Up“ eine zentrale Rolle, die Genesis P-Orridge sowohl in Bezug zu Geschlecht und Körper als auch im Rahmen musikalisch-künstlerischer Strategien verwendete. Seine orgiastischen, transformativen und provokativen Collagen werden von den beiden Autor_innen aus körper- und geschlechtersoziologischer Perspektive diskutiert und veranschaulichen den Zusammenhang von Körperlichkeit, körperlicher Performanz und den diskursiven Anordnungen von Geschlechtertypologien in Musik und Musikulturen und ihren ästhetischen Inszenierungen.

Im nachfolgenden Beitrag setzt sich *Christa Brüstle* mit Geschlechterbildern in Videoclips der Musikindustrie auseinander. Der Text *Das Krokodil im Swimmingpool oder: Männlichkeit(en) in Popvideos* versteht Popvideos als Kommunikationsmedien, die zum einen Bilder zu Musik liefern und zum zweiten politische oder soziale Haltungen der Produzent_innen vermitteln und eine Bindung oder ein Begehren gegenüber Musiker_innen, Bands und ihrer Musik herstellen. Zugleich werden die Videobotschaften durch die Ästhetik der Bilder und die Inhalte der Clips vermittelt. Am Beispiel der Popsängerin Lana Del Rey zeigt Brüstle, wie Geschlechterrepräsentationen in deren Videoclips dargeboten werden, und geht zudem der Frage nach, welche Wirkungen die Darstellung und Wiederholung dieser video-inszenierten Geschlechter-Bilder auf die Rezipient_innen haben könnten. Ihre Analyse zeigt, dass dabei überwiegend ein Rückgriff auf traditionelle und konservative Geschlechterbilder vorgenommen wird – im Unterschied zu älteren Videoclips von zum Beispiel Madonna oder Lady Gaga, in denen Weiblichkeit vor dem Hintergrund der heterosexuellen Matrix thematisiert, in Frage gestellt und inszenatorisch überschritten wurde. Die Thematisierung von Geschlecht in Videoclips und musikalischen Inszenierungen bleibt also ein virulentes Thema.

Der Frage nach Überschreitung, Vervielfältigung und Auflösung der Geschlechterdichotomie in Musikvideos geht der Beitrag *Queer Style revisited. Effekte von Queerness in den Inszenierungsstrategien von Robyn und La Roux* von *Katharina Rost* nach. Gegenstand der Betrachtung und Auseinandersetzung ist der „Style“ der Elektropop-Sängerinnen, Musikerinnen und Komponistinnen Robin Miriam Carls-

son alias Robyn und Elly Jackson von La Roux, die mit ihrer individuell geprägten Kombination verschiedener Kleidungsstücke, Frisuren, Accessoires, Sprechweisen, Mimik, Gestik und Bewegungsmuster Einflüsse verschiedener popkultureller Kontexte aufgegriffen und vermengt haben. Die stilistische Selbstdarstellung der beiden Musikerinnen transportiert durch stilistische Verfahren der Vermischung, Collagierung, Übertreibung und Ausstellung von kulturellen Stereotypen ein „queerendes Potenzial“, das in der Abgrenzung von normativ geprägten kulturellen Vorstellungen von und Erwartungen an weibliche (Pop-)Stars, in der Irritation eines vermeintlich typisch lesbischen Looks sowie in der Verunsicherung von Zuschreibungen einer lesbischen Sexualität besteht. Die Autorin zeigt, wie Irritationsmomente einen queeren Rezeptionsprozess initiieren, der Bilder und Verständnisse von Geschlecht in Bewegung bringt, jedoch gelegentlich mit Klassifizierungen von „race“, Alter und Klasse verbunden ist, die einer eher affirmativen Darstellungsweise folgen.

Das *fünfte* und *abschließende Kapitel* nimmt Formen von musikkulturellem Aktivismus und Partizipation in den Blick. *Maria Katharina Wiedlack* befragt in ihrem Beitrag *Riot Grrrls, Punk Rock und Pussy Riot. Von internationalem Aktivismus, Missverständnissen und nord/westlichen Hegemonien* die durch mediale Rezeption und Solidaritätsbekundungen von Musikerinnen erzeugte Referenz der russischen Performance-Gruppe Pussy Riot zu der internationalen queer-feministischen Punk- und/oder Riot-Grrrl-Bewegung. Ausgehend von der Frage, warum ausgerechnet Pussy Riot zum Grund und Ausgangspunkt für ein Interesse an der politischen und sozialen Situation in Russland und Allianzen mit russischen Feminist_innen sowie Schwulen- und Lesbenaktivist_innen wurde, betrachtet Wiedlack die Rolle von Punk-Musik und Punk-Performance-Ästhetik bei der Herstellung der solidarischen Aktionen und deren diskursive Politisierung. Dabei zeigt die Autorin, dass die Interpretation von Pussy Riot als „östliche Andere“ zwar das Interesse an der Gruppe sowie solidarische Gefühle bei den westlichen Unterstützer_innen zu mobilisieren vermochte, dabei aber die Zuschreibung eines progressiven Nord/Westen und eines rückständigen Russlands bestätigt und wichtige politische und musikästhetische Differenzen negiert. Die solidarischen Aktivismen der westlichen queer-feministischen Pop-, Punk- und Riot-Grrrl-Szenen basieren, so die abschließende These, auf der „Fehlinterpretation“ von Pussy Riot als russische Version von Riot Grrrl bzw. Punk-Feminist_innen.

Im zweiten Beitrag dieses Kapitels *‘The right to be different...’: Musik, Migration und Citizenship* geht *Rosa Reitsamer* am Beispiel der musikalischen Praktiken männlicher Rapper mit Migrationshintergrund und des aktivistischen Chor-Kollektivs „Hor 29 Novembar“ in Wien der Frage nach, wie diese Musiker_innen Identitäten artikulieren, die über Nation, Nationalität und Staatsbürger_innenschaft hinausgehen und Forderungen nach Anerkennung von Differenzen und umfassender politischer Mitbestimmung entwickeln. Indem die Autorin die lokal verankerten musikalischen

Praktiken der befragten und in teilnehmender Beobachtung begleiteten Musiker_innen als aktivistische und selbstbestimmte Formen von Partizipation versteht, wird die diskursive und musikalische Herstellung von Zugehörigkeit sichtbar; beispielsweise anhand des Umgangs mit oder der individuellen Bedeutung des Repertoires des „Hor 29 Novembar“, das vor allem Revolutions-, Arbeiter- und Partisanenlieder umfasst, die in unterschiedlichen Sprachen wie Deutsch, Serbokroatisch, Englisch, Jiddisch oder Romanes gesungen und im Rahmen ausgewählter Veranstaltungen präsentiert werden. Der „Hor“ tritt bevorzugt bei Demonstrationen und im Rahmen diverser kultureller Veranstaltungen in antirassistischen und queer-feministischen Kontexten auf. Die so erzeugte kulturelle Zugehörigkeit versteht die Autorin als „subkulturelle Citizenship“ – ein im Zuge von (Popular-)Musik diskursiv und musikalisch erzeugter Bürger_innen-Status, der nicht formal-rechtlich ausgerichtet ist, sondern als praktizierte Form spezifischer Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft in Erscheinung tritt.

Alle Beiträge dieses Bandes beruhen – mit Ausnahme des Textes von Rosa Reitsamer – auf Vorträgen, die im Rahmen der Konferenz „Music, Gender & Difference“ gehalten wurden. Diese Konferenz fand vom 10. bis 12. Oktober 2013 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien statt und präsentierte mehr als 70 Vorträge zu aktuellen feministischen, queeren, intersektionalen und postkolonialen Forschungen in den Bereichen Klassik, Jazz und Populärmusik. Die hohe Anzahl der Vorträge ergab sich aus dem regen Interesse am zweisprachigen Call for Papers, auf den Forscher_innen aus beinahe allen Teilen der Welt mit der Einreichung von mehr als einhundert Abstracts reagierten. Die Auswahl aus den Einreichungen wurde von

- der Sektion Feministische Theorie und Geschlechterforschung der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie (Brigitte Aulenbacher),
- der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (Katharina Liebsch, Birgit Riegraf) und
- dem Komitee Geschlechterforschung der Schweizer Gesellschaft für Soziologie (Brigitte Liebig, Martina Peitz, Irene Kriesi)

in Kooperation mit Rosa Reitsamer (Institut für Musiksoziologie an der mdw) getroffen, die die Leitung und Organisation der Konferenz vor Ort übernahm. Die Realisierung der Konferenz wäre ohne die finanzielle und materielle Unterstützung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst nicht möglich gewesen, und wir danken Werner Hasitschka, Rektor der mdw, Ulrike Sych, Vizerektorin der mdw, sowie Alfred Smudits, Leiter des Instituts für Musiksoziologie an der mdw. Auch der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie sei für die finanzielle Unterstützung der Publikation wie auch der Konferenz herzlich gedankt.

Dieses Buch ist Sheila Whiteley gewidmet. Sie ist am 6. Juni 2015 gestorben.

Wir werden sie sehr vermissen – als Freundin, Unterstützerin, Mitstreiterin, Mentorin, feministische Wissenschaftlerin.

Wien und Hamburg, Juli 2015

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (1998): Lips, Tits, Hits, Popkultur? Popkultur und Feminismus. Wien/Bozen: Folio
- Bayton, Mavis (1998): Frock Rock. Women Performing Popular Music. Oxford, New York: Oxford University Press
- Becker, Howard S. (1951): The Professional Dance Musician and his Audience. *American Journal of Sociology* 57, 136-144
- (1963): Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens. Frankfurt/M.: Fischer 1981
- (1982): Art Worlds. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- Berlant, Lauren/Warner, Michael (1998): Sex in Public. In: *Critical Inquiry*, Vol. 24 (2), 547-566
- Blaukopf, Kurt (1955): Musik. In: Bernsdorf, Wilhelm/Bülow, Friedrich: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Enke Verlag, 342-346
- (1989): Beethovens Erben in der Mediamorphose. Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära. Heiden: Niggli
- Bloß, Monika (2006): Musikwissenschaft. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge: Gender-Studies. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 307-321
- Borchard, Beatrix 2005: Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim – Biographie und Interpretationsgeschichte. Wien et al.: Böhlau (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 5)
- Bourdieu, Pierre (1979): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Bowers, Jane (2000): Writing the Biography of a Black Woman Blues Singer. In: Moisola, Pirkko/Diamond, Beverly: Music and Gender. Urbana: University of Illinois Press, 140-165
- Brett, Philip/Wood, Elisabeth/Thomas, Gary C. (2006): Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology. 2nd Edition. New York, London: Routledge
- Brüstle, Christa (2015): Pop-Frauen der Gegenwart. Selbstdarstellung oder Fremdprodukt: Körper, Stimme, Image. Bielefeld: transcript
- Buckland, Fiona (2002): Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press
- Bühl, Walter (2004): Musiksoziologie. Bern, Wien, New York: Peter Lang Verlag
- Buscatto, Marie (2014): Artistic practices as gendered practices: ways and reasons. In: Zembylas, Tasos: Artistic Practices. Social Interactions and Cultural Dynamics. London, New York: Routledge, 44-55

- Citron, Marcia J. (1993): *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press
- Clawson, Mary Ann (1999): *When women play the bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*. In: *Gender and Society*, Vol. 13 (2), 193-210
- Connell, Raewyn (1995): *Masculinities*. Cambridge: Polity Press
- Davis, Angela (1998): *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude „Ma“ Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books
- DeNora, Tia (1995) *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press
- Dowd, Timothy J. (2003): *Structural power and the construction of markets. The case of rhythm and blues*. In: *Comparative Social Research*, Vol. 21, 147-201
- Dyer, Richard (1978): *In Defense of Disco*. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (1990) (Hg.): *On Records: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge, 410-418
- Eastman, Jason T. (2013). *The Hegemonic Masculinity of the Rolling Stones and Where They Came to Rest*. In: Staubmann, Helmut: *The Rolling Stones. Sociological Perspectives*. Lanham et al.: Lexington Books, 175-200
- Eismann, Sonja (2007): *Hot Topic. Popfeminismus heute*. Mainz: Ventil
- Elias, Norbert (1991): *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Hg. von Michael Schröter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Fiske, John (2003/1989): *Lesarten des Populären*. Wien: Löcker
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press
- (2004): *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 Bände. London/ New York: Routledge
- Frith, Simon/McRobbie, Angela (1979): *Rock and Sexuality*. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew (1990): *On Records: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge, 371-389
- Gavanas, Anna/Reitsamer, Rosa (2013): *DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures*. In: Attias, Bernardo/Gavanas, Anna/Rietveld, Hillegonda: *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. New York et al.: Bloomsbury, 51-78
- Gebesmair, Andreas/Smudits, Alfred (2001): *Global Repertoires. Popular music within and beyond the transnational music industry*. Aldershot: Ashgate
- Geer, Nadja (2012): *Pop. Annäherungen an ein gegenwärtiges Phänomen*. In: *POP. Kultur und Kritik* 1, 108-115
- Geertz, Clifford (1979): *Blurred Genres. The Refiguration of social thought*. In: *The American Scholar* 49 (2), 165-179
- Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika (1992): *Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung*. In: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika: *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg: Kore, 201-254
- Gill, John (1995): *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth Century Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press

- Green, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate
- Grossberg, Lawrence (2002): Die Definition der Cultural Studies. In: Musner, Lutz/Wunberg, Gotthard (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Forschung – Praxis – Positionen*. Freiburg: Rombach, 46-68
- Grotjahn, Rebecca (2005): 'Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien'. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In: Meine, Sabine/Hottmann, Katharina: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900 – 1930*. Schliengen: Edition Argus, 34-57
- (2010): Musik: Frauen- und Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft. In: Becker, Ruth/Kortendieck, Beate: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS, 774-779
- Halberstam, Judith (2005): *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London: New York University Press
- Hall, Stuart/Jefferson, Tony (1976 [2006]): *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. 2nd edition. New York, London: Routledge
- Hark, Sabine (2005): Queer Studies. In: von Braun, Christina/Stephan, Inge: *Gender@ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln et al.: Böhlau, 285–303.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge
- Heesch, Florian/Losleben, Katrin (2012): *Musik und Gender. Ein Reader*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau
- Hennion, Antoine (2002): Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: Clayton, Martin/Trevor, Herbert/Middleton, Richard: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 80-91
- Hitzler, Ronald/Bucher, Thomas/Niederbacher, Arne (2005): *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung*. Wiesbaden: VS Verlag
- Huber, Annegret (1997): Anmerkungen zu „Schreibart“ und „Lebensprinzip“ einiger Sonatenhauptsätze und Sonatenzyklen von Fanny Hensel. In: Helmig, Martina: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*. München: edition text + kritik, 93-104
- Inhetveen, Katharina (1997): *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Jahrbuch Musik und Gender (2012): Band 5: *Musikbezogene Genderforschung. Aktuelle und interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Nicole K. Strohmann, Camilla Bork und Gesa Finke. Hildesheim: Olms
- Kearney, Mary Celeste (2012): *The Gender and Media Reader*. New York, London: Routledge
- Knapp, Gudrun-Axeli (2012): Über Kreuzungen: Zu Produktivität und Grenzen von „Intersektionalität“ als „Sensitizing Concept“. In: Bereswill, Mechthild/Liebsch, Katharina: *Geschlecht (re-)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 242-262
- Knaus, Kordula (2002): Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 59, 319-329
- Kneif, Tibor (1975): Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis. In: ders.: *Texte zur Musiksoziologie*. Köln: Volk, 78-102

- Koskoff, Ellen (1989): An Introduction to Women, Music, and Culture. In: dies.: Women and Music in Cross-Cultural Perspective. New York: Greenwood Press, 1-24
- Lacquer, Thomas (1991): Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. Main: Campus
- Luhmann, Niklas (1992): Die Wissenschaft der Gesellschaft. Suhrkamp: Frankfurt am Main
- Mark, Desmond (1996): Paul Larzarsfeld: Wiener RAVAG Studie 1931. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung. Wien, Mühlheim an der Ruhr: Guthmann-Peterson
- McClary, Susan (1990): Towards a Feminist Critique of Music. In: Shepherd, John (Hg.): Alternative Musicologies. Canadian University Music Review, Vol. 10 (2), 9-18
- (1991): Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press
- McKay, George (2013): Shakin' All Over. Popular Music and Disability. Michigan: University of Michigan Press
- McRobbie, Angela (2010): Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Wiesbaden: VS
- McRobbie, Angela/Garber, Jenny (1976): Girls and Subculture. In: McRobbie, Angela (2000): Feminism and Youth Culture. 2nd edition. Hampshire: MacMillan Press, 12-25
- Müller, Renate (1999): Musikalische Selbstsozialisation. In: Fromme, Johannes/Kommer, Sven et al.: Selbstsozialisation, Kinderkultur und Mediennutzung. Opladen: Leske + Budrich, 113-125
- (2006): „Sieht aus wie ein Mädchen – ist ein Junge“. Sozialästhetisches Umgehen von Grundschulern mit der Band Tokio Hotel. In: Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik 9, http://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/1b-mpxx-t-01/user_files/Online-Magazin/Ausgabe9/Mueller9.pdf
- Negus, Keith (1992): Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry. London: Edward Arnold
- Peterson, Richard (1976): The Production of Culture. Los Angeles: Sage
- Peterson, Richard/Berger, David G. (1990): Cycles in Symbol Production. The Case of Popular Music. In: Frith, Simon/Goodwin, Andrew: On Record. Rock, Pop and the Written Word. London: Routledge, 140-159
- Peterson, Richard A./Bennett, Andy (2004): Introducing Music Scenes. In: dies.: Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 1-16
- Peterson, Richard A./Simkus, Albert (1992): How musical tastes mark occupational status groups. In: Lamont, Michèle/Fournier, Marcel: Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Chicago: The University of Chicago Press, 152-186
- Prior, Nick (2011): Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. In: Cultural Sociology, Vol. 5 (1), 121-138
- Reitsamer, Rosa (2012): Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network. In: Continuum: Journal of Media and Cultural Studies, Vol. 26 (3), 399-408
- Reitsamer, Rosa/Weinzierl, Rupert (2006): Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik. Wien: Löcker
- Rieger, Eva (1981): Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung. Frankfurt/M.: Ullstein

- Roy, William G. (2004): „Race records“ and „hillbilly music“. The institutional origins of racial categories in the American commercial recording industry. In: *Poetics*, Vol. 32, 265-279
- Schütz, Alfred (1951): *Making Music Together. A Study in Social Relationship*. In: *Social Research*, Vol. 18 (1), 76-97
- Shiach, Morag (1999): *Feminism and Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press
- Silbermann, Alphons (1958): Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Vol. 10 (1), 92-117
- Simmel, Georg (1882): Psychologische und ethnologische Studien über Musik. In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 13. Band, 3. Heft, 261-305
- Smudits, Alfred (2002): *Mediamorphosen des Kulturschaffens: Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller
- (2006): Zur Produktion von Kultur – österreichische und US-amerikanische Ansätze. In: Zembylas, Tasos/Tschmuck, Peter: *Kulturbetriebsforschung. Ansätze und Perspektiven der Kulturbetriebslehre*. Wiesbaden: VS Verlag, 63-76
- Taylor, Jodie (2011): The intimate insider: negotiating the ethics of friendship when doing insider research. In: *Qualitative Research*, Vol. 11 (1), 3-22
- (2012): *Playing it Queer. Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Bern: Peter Lang
- Villa, Paula Irene/Jäckel, Julia/Pfeiffer, Zara S./Sanitter, Nadine/Steckert, Ralf (2012): *Banale Kämpfe*. Wiesbaden: Springer VS
- von Appen, Ralf/Doehring, Andre (2006): Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: „The top 100 records of all time“ – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. *Popular Music*, Vol. 25 (1), 21-39
- Walgenbach, Katharina/Dietze, Gabriele/Hornscheidt, Antje/Palm, Kerstin (2012): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen, Berlin, London, Toronto: Verlag Barbara Budrich
- Walser, Rober (1993): *Running with the Devil. Power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press
- Warner, Michael (2000): *Queer World Making*. Annamarie Jagose interviews Michael Warner. In: *Genders* 31, www.genders.org/g31/g31_jagose.txt
- Weber, Max (1921). *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer. München: Drei Masken
- West, Candance/Fenstermaker, Susan (1995): Doing Difference. *Gender and Society*, Vol. 9 (1), 8-37
- Whiteley, Sheila/Rycenga, Jennifer (2006): *Queering the Popular Pitch*. New York, London: Routledge
- Wiedlack, Katharina Maria (2015): *Queer-Feminist Punk: An Anti-Social History*. Wien: Zaglossus
- Withers, Deborah (2014): Re-enacting process. Temporality, historicity and the Women's Liberation Music Archive. *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 20 (7-8), 688-701