



2015/08 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2015/08/die-diktatur-der-normalos>

Zur Frage, was Andreas Gabalier, Cher und Pegida miteinander zu tun

Die Diktatur der Normalos

Von **Klaus Walter**

Die Geschichte der Popmusik ist eine Geschichte von Aneignungs- und Umdeutungsprozessen. Über die Verwandlung schillernder Diven in erdige Nachbarsjungen, musikalischen Backlash und die Frage, was Andreas Gabalier, Pegida und Cher miteinander zu tun haben.

Die besten Alben 2014 stammen von: Fatima al Qadiri, Angel Olson, Neneh Cherry, St.Vincent, FKA Twigs. Zumindest wenn es nach den Autoren von Spex geht. Ausschließlich Frauen, Weltpremiere. Al Qadiri, Cherry und FKA Twigs liegen auch bei der Taz vorne, außerdem Inga Copeland, Maria Minerva, Planningtorock, Azealia Banks, Kate Tempest und eine nicht so eindeutige Frau: Zebra Katz. Bei allen Unterschieden verkörpern diese Performerinnen ein zeitgemäßes Modell von Pop-Autorinnen: atemporal, multilingual, transnational. Und sie repräsentieren eine Form künstlerischer Queerness. Also Queerness nicht verstanden als (Selbst-)Bezeichnung einer sexuellen Identität sondern als Ausdruck von Distanz und Skepsis gegenüber den gottgegebenen Dogmen der heterosexuellen Ordnung.

Standardbiographie war vorgestern: Thaliah Barnett kommt 1988 in Gloucestershire zur Welt, englisch-spanische Mutter, Vater Jamaikaner, sie nennt sich Twigs (Zweige), später FKA Twigs, das FKA steht für formerly known as. Ihr auch in dieser Zeitung gefeiertes Album produziert sie mit einem Mann, der sich Arca nennt. Als Alejandro Gherzi in Caracas geboren, studiert Arca in New York Musik und lebt in London. »Arca hat die queerste Platte der letzten Monate gemacht, ohne dass es auf der Platte einen Hinweis darauf gäbe«, sagt der schwule Sänger Owen Pallett. Queere Musik geht auch ohne Worte. Janine Rostron alias Planningtorock wird im englischen Bolton geboren. 2002 geht sie nach Berlin, wo Deutsch nur eine Sprache unter vielen ist. 2013 ändert Planningtorock ihren Taufnamen von Janine zu Jam. Jam ist geschlechtsneutral. Planningtorock performt mit Lichtinstallationen und Masken, die Stimme wird mit Autotune (Software zur Tonhöhenmanipulation – Anm. d. Red.) verfremdet bis sie übergeschlechtlich klingt, »playing around with gender« nennt er/sie/es das. »All Love's Legal« ist der sprechende Titel des Albums von Planningtorock, die Songs heißen: »Misogyny Drop Dead«, »Patriarchy Over & Out« oder »Let's Talk About Gender Baby«. Ja, Plannigtorock platziert das G-Wort direkt neben dem B-Wort. Baby? Wurde das nicht verboten?

»Es ist höchste Zeit, dass endlich wieder jemand in Liedern Frauen ›Baby‹ nennt.« So zitiert Thomas Vorreyer in der Taz das österreichische Gratismagazin The Gap, der erleichterte Stoßseufzer gilt »Amore«, dem Debütalbum der Wiener Band Wanda und Zeilen wie dieser:

»Mein Glied unterwirft sich der Diktatur deines Mundes, Baby«. Am Beispiel Wien nimmt Vorreyers Artikel die Widersprüche im weiten Feld von Pop und Geschlecht in den Blick: »Es war ein bewegtes Jahr für die österreichische Pop-Musik. Erst stellte das Alpenland mit Conchita Wurst die Überraschungssiegerin des Eurovision Song Contest – und setzte so ein Zeichen gegen Intoleranz. Wenig später brach der strammrechte ›Volks-Rock-‘n‘-Roller‹ Andreas Gabalier eine Debatte um den vermeintlichen ›Gender-Wahnsinn‹ vom Zaun. Bis heute scheint das Männerbild zwischen Bregenz und Wien nachhaltig erschüttert, selbst in der Indie-Szene. Doch mit der Wiener Band Wanda gibt es nun auch eine subtile Rückversicherungsmusik für all jene, die insgeheim um ihren Kompass fürchten.« Wanda nennen das baby wieder baby. Mit subtiler Rückversicherungsmusik also machen die Wiener Jungs rückgängig, was Planningtorock in ihrer/seiner utopischen Hymne zusammengebracht hatte: Gender und Baby. Bei Wanda wird das Baby reheterosexualisiert, also renormalisiert.

»Ich möchte die Grenzen, in denen wir leben, ausdehnen, die Art, wie wir definiert werden.« So erklärt Planningtorock das »playing around with gender«. Planningtorock queert die Stimme und stellt sich musikalisch in das Kontinuum des sexuell andersdenkenden Pop. Die Linie geht zurück von Hercules & Love Affair über Antony Hegarty und Coco Rosie, den britischen Gay Pop der Achtziger und Hi-NRG bis zur Proto-House-Ekstase von »The Faboulos Sylvester« – so der Titel von Joshua Gamsons Biographie der gay black diva Sylvester. Wie ihr musikalischer Partner Patrick Cowley starb die Disco-Queen Sylvester in den achtziger Jahren an den Folgen von Aids in San Francisco. »San Francisco war für Schwule und Lesben, was Israel für Juden war, nur mit weniger Kriegen und mehr Partys«, so heißt es in der Sylvester-Biographie. Doch bald wird der Sehnsuchtsort zum Friedhof. Tahara von den Cockettes, der berühmten Transvestiten-Show in San Francisco, verlässt 1981 die Stadt, 1987 kehrt er zurück: »Als ich ging, gab es drei Partys pro Woche, es gab immer einen Raum, in dem eine Orgie stattfand, und immer gab es Drogen. Als ich zurückkam, war niemand mehr da. Alle sahen traurig aus und alt, und alle hatten Angst vor Partys. Ich ging jede Woche zu einer Beerdigung.«

Auch der beispiellose Boom von Gay Pop im Großbritannien der frühen Achtziger endet 1984 so schlagartig wie Aids auftaucht und Tod und Schrecken verbreitet. Nie schillerte Pop queerer als damals. 20 Jahre nach der British Invasion der Beat-Bands in den USA, ein Trend, der 1964 mit der hohen Präsenz britischer Musikproduktionen in den nordamerikanischen Charts einsetzte, erlebt Großbritannien eine »Warm Invasion«. In den Charts regieren Bronski Beat, The Communards, Culture Club, Erasure, Frankie Goes To Hollywood, Marilyn, Soft Cell und Wham!, viele von ihnen mit Coming-out-Songs und einschlägigen Themen. In ihrem Windschatten weniger eindeutige Queer Folks wie Kevin Rowlands Dexters Midnight Runners, ABC, The Associates oder Yazoo. Selbst heterosexuelle Lads wie die Gebrüder Kemp kommen mit ihrem Spandau Ballet daher, als wollten sie zum Maskenball der Friseur-Innung. Die Aids-Krise macht der Transgression ein Ende, als wär's die Rache Gottes. Es folgt ein gesellschaftspolitischer Backlash, begleitet vom Niedergang der britischen Pop-Musik im Zuge ihrer Reheteroisierung und Rerockifizierung. An dieser Diagnose ändert auch das Auftauchen der Smiths nichts, die sind zu Lebzeiten strictly indie, ein Nischenphänomen.

Was hat all das mit den Gender-Debatten der Gegenwart zu tun? 37 Antworten finden sich auf »Sounds Of The 80s – Unique Covers Of Classic Hits«, ein Doppel-Album zum Weihnachtsgeschäft 2014. Dazu das Alternative Music Webzine: »Die besten Songs aus dem coolsten Jahrzehnt in brandneuen Interpretationen. Der wichtigste britische Radiosender Radio 2 und Warner Music präsentieren mit ›Sound Of The 80s‹ eine einzigartige Kollektion von Songs aus der größten, vielfältigsten und grellsten Dekade der Musikgeschichte, die von den

bekanntesten Stars der Gegenwart neu aufgenommen wurden. Künstler wie Sam Smith, Ed Sheeran, London Grammar, Olly Murs und Kylie Minogue sorgen für ein sensationelles Album mit wahren Gänsehaut-Tracklisting. Jeder einzelne dieser 37 Tracks wurde exklusiv für dieses Album aufgenommen; keiner ist bis heute irgendwo anders veröffentlicht worden. Zu den Highlights gehören Sam Smith, der Whitney Houstons ›How Will I Know‹ singt, Ed Sheeran mit ›Atlantic City‹ von Bruce Springsteen, London Grammar mit Chris Isaaks ›Wicked Game‹ und Kylie Minogues Version von Kim Carnes' ›Bette Davis Eyes‹.«

Klingt wie Hölle. Ist Hölle. Und ein Spiegel der Zeit. »Sounds Of The 80s – Unique Covers Of Classic Hits« ist ein so grauenhaftes wie interessantes Dokument der Auseinandersetzung über Fragen zu Körper, Sexualität und Normen. Die »grelleste Dekade der Musikgeschichte« – eine verschämte Umschreibung der »Warm Invasion«, dieser grandiosen Kostümparty des queeren Pop mit seinen maximal over the top gehenden Dramen und Melodramen: »Smalltown Boy«, »Tainted Love«, »Relax«! Außer »Smalltown Boy« ist keiner der supergrelle Hits auf »Sounds Of The 80s – Unique Covers Of Classic Hits« enthalten, dafür reichlich Zeug vom hysterischeren, aber nicht unbedingt queeren Ende der Pop-Skala: »How Will I Know«, »Man In The Mirror«, »If I Could Turn Back Time«, »I Guess That's Why They Call It The Blues« ... Songs, die nie vergessen kann, wer sie miterlebt hat, auch wenn er sie lieber vergessen möchte. Die politische Dimension der Neuinterpretationen: die Originale werden von heutigen Protagonisten des Massen-Pop auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. Von over the top nach down to earth, von hysterisch nach sediert, von synthetisch nach authentisch, von elektronisch nach akustisch, von maschinengemacht nach handgemacht, von Kopf verlieren nach klaren Kopf behalten, von Ausnahmezustand nach Normalzustand. Oder: von queer zu straight.

Die Sammlung kommt daher wie eine große Entschuldigung der altklugen Jungen für die Exzesse der naiven Alten von damals. Exemplarisch bei den unter dubiosen Umständen vor der Zeit gestorbenen afroamerikanischen Superstars: Aus Whitney Houstons kokainös-überkandideltem »How Will I Know« macht Sam Smith, der knuddelige Mädchenliebhaber, eine Piano-Runterkomm-Ballade mit James-Blake-Leidenstremolo, als wollte er seine Trauer um das tragische Ende der so cleanen, aber in Drogenfragen wohl doch nicht so cleanen, Readymade-Diva kundtun – die Coverversion als Kommentarfunktion. Noch härter auf dem Boden der Tatsachen landet der »Man In The Mirror«. Michael Jacksons Original ist der Beweis, dass man Jacques Lacan nicht gelesen haben muss, um sein Spiegelstadium zu verstehen, ein Pop-Song von universaler Reichweite, obwohl (oder weil) er aus einer (psychischen) Außenseiterposition spricht. Der Song wird von Ward Thomas zu einer gemütlichen Country-Pop-Nummer kommodifiziert. Bei Ward Thomas handelt es sich um nette Zwillinge-Blondinen aus England, die amerikanischen Pop ungefähr so für den britischen Markt konfektionieren wie artverwandte Geschwister-Bands das zu ihrer Zeit für ihre Märkte getan haben: The Corrs, Die Jacob Sisters. Ein ganz spezieller Fall ist »If I Could Turn Back Time«, hier lieblich interpretiert von Christina Perri. Chers stadiontaugliches Original ist ein so perfide wie perfekt kalkuliertes Stück Adult Oriented Rock (AOR) amerikanischer Prägung, ein Produkt der Kulturindustrie, das alles verkörpert, was an dieser hasenswert ist. Hört man jetzt die betont unhysterische Version der 27jährigen Christina Perri, passiert etwas Seltsames. Das Original der 40 Jahre älteren Cher verwandelt sich: vom Reißbretterzeugnis aus der Pop-Fabrik zu einem Stück Autorinnen-Pop. Dabei ist völlig nebensächlich, ob Cher an der Entstehung des Songs beteiligt war oder nicht – sie war es nicht, komponiert und getextet hat die AOR-Hitmaschine Diane Warren. »If I Could Turn Back Time« erscheint 1989, da ist Cher 43, ein Alter, in dem man sich schon mal wünscht, man könnte die Zeit zurückdrehen, gerade wenn man bereits als Teenager zum Pop-Star wurde.

Der Song wird Cher also gewissermaßen auf den Leib geschrieben, einen Leib, den sie immer schon gern gezeigt hatte, auch knapp bekleidet, und der jetzt in die Jahre kommt. Jahre, in denen andere erwägen würden, ihn zu verhüllen. Cher tut das Gegenteil: Sie dreht die Zeit zurück, sie aktualisiert ihren Körper mit den Mitteln der plastischen Chirurgie und zeigt die Resultate mit erkennbarem Besitzerinnenstolz. »If I Could Turn Back Time« singt Cher in knappen Outfits, der Song wird zum Soundtrack ihrer Arbeit am eigenen Körper. Weitere zehn Jahre später feiert Cher ihr nächstes Comeback und spätestens damit wird sie zum Idol vieler Frauen jenseits der 40 – und schwuler Männer. Und Cher wird zum Pin-up neoliberaler Machbarkeitsideologien. »Believe« beschert ihr 1999 einen Welthit im hohen Popalter von 53 Jahren. Autotune, die seinerzeit neue Soundtechnologie, lässt Chers Stimme metallisch flattern, die unverkennbare Klangsignatur zum unwiderstehlichen Dance-Pop, am Ende verkauft sich »Believe« fast zwölf Millionen Mal.

Ausgerechnet Cher bedient sich modernster technischer Hilfsmittel, um ihre Stimme zu transformieren. Ausgerechnet Cher, die schon in den achtziger Jahren damit begonnen hatte, ihren Körper mit modernsten technischen Hilfsmitteln zu verändern. Bei »Wetten, dass..?« präsentiert Cher 1999 die Figur einer 30jährigen im Körper einer 53jährigen im Outfit einer 19jährigen. Das löst kurz vor der Jahrtausendwende noch Boulevard-Debatten über die Ethik von Körpermanipulationen aus. 2008 registriert derselbe Boulevard einigermaßen gelassen ein Jubiläum: »Schönheitsoperation Nummer 25 für Cher, darunter Brustvergrößerung, Fettabsaugen und Nasenoperation«, heißt es auf der Website mybody.de. Cher ist also in doppelter Weise Pionierin der Transformation: Im Body-Tuning und im Stimm-Tuning. Die Transformation des Geschlechts kennt Cher aus der eigenen Familie, nochmal mybody.de: »Ihre Tochter Chastity entdeckte schon als Kind, dass sie im falschen Körper steckte. Mit 39 ließ sie dann die Geschlechtsumwandlung durchführen und wurde zu Chaz Bono. Cher unterstützte ihr Kind auf seinem Weg: »Sie hat sich einfach nicht mehr wohl in ihrem Körper gefühlt. Ich hingegen liebe es, eine Frau zu sein. Ich habe zu meinem Sohn gesagt: Wenn ich morgen im Körper eines Mannes aufwachen würde, würde ich ausflippen«. Chastity/Chaz könnte sich wahrscheinlich keine bessere Mutter wünschen als Cher, die praktizierende Körper- und Stimmverwandlerin und die sympathische Verkörperung von so manch unsympathischer Idee. Lebenslanges Lernen, Machbarkeit, Multioptionsgesellschaft, self design, Selbstoptimierung, serielle Monogamie – bei Cher verlieren diese als Chance camouflierten Imperative des modernen Lebens einiges von ihrem Schrecken.

»Do You Believe In Love After Love«, fragt sie in »Believe«, und natürlich glaubt ihre Gemeinde an die Liebe nach der Liebe nach der Liebe nach der Liebe ... Schließlich ist Cher eine Symbolfigur im Kampf gegen den Ageism. Geschrieben wurde »Believe« übrigens von sechs (!) Männern, zwei weitere waren für die Produktion zuständig, die Autorin ist allerdings zweifelsfrei qua Aneignung: Cher. Als sie mit »Believe« bei »Wetten, dass..?« auftritt, findet Thomas Gottschalk passende Worte: »Als ich dieses Lied zum ersten Mal im Radio gehört habe, da dachte ich, Mensch, jetzt ist Boy George doch noch in den Stimmbruch gekommen.«

Zurück in die Gegenwart, zurück zu Christina Perri und ihrer Version von »If I Could Turn Back Time« auf »Sounds Of The 80s – Unique Covers Of Classic Hits«. Es wäre vielleicht ein bisschen viel verlangt, von Perri zu erwarten, dass sie die ganze Fallhöhe von Chers Metamorphosen und Melodramen in ihre dreieinhalb Minuten »If I Could Turn Back Time« packt. Diesen Dschungel aus Subtexten im weiten Feld zwischen straighter Performance-Oberfläche und queeren sowie campy Lesarten, die in den kontingenten Prozessen der Rezeption von Pop-Musik wuchern. Das wäre zuviel. Christina Perri aber – und damit steht sie stellvertretend für den revisionistischen

Tenor von »Sounds Of The 80s« – Christina Perri performt »If I Could Turn Back Time« so, als wolle sie tatsächlich die Zeit zurückdrehen. Die ganze Sinnproduktion, die rund um Chers Karriere, rund um ihre Comebacks und um »Believe« nolens volens stattgefunden hat, der ganze Sinnstaub, der sich über ihre Songs gelegt hat, all das soll nullifiziert werden, ausradiert. So gründlich, dass nicht mehr übrig bleibt als: »If I Could Turn Back Time« ist ein toller Pop-Song. »It's Only Rock'n'Roll But I Like It«, hieß es bei den Rolling Stones – nichts sehen, nichts hören, nichts wissen wollen. Dieser sich naiv und dumm stellende Geschichtsrevisionismus zieht sich durch »Sounds Of The 80s«. Möglicherweise ohne es zu wollen oder zu wissen, korrespondiert der harmlose Pop-Revisionismus mit reaktionären Impulsen, Motiven, Sentiments aus dem Spektrum einer sich gerade formierenden Neuen Deutschen Gefühlsrechten von Gabalier über Unheilig bis Frei.Wild, für die Jochen Distelmeyer einst einen Begriff fand, der eigentlich reif ist für ein Revival, oder wenigstens eine Überprüfung: Diktatur der Angepassten.

»Mensch, jetzt ist Boy George doch noch in den Stimmbruch gekommen«, dachte Thomas Gottschalk, zu »Wetten, dass..?«-Zeiten ein zuverlässiger Seismograph deutscher Befindlichkeit, als er »Believe« zum ersten Mal hörte. Cher, eine erklärt heterosexuelle Künstlerin, die dank ihres Selbstbehauptungswillens, ihrer Disziplin und ihrer Stimme – manipuliert und weniger manipuliert – zum Idol vieler Queer Folks in der Mitte der Gesellschaft wurde, also von straighten Schwulen gewissermaßen. Noch ein Idol, das auf »Sounds Of The 80s« einer erneuten Evaluation unterzogen wird: Ein erklärt homosexueller Mann, dem auch die Mitte der Gesellschaft seine Homoehe von Herzen gönnt, denn seine Homosexualität kommt in der öffentlichen Wahrnehmung ohne schwulen Sex aus. Sir Elton John hat seine Exzesse gehabt, heute ist er ein staats- und royalstragender Wohltäter, ein Posterboy des Homonationalismus. »I Guess That's Why They Call It The Blues« gehört sicher nicht zu den Höhenflügen seiner Karriere, aber dass ausgerechnet James Blunt, Inbegriff des asexuellen Schwiegersohnanwärters, sich darüber hermacht, das hat Elton John nicht verdient. Blunt (»You're Beautiful«) nimmt dem Song noch den letzten Rest dekadenten Poms und holt ihn zurück ins abgesicherte Territorium der heterosexuellen Monogamie. Weit vorn im Mix steht die ostentativ unmanipulierte Stimme, begleitet nur von Piano und dezenten Streichern: »I Simply Love You«.

Nach dieser Methode der Entzauberung verfahren viele Künstlerinnen und Künstler der Compilation. Aufdringlich unaufdringlich und reaktionär fällt die Renormalisierung des »Smalltown Boy« aus. In Bronski Beats Original schraubt Jimi Somerville seine Stimme in die Höhen der Diva Sylvester, um zu einem sich dramatisch steigernden Synthie-Pop sein Leid zu klagen: das des schwulen Jungen, der aus der Kleinstadt abhauen muss, weil er hier seine Sexualität nicht leben kann. Im überschnappenden Falsett des »Run Away, Turn Away«-Gospels schwingt aber auch die Vorfreude, ja die Vorlust auf all das mit, was den Jungen in der Großstadt erwartet. Musikalisch schreibt sich der »Smalltown Boy« ebenfalls in die queere Tradition von Disco und Hi-NRG ein und landet 1984 auf Platz drei der britischen Charts – der Aids-Backlash wartet schon um die Ecke. Die patente britische Sängerin Dido klampft das Melodram vom Kleinstadtjungen nun runter auf Straßenmusikantenniveau. Die angenehm künstliche Schwüle des Originals muss dran glauben zugunsten einer authentizistischen Natürlichkeit, deren Totem die unverstärkte akustische Gitarre ist. Auch Didos Stimme klingt natürlich und unbearbeitet, womöglich wurde sie so bearbeitet, dass sie unbearbeitet klingt. Die zur Schau gestellten Qualitäten dieser weiblichen Stimme: Sensibilität, Verletzlichkeit, Empathie. Statt des schwulen Jungen, der seinen eigenen Ausbruch feiert, singt hier eine mitfühlende Sozialarbeiterin über ein armes Außenseiteropfer, von dem man gar nicht so genau weiß, was ihn eigentlich zum

Außenseiter macht. Das Moment der schwulen Lust weicht bei Dido einem dekorativen Weltschmerz.

Sinnigerweise folgen auf der 80s-Compilation nach Didos »Smalltown Boy« zwei weitere überaus patente und darin überaus erfolgreiche sensible Sängerinnen mit sensiblen, behutsamen Adaptionen von Achtziger-Hits zu behutsam gezupften akustischen Gitarren. Beide Frauen singen mit glockenklaren, unverkennbar weiblichen Stimmen: Die georgisch-britische Sängerin Katie Melua und Amy MacDonald, 1987 im schottischen Bishopbriggs geboren. Dido, Katie & Amy, hübsche weiße junge Frauen, sie tragen ein melancholisch getöntes Lächeln und wirken auf aparte Weise leicht zerbrechlich, gerne gehen sie barfuß und schminken sich, wenn überhaupt, dezent. Wenn sie nicht hinter ihren Wandergitarren in Deckung gehen, dann findet sich eine starke Männerschulter zum Anlehnen. Dido, Katie & Amy haben auch in gewissen Indie-Jungszirkeln ihre Fans. Die zehn Minuten Dido, Katie & Amy, die auf »Sounds Of The 80s« dankenswerterweise an einem Stück hintereinander laufen, sind für den Boom aufregender Kunst von Frauen im Pop der Gegenwart ungefähr das, was Aids für den Boom queeren Pops im Großbritannien der Achtziger war: der Backlash. Die Rache der Realität an einem Pop, der bessere Realitäten versprochen hatte oder wenigstens temporäre Fluchten aus der Scheißrealität.

»Zwischen Störkraft und den Onkelz steht 'ne Kuschelrock-LP«, mit dieser Zeile gewährten einst Die Ärzte Einblicke in die Triebökonomie des rechten deutschen Losers, der nie gelernt hat, sich »arti-zu-kulieren«. Im CD-Regal des Durchschnittsdeutschen passt »Sounds Of The 80s« ganz prima zwischen Helene Fischer und Unheilig, zwischen Ina Müller und die Toten Hosen, zwischen Rammstein und Roland Kaiser (der nach seinem Auftritt im Rahmen einer Anti-Pegida-Demonstration in Dresden exkommuniziert wurde). Nein, Helene Fischer ist nicht Störkraft, und Die Toten Hosen sind, bei aller musikalischen Nähe, keine Böhsen Onkelz. Dido, Katie & Amy sind eine ganz andere Sorte Kuschelrock als Chris De Burgh, Chris Rea und Phil Collins, schon vom Geschlecht her. Dido, Katie & Amy sind bestimmt zu haben für eine Benefiz-Veranstaltung von Greenpeace oder Amnesty International. Allerdings ist es kein Zufall, dass sie an einem Projekt wie »Sounds Of The 80s« beteiligt sind. Hier findet nicht weniger statt als eine Geschichtsrevision. Pop-Stars der Gegenwart betreiben die Reauthentifizierung der synthetischen, inauthentischen und insofern queeren frühen achtziger Jahre, also eine heteronormative Wiederinbesitznahme queerer Geschichten, eine Rückholaktion in Hetero-Safety-Zonen.

Reaktionäre Züge hat auch das Frauenbild, das Dido, Katie & Amy repräsentieren: weg von den schrillen, lauten, grellen, künstlichen und oversexten Affekten und Effekten, hin zu den naturbelassenen, leisen Tönen. Dieser Frauentypus verbleibt im ewigen Mädchenschema und verströmt eine dezente Sexualität, die keinem Mann Angst einflößen muss. Das Dido-Katie-Amy-Modell ist ein Flicker im Patchwork der kulturellen Hegemonie eines bieder-konservativen bis reaktionären Normalismus, gegen den Hybride und Bastardinnen wie Fatima al Qadiri, Inga Copeland, Maria Minerva, Planningtorock, Azealia Banks oder Zebra Katz nichts zu melden haben. Wenn diese Künstlerinnen in Spex, Taz und Jungle World prominent auftauchen, dann sollte das nicht darüber hinwegtäuschen, wie marginal deren Position am Markt ist, wie geschlossen die Mehrheitskultur sich buchstäblich zusammenreißt, sobald ihre Grundfesten auch nur ein wenig in Frage gestellt werden.

Vermutlich würden sich die Qadiris und Minervas, Azealias und Zebras gegen die freundliche Vereinnahmung als »Female Class Of 2014/15« verwehren: zu biographistisch, zu biologistisch, zu essentialistisch. Vielleicht ist es ja Zufall, dass die aufregendste Musik dieser Zeit häufig von

solchen hybriden Frauenfiguren kommt, deren Leben geprägt ist von Umdeutungen, Umbenennungen, Umzügen, Abweichungen, von Mehrdeutigkeiten, auch in Genderfragen. Kein Zufall ist allerdings der aggressive Normalismus, mit dem sich die Pegidas, AfD's und Martenfleischposchtusseks gegen Queer Folks und ihren funky Genderwahn in Stellung bringen. Der massive maskulinistische Backlash gegen die drohende »Dämmermännerung« (Barbara Kirchner) beweist: Es geht um die Wurst.

»Die Mittel und die Energie des Parlamentes werden mit Auftritten wie denen dieser sich selbst selbst ja so bezeichnenden Wurst verschwendet.« (Beatrix von Storch, Europa-Abgeordnete der AFD, im September 2014 in der Jungen Freiheit)

»Klar, zuerst ist da nur dieser Bart. Und dieses angemalte Gesicht drumherum, ein bisschen Mona Lisa, ein bisschen Seeräuber, ein bisschen Jesus. Wahnsinnig unecht – und gleichzeitig wahnsinnig echt in diesem unverhohlenen Bekenntnis zu falschen Haaren, falschen Wimpern.« (Süddeutsche Zeitung, 15.11.2014)

»I fake it so real I am beyond fake.« (Hole, »Doll Parts«)

»Wurst für die Welt« war die Überschrift des SZ-Artikels und im Gegensatz zu Qadiri und Minerva, Azealia und Zebra hat Conchita tatsächlich die Welt erobert, zumindest die europäische. Entsprechend heftig waren die Reaktionen auf die bärtige Diva nach ihrem Triumph beim Eurovision Song Contest. Als Verteidiger der bewährten Geschlechterordnung und Gegenspieler von Conchita Wurst brachte sich der selbsternannte »Volks-Rock-'n'-Roller« Andreas Gabalier in Position, der auch im deutschen Fernsehen allmählich das Vakuum füllt, das die aussterbenden Volksmusik- und Musikantenstadel-Formate hinterlassen. Ein rasanter Aufstieg, bei dem Gabalier sein Bekenntnis zum Völkischen und zu einer krachledern-naturburschigen Männlichkeit eher nützt als schadet. Im Flickwerk der neurechten Pop-Kultur nimmt Gabalier einen wichtigen Platz ein, quasi komplementär zum Mädchenschema von Dido, Katie & Amy. Das Streben nach kultureller Hegemonie bringt ja nur dann Erfolg, wenn es gelingt, die unterschiedlichsten Diskurse zu verknüpfen und zu bündeln, so dass sie als Teil einer gesellschaftspolitischen Agenda zur Kenntlichkeit gelangen.

So gesehen war das »Scheißjahr« (Spex) 2014 ein Superjahr für die Agenturen des identitären, antifeministischen und homophoben Rollbacks. Wie selten zuvor ist es ihnen gelungen, singuläre Ereignisse, Trends, Moden und kontingente Phänomene zu bündeln und auf einem einzigen Schlachtfeld zusammenzubringen: dem Schlachtfeld der Biopolitik. Dort verbündeten sich Kämpfer wider den sogenannten Gender-Wahnsinn mit Verteidigern der deutschen Sprache: »Interessant finde ich, mit welcher Obsession Pegida-Anhänger Genderthemen diskutieren und sich beispielsweise an der geschlechtergerechten Sprache in Behörden und Universitäten abkämpfen. (...) Adorno hätte seine Freude daran. Ein übertriebenes Interesse an sexuellen Dingen ist für ihn schließlich ein Kennzeichen der deutschen Autoritätshörigkeit.« So der Konfliktforscher Andreas Zick im Spiegel. Zur gleichen Zeit wird die bedrohte deutsche Sprache um biopolitisch aufgeladene und irgendwie pop-affine Amerikanismen bereichert: Pick-up-Artist, Jockocracy, Social Freezing, Lumbersexual ... auch darum lohnt es sich zu kämpfen. Nicht nur in Baden-Württemberg verbündeten sich die Massen gegen die staatlichen Umerziehungsprogramme, die Kleinkinder in SM & LGBT unterweisen wollen. Und dann gibt es da noch den Arschkulturkrieg.

»I want women to be liberated and still be able to have a nice ass and shake it!« Ein Satz der Schauspielerin Shirley MacLaine, der in »Birdtrap« von Chra ft. Vera Kropf mantraartig wiederholt wird. »Ist Pop am Arsch?«, fragte jüngst die Spex. Unter dem Titel »Körperteil des

Jahres« blickt Intro zurück auf »The Year in Butts«. Beide Artikel sind illustriert mit dem ausladenden Hintern von Nicki Minaj, die mit ihrem Hit »Anaconda« den vorläufigen Höhepunkt des Arschkulturkriegs geliefert hat. »Von der Problemzone zum Objekt der Begierde« – auf diesen Begriff bringt Katja Peglow in Intro den körperpolitischen Paradigmenwechsel: »Wurden die Hinterteile berühmter Pop-Sängerinnen in der Vergangenheit oftmals vorherrschenden (also meist weißen) Schönheitsidealen angepasst und dementsprechend kleiner retuschiert, so gilt momentan etwas mehr Fett am Hintern als verkaufsfördernd. Nur im weißen Pop-Mainstream kann der ›monströse‹ Hintern von Nicki Minaj noch solch eine explosive Sprengkraft besitzen.« Peglow plädiert in diesem Kulturkampf für das Recht der Frauen, »ihre eigene Sexualität zu zelebrieren.« Den Wendepunkt, an dem Libertinage in repressive Toleranz umschlägt, erwischt Sonja Eismann in Spex mit einem Zitat von Tina Fey. Die US-Comedian stellt fest, dass »die vermeintliche Akzeptanz ›diverser‹ weiblicher Körperformen dazu geführt habe, dass nun von jeder Frau erwartet werde, kaukasisch blaue Augen, asiatisch glatte Haare, schwedisch lange Beine, die Hüften eines neunjährigen Jungen und den Arsch einer jamaikanischen Dancehall-Tänzerin zu haben.« Wie Nicki Minaj verfügt auch Beyoncé über einen beachtlichen Hintern, den sie gerne herzeigt. »Sex sells«, findet Annie Lennox. Die ehemalige Sängerin der Eurythmics kritisiert Beyoncé's Umgang mit dem F-Wort. »Feminismus light«, so Lennox über den Auftritt von Beyoncé bei den MTV Video Music Awards. Da prangte hinter der Künstlerin in riesigen Lettern der Schriftzug »Feminist«. »Tokenistic«, findet Lennox, alibimäßig, schablonenhaft. Ähnliche Kritiken bekam Beyoncé, als sie auf ihrem jüngsten Album eine Rede der Schriftstellerin Ngozi Adichie Chimamanda sampelte: »Wir bringen Mädchen bei, sich klein zu machen, sie sollen erfolgreich sein, aber nicht zu sehr, das könnte den Mann provozieren. Wir bringen den Mädchen bei, dass die Ehe das Größte im Leben ist, aber warum sagen wir das nicht den Jungs? Wir bringen Mädchen bei, dass sie keine sexuellen Wesen sein können, wie Jungs das sind. Was ist ein Feminist, eine Feministin? Eine Person, die an die soziale, politische und ökonomische Gleichheit der Geschlechter glaubt.«

Wenn weibliche Superstars wie Beyoncé oder Lady Gaga feministisch agieren, dann heißt das nicht, dass sie auf Selbstinszenierungen verzichten, die den heterosexuellen male gaze bedienen. Allerdings bedienen auch Dido, Katie & Amy den männlichen Blick, nur einen etwas anderen, weniger an spektakulären Schauwerten orientierten. Wenn nun die 60jährige Annie Lennox der halb so alten Beyoncé den korrekten Umgang mit Feminismus abspricht, dann steckt dahinter mehr als persönliche Rivalität oder ein Generationskonflikt. Lennox besetzt die Rolle der Traditionsfeministin, für die eine nach heutigen Pop-Standards übliche, freizügige Performance einem Verrat am Feminismus gleichkommt, und mehr noch: einem Akt der Prostitution, sex sells. Dabei ignoriert Lennox, dass Beyoncé ihren Status als einer der größten Pop-Stars des Planeten auch der Darstellung ihres Körpers verdankt, und dass nur dieser Status ihr die Möglichkeit gibt, achtjährige Mädchen mit dem F-Wort bekanntzumachen. Und mit der angenehm universalistischen Definition von Ngozi Adichie Chimamanda. Lennox spricht für einen Feminismus, der nicht zur Kenntnis nehmen will, dass der nackte Arsch von Nicki Minaj je nach Perspektive, Kontext und Betrachterin und Betrachter beides sein kann: Self-/Sexploitation und Self-/Sex-Ermächtigung, Ausverkauf und Befreiung. In Deutschland wird dieser unterkomplexe, gegenwartsignorante Feminismus nach wie vor von Alice Schwarzer und ihrer Zeitschrift Emma repräsentiert. Für einen gegenwartshaltigeren, dialektischeren Feminismus steht das immer noch viel weniger bekannte Missy Magazine. Sonja Eismann hat Missy mitgegründet, Katja Peglow ist Stammautorin. In den biopolitischen Kämpfen von heute ist dem reaktionären Lager sehr daran gelegen, Alice Schwarzers Deutungshoheit über den Feminismus bis in alle Ewigkeit zu sichern und den Feminismus à la Missy totzuschweigen. Denn nur in

dieser Schlachtordnung behält das F-Wort seine jahrzehntelang gehegte Funktion: die des Totschlagarguments. So lange im öffentlichen Bewusstsein die Gleichung Feminismus = Schwarzer funktioniert, so lange die Pawlowschen Reflexe intakt sind, so lange kommt Der Spiegel mit einem Satz wie diesem ungestraft durch: »Wahrscheinlich wirken Houellebecqs platte Provokationen nur noch auf Feministinnen.«

Wahrscheinlich wirkt die platte antifeministische Provokation weit über das Lager der ausgewiesenen Maskulinisten hinaus. Auf einen mehr oder weniger schlichten Antifeminismus können sich in den aktuellen Kulturkämpfen fast alle einigen, Pegida-Prolls, Professoren-Partei, Piraten. In Frankfurt begründete kürzlich der Piraten-Stadtverordnete Martin Kliehm seinen Parteiaustritt so: »Ich würde mich auch als Feministen bezeichnen. Das ruft bei vielen Piraten mittlerweile starke Abwehrreaktionen hervor.« Von solchen Affekten profitiert auch Die Zeit. Das Problem ist ja nicht ein einsamer Kolumnist, der sich obsessiv bis paranoid mit Feminismus und Genderfragen beschäftigt, sondern die Tatsache, dass die Hamburger Wochenzeitung für die gehobenen Stände dieser Obsession Woche für Woche eine komplette Seite freiräumt – der Markt gibt's also her. Der platte Antifeminismus der reaktionären Rollbacks und der platte Feminismus der Schwarzer-Fraktion, sie spielen sich also gegenseitig in die Karten. Ein bisschen so wie der militante Islamismus von IS und al-Qaida und die vulgäre Anti-Islamismus-Propaganda von AFD und Pegida. Aber nur ein bisschen.