

# DIE FRAU IST KEIN MANN

»Adventures in Kate Bush and Theory«

*Der akademische Diskurs über Popkultur treibt oft seltsame Blüten, Zugänglichkeit gehört meist nicht zu seinen Stärken. Die britische Autorin Deborah M. Withers präsentiert deshalb ihre Abhandlung über Kate Bush und deren Gesamtwerk aus Sicht der Cultural und Gender Studies in Form einer Geschichte. Sie erschuf einen polymorphen Charakter, der durch ihr Buch »Adventures in Kate Bush and Theory« führt. Die »BFS« (Kurzform für »Bushian Feminine Subject«) eröffnet einen Blick auf die »campe« Seite der »Queen of British Pop«. Dabei darf die BFS nicht mit der Künstlerin verwechselt werden. Die BFS ist pervers, betörend und queer. Davon erzählt auch dieser ins Deutsche übersetzte Auszug aus Withers im März erschienenem Buch, in welchem Bushs zweites Album »Lionheart« (1978) und die auf diesem zelebrierte performative Überwindung der Gendergrenzen analysiert werden.*

TEXT: DEBORAH M. WITHERS ÜBERSETZUNG: FRIEDERICKE GUGGOLZ

## Die Androgynität der BFS

Androgynität ist die treibende Kraft für die Performance der BFS auf »Lionheart«. Auf dem Plattencover ist sie in einem Löwenkostüm abgebildet, das die Konturen ihres Körpers kaschiert. Sie verkleidet sich als hübscher junger Mann. Sie trägt Make-up und ihr Haar ist wild gelockt, es wirkt wie eine Perücke. Ihr ganzes Outfit ruft die Blütezeit der Glam-Ära von Anfang bis Mitte der Siebziger in Erinnerung, in der sich viele männliche Künstler mit Hilfe von Kostümierung »feminisierten«. Die BFS starrt aggressiv und verführerisch in die Kamera, ihr Blick wirkt bedrohlich, aber letztlich »camp«.

Auf »Lionheart« werden Geschlechtergrenzen gleich mehrfach überschritten. Unter anderem in der Stimme der BFS selbst, aber auch in den Geschichten, die in den Songs

erzählt werden. Schließlich ist die Stimme der BFS »sapphonic«. Das bedeutet, sie ist in der Lage, sich über mehrere Stimmregister zu bewegen. »Die extreme Bandbreite in einer einzigen weiblichen Stimme von dunklen, tiefen Brusttönen bis hin zu durchdringend klaren hohen Falsettönen, sowie ihr fehlerhaftes Brechen beim Überschreiten der Registergrenzen, erzeugen einen Effekt, den ich als akustisches »Cross-Dressing« bezeichne – eher eine Verschmelzung als eine Trennung von »maskuliner« Autorität und »femininer« Zweideutigkeit, ein Akzeptieren und Integrieren von beidem«, schreibt Elizabeth Wood in ihrem Aufsatz »Sapphonic« im Sammelband »Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology« (Routledge, 1994).

Die BFS ist berühmt für ihren durchdringend hohen Gesang, auf »Lionheart« erscheint er manchmal unangenehm schrill.

Oft wird aber übersehen, wie tief ihre Stimme auch sein kann, wie aggressiv und machohaft, und wie sie innerhalb eines Songs zwischen diesen beiden extremen Tonlagen wechselt. Elizabeth Wood beschreibt die »Sapphonic Voice« als »ein transvestitisches Enigma«. Die Bandbreite ihrer Stimme befähigt sie, mehrere Positionen im nach Geschlechterkategorien aufgeteilten Stimmenspektrum einzunehmen.

Die »transvestitische« Stimme der BFS bringt durch ihre breite Palette an Klangfarben die kulturelle Normen aus dem Gleichgewicht. Sie ist ein entscheidendes Werkzeug zur Verhandlung und Schöpfung. Als primäres Instrument ermöglichte die Stimme der BFS, sich auf ganz zweckmäßige Weise von sanfter, stereotypisch weiblicher Musik zu entfernen. Durch ihre stimmliche Flexibilität konnte sich die BFS in einen »maskulinen« Raum hineinbewegen – wenn auch nur, um diesen als parodistisches Hilfsmittel ihrer Performance zu verwenden.

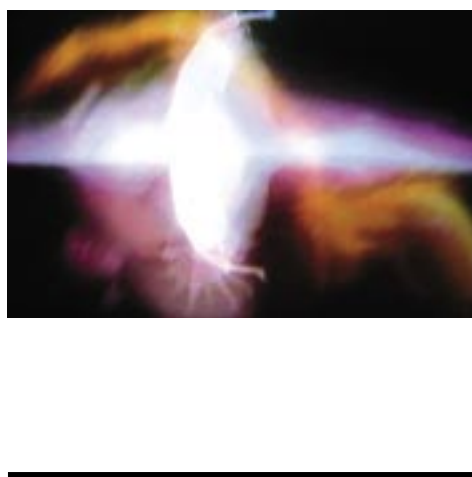
#### »In Search of Peter Pan« oder Der Transgender-Astronaut

Dass Peter Pan auf »Lionheart« eine herausragende Rolle spielt, ist wohl kein Zufall. Schließlich feiert dieses Album das Hin- und Hergleiten zwischen den Geschlechterzuschreibungen und Körpern in der Performance und zögert damit die Unausweichlichkeit von stereotypischen genderspezifischen Schicksalen hinaus. Die Figur des Peter Pan steht für den Widerstand gegen die Normen des Erwachsenseins mit all seinen Konventionen und Zwängen.

Durch seine Androgynität entflieht Peter Pan (trotz des Pronomens »er«) sowohl dem sozialen Geschlecht als auch der Welt der Erwachsenen und kann in beiden Geschlechtern Erfahrungen machen. Die Figur des Peter Pan wird in historischen und zeitgenössischen Bühnenfassungen oft von einer Frau gespielt. Wir sollten aber nicht vergessen, dass der Peter Pan in J.M. Barries Roman eine traditionell maskuline und autoritäre Führungsrolle einnimmt. Deshalb ist die Figur des Peter Pan bestens geeignet, um die genderspezifische Beklemmung der BFS auszudrücken. »In Search of Peter Pan«, der zweite Song auf »Lionheart«, erzählt aus der Perspektive eines Subjekts, das an der Schwelle zum Erwachsensein steht. Das Geschlecht dieses Subjekts wird nicht ausgewiesen, es wandelt sich fließend innerhalb des Songs. Wie Peter Pan bleibt es in Bezug auf »sein« Geschlecht in einem unbestimmten Zustand: »It's been such a long week / So much crying / I no longer see a future / I've been told, when I get older / That I'll understand it all / But I'm not sure if I want to«.



## DIE WEIGERUNG, ERWACHSEN ZU WERDEN, IST DIE WEIGERUNG, KINDER ZU HABEN UND EINE HYPOTHEK AUFZUNEHMEN – ES IST ALSO DIE WEIGERUNG, NORMAL ZU SEIN WIE ALLE ANDEREN



Diese letzten drei Zeilen der ersten Strophe von »In Search of Peter Pan« werden aus der Sicht eines Kindes vorgetragen, dem von Autoritätspersonen mitgeteilt wurde, dass es die Regeln der Gesellschaft akzeptieren müsse, sobald es erwachsen sei. Daraufhin regt sich in dem Kind Widerstand gegen das Erwachsenwerden, wie es von der heterosexuellen Welt definiert wird. Die queere Schriftstellerin Judith Halberstam sieht darin eine Form des queeren Widerstands. In ihrem Buch »In a Queer Time and Place« spricht sie von einer »Politik der Verweigerung – der Weigerung, erwachsen zu werden und in das heteronormative Erwachsenenleben einzutreten, das Begriffe wie Entwicklung und Reife impliziert«. Die Weigerung, erwachsen zu werden, ist die Weigerung, Kinder zu haben und eine Hypothek aufzunehmen – normal zu sein wie alle anderen. In dieser Weigerung liegt auch die Freiheit, kein festes Alter zu haben, sowohl Kind als auch Erwachsener zu sein und sich zwischen diesen beiden Zuständen hin und her zu bewegen.

In der zweiten Strophe des Songs wird das Subjekt von seiner Großmutter getröstet und ermahnt, es sei »too sensitive«. Sensibilität kann an dieser Stelle als typisch weibliches Verhalten gedeutet werden. Das Subjekt antwortet darauf: »She makes me sad / She makes me feel like an old man«, eine Zeile, die genderbezogene Verwirrungen hervorruft. Diese Verunsicherung setzt sich im Refrain fort: »When, when I am a man / I will be an astronaut / And find Peter Pan« – eine Sehnsucht, die Männern vorbehalten ist. Nur wenn das Subjekt zum Mann wird, kann es einmal Astronaut werden. Der Song schafft einen Raum, aus dem multiple Formen eines Gender-Selbstverständnisses hervorgehen können. Dort findet eine Transformation der geschlechtlichen Identität statt, bei der ein kleines Mädchen herbeisehnt, ein Mann zu werden, um ihre Träume zu verwirklichen. Die Figur des Astronauten wird hier zu einer entscheidenden Metapher, an der sich der Wunsch nach Action, Bewegung, Flucht, Wagemut und Fantasie festmachen lässt.

#### Der »campe« theatralische Kunstgriff der BFS

In der »campen« Performance drückt die BFS oft eine weibliche Männlichkeit aus. Überall auf »Lionheart« führt sie Weiblichkeit und Weichheit vor. Diese verweichlichte Maskulinität ist von großer Bedeutung. Wie beim Drag, wenn Männlichkeit von Frauen verkörpert wird oder Weiblichkeit von Männern, legt sie offen, auf welche Art und Weise Männlichkeit konstruiert ist. Nämlich durch kulturelle Codes und die Aneignung von Stilen, die sich wiederholen. In der campen





Vorgehensweise der BFS steckt eine interessante Wendung: Die BFS kann eine Frau sein, die als Mann auftritt, der wiederum weibliche Eigenschaften annimmt, parodiert und sich zu eigen macht. Wohl deshalb findet die Darbietung auf »Lionheart« auch so viel Anklang in bestimmten Teilen der Schwulenkultur. Die BFS wird immer noch als hochkarätige campe (schwule) Ikone des 20. und 21. Jahrhunderts gerühmt. Nathan Evans schrieb im September 2005 in The Pink Paper: »Die schwule Mainstreamkultur hat Kylie oder Madonna. Aber Kate ist auf fantastische Weise camp. Sie ist eine einmalige Exzentrikerin. Ich glaube nicht, dass ihr Image ironisch konstruiert wurde. Sie war einfach sie selbst.« Der genuin exzentrische Aspekt der BFS positioniert sie außerhalb des Mainstreams und außerhalb der kommerzialisierten Schwulenkultur.

Die Definition und die Deutung von »Camp« waren immer Gegenstand großer Diskussionen. Am einheitlichsten lässt sich das Verständnis des Begriffs laut Gillian Rodger, Professorin für Populärmusik an der University of Wisconsin-Milwaukee, zusammenfassen als eine »Art der Darstellung, die das als künstlich entlarvt, was sich als natürlich ausgibt«. Das Camp der BFS kann dementsprechend nicht wirklich »authentisch« sein (außer es ist authentisch künstlich). Als politisches Hilfsmittel wurde Camp benutzt, um die Zwangs-Heterosexualität in der Kultur, also die Vorstellung, Heterosexualität sei »natürlich«, in Frage zu stellen. Richard Dyer definiert Camp in seinem Aufsatz »The Culture of Queers« aus dem Jahr 2002 wie folgt: »Mit Hilfe von Camp können wir erkennen, dass das, was Kunst und Medien uns präsentieren, nicht Wahrheit oder Realität sind, sondern Erfindungen – eine bestimmte Art und Weise, über die Welt zu sprechen, ein bestimmtes Verständnis davon und Gefühl dafür, wie das Leben ist. Kunst und Medien präsentieren uns das Leben nicht so, wie es wirklich ist – wie könnten sie das auch? –, sondern lediglich so, wie Künstler und Produzenten denken, dass es sei. Indem es die Aufmerksamkeit auf die Kunstgriffe lenkt, die von den Künstlern angewendet werden, kann Camp uns ständig daran erinnern, dass das, was wir sehen, nur eine Betrachtungsweise des Lebens ist. Das hält uns allerdings nicht davon ab, es zu genießen. Aber es hält uns davon ab, das, was uns gezeigt wird, allzu bereitwillig zu glauben.«

Dyer definiert Camp als eine Strategie, eine kritische Sichtweise, die uns dazu befähigt, singuläre Betrachtungsweisen der Welt anzuzweifeln. Ganz wesentlich ist, wie Dyer betont, dass dies die Freude am Erlebten nicht einschränkt. Gleichwohl bietet Camp

den Lesern eines kulturellen Textes einen Raum, um dessen Botschaft zu widerstehen. Es fördert Skepsis gegenüber allgemein anerkannten Normen und dem, was als »authentisch« oder »natürlich« betrachtet wird. Camp verwendet eine ganze Reihe von Kunstgriffen, um die Künstlichkeit der Realität aufzudecken. Laut Dyer ist Camp »ein Stil, der auf »Übertreibung«, Künstlichkeit und das Extre-



## KATE BUSH IST CAMP, BAUT AUCH AUF ÜBERTREIBUNG, KÜNSTLICHKEIT UND EXTREME



me baut (...) Er existiert im Spannungsfeld von Populärkultur, kommerzieller Kultur oder konsumorientierter Kultur.«

Mit Christopher Isherwoods Definition von »high camp« lässt sich auch das Camp der BFS gut beschreiben. Isherwood wird von Dyer zu Dekadenz und Ernsthaftigkeit von »high camp« folgendermaßen zitiert: »Camp wird auf das angewendet, was man ernst nimmt. Man macht sich nicht darüber lustig, sondern zieht seinen Spaß direkt daraus. Das, was man im Grunde sehr ernst nimmt, wird mit-

tels Spaß, Kunstfertigkeit und Eleganz zum Ausdruck gebracht.« Es wäre nicht verwunderlich, wenn Isherwood »Lionheart« gehört hätte, während er dies schrieb. Denn zu der Ernsthaftigkeit der Songs auf »Lionheart« gesellen sich oft humorvollere Aspekte, die in Künstlichkeit – der Erzählkunst der BFS – und Eleganz schwebeln.

Diese Strategien finden sich auch in »Wow«, nach »Hammer Horror« der zweiten Single, die aus dem Album ausgekoppelt wurde. Der Song erzählt von der skrupellosen Welt des Showbusiness und enthält eine scherzhafte Kritik an ihr. Er macht sich über die Entertainment-Branche lustig, und über die Rollen, die man spielen muss, um es in ihr zu etwas zu bringen. Ebenso könnte sich der Song auf die Rollen beziehen, die im täglichen Leben gespielt werden. Auch diese folgen gewissermaßen Drehbüchern, die, wenn sie gelernt und oft genug wiederholt werden, nach vorhersehbaren Mustern verlaufen: »We know all our lines so well, ah-ha / We've said them so many times / Time and time again / Line and line again.«

Der Song spielt vorsichtig auf die Scheinheiligkeit des Showgeschäfts an und verherrlicht das Scheitern im Angesicht seiner Schmeicheleien. Er erzählt die Geschichte eines jungen schwulen Mannes, der niemals »that movie queen« sein wird, »he's too busy hitting the Vaseline«. Im Video schmolzt die BFS mit wissendem Gesichtsausdruck in die Kamera und gibt sich selbst einen Klaps auf den Hintern, während sie diese Zeile singt. Damit deutet sie frech an, dass sie das Vergnügen von Analsex kennt.

Pervers! Die BFS ist pervers (natürlich ist Analsex nicht pervers!). Diese Tendenz wird in den Songs auf »Lionheart« an manchen Stellen noch ins Urkomische übersteigert. »The more I think about sex the better it gets«, singt die BFS im Song »Symphony in Blue« in höchst weiblichen Tönen, und gurrnt mit einer Stimme, die zugleich Mädchen, Drag-Queen und Verführerin ist, während die tiefen, ruhigen Töne von »In the Warm Room« nur als absurde Schuljungenfantasie bezeichnet werden können: »In the warm room / You'll fall into her like a pillow / Her thighs are soft as marshmallows / Say hello / To the soft musk of her hollows«. Die BFS ist eine Verführerin. Sie führt die Menschen mit ihrer reizend unanständigen Art auf Abwege. Sie ist gleichzeitig lächerlich und sexy. Sie ist unverkennbar camp.

Deborah M. Withers »Adventures in Kate Bush and Theory« (in englischer Sprache), 190 Seiten (HammerOn Press) 01.03.10