

Gabriele Klein

## **I am one bad bitch**

Image und Performanz in der Popkultur

„I am one bad bitch“, rappte Roxanne Shanté 1984 und das war ein Affront nicht nur gegen die bürgerliche Sexualmoral, sondern auch gegen einen männlichen geprägten Rap-Stil, nahm sie doch als eine der ersten Musikerinnen öffentlich das Wort *Hure* in den Mund. 1991 stand Courtney Love auf der Bühne in einem zerrissenen knappen Mädchenkleid, klemmte sich eine Gitarre zwischen ihre breit gespreizten Beine und fragte: „Was she asking for it?“ und schließlich rappte 1997 die 18-Jährige New Yorkerin Foxy Brown in einem Stück mit dem Titel *Big Bad Mamma* die Zeilen:

„Come quick like a virgin in it...aoww!  
So far, came through this year with no bra  
Sheer shirt, shakin my Na Na, this head hurt  
Got em strung, let me know I'm like a Icy  
For the best effect, you got to use your tongue...“

Diese Auftritte, die sich um viele mehr ergänzen ließen, sind Meilensteine in der Frauen-Geschichte des Pop. Es sind die *Bad Girls*, die plötzlich in den 80er Jahren in der Welt des Pop auftauchen und sich mit sexuellen Anspielungen oder sexuell aufgeladenen Inszenierungen nicht nur gegen den neuen Konservatismus der 80er Jahre auflehnen, sondern auch im Feld des Pop Weiblichkeit selbstbewusst, frivol und mitunter zynisch als ein *being bad* in Szene setzen. Die *Bad Girls* und die Anfang der 90er Jahre einsetzende Bewegung der *Riot-Grrrls* werden gern zitiert, wenn es um die subversive Praxis von Frauen im Pop geht, sind sie es doch, die die männlichen Zuschreibungen – aber weniger als politische, sondern eher als ästhetische Praxis – in Frage zu stellen beginnen.

### *Lesart 1: Popkultur als patriarchale Kulturpraxis*

Tatsächlich ist wohl kein kulturelles Feld so schillernd wie die Popkultur, wenn es um die Frage der Konstruktion von Geschlecht und ihre sozialen Repräsentanzen geht. Und so bietet das Feld des Pop auch verschiedene Lesarten aus einer geschlechtertheoretischen Sicht an. Eine Lesart wäre folgende: Popkultur ist eine patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis, gekennzeichnet dadurch, dass sie zwischen Mann und Nicht-Mann trennt und Weiblichkeit als Projektionsfläche für männliche Phantasien begreift. Das *Subjekt Frau* kann sich folglich in der Welt des Pop auch nur über eine mimetische Aneignung an eine männliche Bilderwelt herstellen und sich dabei an dem an der Kategorie *Sexualität* orientierten Spektrum von männlichen Weiblichkeitsbildern orientieren. Verträumte Teenager, schutzbedürftige Kindfrauen, erlebnishungrige

Ausreißerinnen, konsum- und mediengeile Gören, Schlampe, Huren, wilde Weiber, folgsame Groupies und unnahbare Queens sind die Images, die von daher die Geschichte des Pop begleitet und geprägt haben. Sie inszenierten in der Welt des Pop einen Sexualitätsdiskurs manchmal als provokantes Spiel, manchmal als glamourösen Schein, der auf der jahrhundertealten Geschichte des Dualismus von Heiliger und Hure beruht. Die Selbstbezeichnung als *virgin*, *bitch*, *chick*, *slut* oder *dyke* ist demnach ein hoffnungsloser Versuch einer Rückeroberung weiblicher Lebensweisen aus einer (hetero)sexistischen Geschichte, der deshalb scheinbarer Lebensweisen aus einer (hetero)sexistischen Geschichte fortschreibt. Popkultur erscheint aus dieser Perspektive als eine traditionelle Geschlechterstrukturen konservierende Praxis, die Frauen sozial und diskursiv ausschließt. Zwar wird die Diskriminierung von Frauen nicht offen formuliert, – das jedenfalls ist das Ergebnis von Studien in der Techno-Szene<sup>1</sup> und der deutschen Hip-Hop-Szene<sup>2</sup>, aber immer dort offensichtlich, wo es um szenespezifische *Leistungen* geht – und diese spielen beispielsweise in der Hip-Hop-Szene eine bei weitem größere Rolle als in der auf Spaß bedachten Techno-Szene. Im Hip-Hop werden die Fähigkeiten von Frauen zu sprühen, zu rappen oder zu breaken tendenziell abgewertet, ihr Können nicht als gleichwertig zu dem der Männer angesehen. Die männlichen Hip-Hopper bedienen sich dabei eines bekannten Diskurs-Musters, indem sie die Grenzen der Leistungsfähigkeit von Frauen essentialisieren und naturalisieren und sie auf *weibliche* Eigenschaften (z.B. Angst vor Kriminalisierung beim Sprühen) oder auf die physischen Bedingungen der Leistungsfähigkeit eines Frauenkörpers zurückführen (z.B. Powermoves beim Breakdance). Auf diese Weise werden Frauen aus den zentralen Positionskämpfen der Szene, die vor allem bei *Jams* und *Battles* ausgetragen werden und bei denen über Leistung, *Respect* und *Fame* erworben werden, ausgegrenzt. Im Regelfall dürfen sie ihr Können nur auf einer gesonderten Bühne zur Schau stellen (*Lady-Battle* in der Pause), wo sie sich zugleich als das *Andere*, als Frau, in Szene setzen.

Die soziale Ausgrenzungspraxis von Frauen scheint die *linke* Poptheorie zu spiegeln oder besser: diskursiv zu bestätigen. Auch die Diskursverwalter des Pop sind – auf internationaler wie auf nationaler Bühne – Männer, während sich Frauen, bis auf wenige, an einer Hand abzählbare Ausnahmen, ausschließlich mit *frauen-spezifischen* Themen- und Problemstellungen im Pop beschäftigen. So hatte bereits Ende der 70er Jahre die im Umfeld der britischen Cultural Studies wirkende Angela McRobbie<sup>3</sup> auf die Leerstelle *Frau* hingewiesen und eine Welle von Forschungen über Frauen in Subkulturen ausgelöst. Insbesondere dort, wo – im Anschluss an die Cultural Studies – Pop als ein Subversionsmodell gedacht wurde und wird, ist der diskursive Ausschluss von Frauen besonders augenfällig, entsteht doch die Rede von Pop als subversiver Praxis in den 70er Jahren und damit etwa zur gleichen Zeit, in der Frauen allmählich beginnen, die männlichen Mythen des Pop zu parodieren und kritisch zu hinterfragen.

Es ist, so könnte man annehmen, genau dieser Mythos einer subversiven und widerständigen Pop-Subkultur, der Frauen ausgrenzt. Dieser Mythos wird im

wesentlichen von weißen mittelständischen Männern konstruiert, die für das Bild der Subversion ein romantisiertes Bild des *Wilden* in die urbanen Zentren verlagert haben. Selbst in jenen Szenen, die nicht gerade politisch ambitioniert sind, bleibt der Mythos der Pop-Avantgarde ein männlicher, Frauen tauchen hier höchstens als Mäuse oder Puppen, also als Tierchen oder Spielzeug auf. So zum Beispiel in dem Buch *Rave* von Rainald Goetz, wenn er über seine wundersamen Partymarathons in der Techno-Szene sinniert und Frauen hier höchstens als Pagenkopf-Maus oder Garderoben-Maus, als süßes kleines Bärchen, als kleine Raverin mit Mickey-Maus-Öhrchen am Rucksäckchen oder einfach nur als Mädels daherkommen, denn was ein wahrer Großstadt-Held ist, der „merkt sich ja nicht gleich als erstes die Namen.“<sup>4</sup>

Der diskursive Ausschluss der Frauen aus dem Subversionsmodell Pop meint aber weit mehr als die Ignoranz des Anteils von Frauen an der sozialen Konstitution von Popkulturen. Denn wie der Mythos des Pop Frauen ausgrenzt, bewirkt das Subversionsmodell Pop auch die – zumindest diskursive – Ausgrenzung des Körpers aus der Popkultur. Wenn von Pop die Rede ist, geht es um Musik und hier vor allem um ihre Produzenten, die Popstars und die Produktionsweisen, weniger um die Rezipienten oder um die Formen der Rezeption – Adorno hat auch im linken Popdiskurs deutliche Spuren hinterlassen. Dass Popmusik seit den siebziger Jahren vor allem Tanzmusik ist und der Erfolg von Popmusik sich deshalb immer auch auf dem *Dancefloor* beweist, fiel im Diskurs um Pop weitgehend unter den Tisch – vielleicht auch deshalb, weil hiermit die bislang im Popdiskurs vernachlässigten körperlich-sinnlichen Aspekte des Pop angesprochen sind. Oder vielleicht auch, weil es im wesentlichen Frauen oder schwule Männer waren und sind, die Popmusik vor allem als Tanzmusik rezipieren. Bevor die Techno-Szene die Tanzlust wiederentdeckt und jeden Ort zum Tanzraum erklärt hat, war der *Dancefloor* lange der Ort, dessen Grenzen die Trennungslinien zwischen Voyeuristen und Exhibitionisten markierten. Frauen, die sich auf der Tanzfläche in Hetero-Clubs in Szene setzten, machten sich immer zugleich zu Objekten des voyeuristischen Blicks. Vielleicht haben es auch deshalb nicht wenige Frauen, die einfach nur tanzen wollten, vorgezogen, in Schwulen-Clubs zu gehen. Auch im Verhältnis von Musik und Tanz zeigt sich demnach die Geschlechtsspezifität des Pop, indem diskursiv das Verhältnis von Musik und Tanz vergeschlechtlicht werden.

Das Subversionsmodell Pop etablierte ein Bild von Popkultur, die diese als eine geschlechtslose und körperlose Gemeinschaft vorstellt. Nicht mehr der geschlechtliche oder der sexuelle Körper, sondern vor allem der ethnische Körper taucht im Mythos Pop in der Figur des schwarzen Musikers (ob in Soul, Funk, Techno, Hip-Hop) auf. Aber auch dieses Bild ist maskulinisiert und entsexualisiert: Der schwarze Musiker erscheint als das romantisierte und naturalisierte Bild des *Wilden*.

Aus der Perspektive einer feministischen Theorie, die mit der Figur des männlichen Täters und weiblichen Opfers oder der Mittäterschaft von Frauen argumentiert, liest sich Popkultur als eine patriarchal strukturierte Kulturpraxis, die Frauen auffordert und verpflichtet, Gegenbilder zu entwerfen und jene als Avantgarde

des Feminismus kürzt, denen dies zu gelingen scheint. Diese Lesart wird allerdings der Geschichte des Pop nicht gerecht, ist doch gerade die Popkultur immer ein Experimentierfeld für Versuche der Durchbrechung von Konvention gewesen. *Being bad* ist ein struktureller Bestandteil des Pop und ist – im Unterschied zur Kunst-Avantgarde – nicht nur relevant für die Inszenierung von Produzenten und ihren Produktionen, sondern vor allem auch für die Rezipient/innen. Die Frage aber, wie *being bad* in die Alltagskultur integriert wird und welche lebensweltliche Relevanz die männlichen Produktionen des Pop ebenso wie die weiblichen Gegenbilder für die Millionen von Fans haben, kann aus dieser Perspektive nicht beantwortet werden.

### Lesart 2: Popkulturen als Kulturen des Performativen

Die aus soziologischer Sicht relevante Frage nach der lebensweltlichen Bedeutung von popkulturellen Images provoziert vielmehr eine Lesart, die fragt, wie Images angeeignet werden und die die Performativität von Geschlechterkonstruktionen in den Mittelpunkt rückt. Im folgenden soll deshalb ein Performativitätskonzept des Pop skizziert werden, das poststrukturalistisch argumentiert und auf einer Verbindung von Bourdieus Habitus- und Feldtheorie und Judith Butlers Performativitätstheorie beruht.<sup>5</sup>

#### Imagezirkulation zwischen Globalisierung und Lokalisierung

Mit Bourdieu lässt sich die Popkultur als ein kultureller Teil-Raum beschreiben, der sich aus einer Anzahl von Feldern, den verschiedenen Popkulturen, zusammensetzt. Das Besondere am kulturellen Raum Pop ist, dass er – im Unterschied zu anderen kulturellen Räumen – spezifische Kapitalformen kennt. So ist in der Popkultur beispielsweise das szeneeigene Wissen neben dem sozialen Kapital, verstanden als soziale Netzwerke und Kontakte, eine zentrale, das Feld konstituierende Kapitalform. Nicht Bildungskapital (wie im Feld der Kunst oder der hegemonialen Kultur), wie Bourdieu das kulturelle Kapital definiert hat, sondern dieses spezifisch popkulturelle Wissenskapital ist entscheidend für die soziale Positionierung in der Pop-Kultur<sup>6</sup> – und dieses spezifische Wissenskapital ist auch immer geschlechtsspezifisch differenziert, nicht nur, weil es eine permanente Präsenz in der Szene verlangt, sondern auch, weil das über den Popdiskurs *legitimierte* Wissen über Pop immer ein Wissen über avantgardistische oder subversive, zumindest aber die neueste Popmusik ist und dieses Wissen eine beständige Auseinandersetzung mit neuen (Musik)Stilen etc. voraussetzt. Platten kaufen und tauschen, sampeln, CDs brennen und an musiktechnischen Geräten werkeln, sind Aktivitäten, denen nach wie vor weit weniger Frauen nachkommen als Männer.

Popkultur unterscheidet sich von anderen kulturellen Räumen dadurch, dass sie sich immer schon im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, von global agierenden Kulturindustrien und lokalen Kulturpraktiken entfaltet und nur in Zusammenhang mit – und nicht gegen – Kommerzialisierung und Me-

dialisierung gedacht werden kann. Von daher spielt bei der Analyse einer jeden Popkultur das Verhältnis von Produktion, Distribution und Aneignung von kulturellen Objekten und Symbolen eine zentrale Rolle. Ob nun das zum Teil kommerzialisierte und über mediale Images weltweit kursierende *being bad* der *Riot Grrrls* subversiv in den lebensweltlichen Kontexten der Rezipientinnen wirkt, kann von daher nur über eine Betrachtung des Spannungsverhältnisses von Kulturindustrien und lokaler popkultureller Praxis analysiert werden.

Kulturindustrien, so haben es Adornos und Horkheimers Kulturindustriethesen<sup>7</sup> aufgezeigt, provozieren eine Homogenisierung und Standardisierung von popkulturellen Gütern, die im Zuge der Globalisierung von Kulturindustrien weltweit zirkulieren und vermarktet werden und nicht nur zu einer McDonaldisierung der Kultur sondern auch zu einer weltumspannenden Regression der Sinne führen sollen. Aber: Kulturelle Globalisierung und Medialisierung, so weisen wiederum Globalisierungstheoretiker nach, ist ohne Lokalisierung nicht vorstellbar, globalisierte Kulturindustrie existiert nur über lokale Popkulturen. Der Homogenisierung der popkulturellen Produktion steht demnach eine kulturelle Ausdifferenzierung im Prozess der Aneignung auf lokaler Ebene gegenüber. M.a.W.: Hip-Hop in Stuttgart ist etwas anderes als Hip-Hop in New York und Madonnas Identitätsspiel zeigt in Hongkong andere Wirkungen als in Barcelona. Das, was so banal klingt, war in der Theoriediskussion ein Kraftakt, der etwa 30 Jahre gedauert hat und in dessen Folge das Verhältnis von Kulturproduktion und Aneignung neu gedacht wurde. Denn etwa dieser Zeitraum liegt zwischen den Kulturindustriethesen der 40er Jahre und dem Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall. Hall vertritt aus medientheoretischer Perspektive die These, dass kulturelle Produkte nicht unbedingt im Sinne des eindimensionalen Sender-Empfänger-Modells zirkulieren und angeeignet werden. Die Produktion gibt demnach keine eindeutig fixierten *Botschaften* vor. Vielmehr erfolgt der Prozess der Aneignung, so Hall, gemäß des alltagsweltlichen Kontextes der Akteure und vollzieht sich auf lokaler Ebene entsprechend different. Nach dieser in den folgenden Jahren von den Cultural Studies in verschiedenen kulturellen Feldern überprüften These muss kulturelle Globalisierung nicht zwangsläufig zu Homogenisierung und Standardisierung von Kultur führen, sondern produziert vielmehr Differenzen, die sich entsprechend der lebensweltlichen Kontexte der Konsument/innen ergeben. Von daher ist gerade bei der Frage der Zirkulation von Kultur die Wechselwirkung zwischen Globalisierung und Lokalisierung als Ausdruck des Verhältnisses von Homogenisierung und Differenz zu beachten.<sup>8</sup>

Der Prozess mimetischer Aneignung und performativer Aushandlung globalisierter popkultureller Symbole auf der Ebene des Lokalen wiederum ist doppeldeutig: Indem er Globales übernimmt und damit immer auch traditionelle, kulturindustriell inszenierte und medial zirkulierende Geschlechterbilder reproduziert, aber auch über die unterschiedlichen lokalen Aneignungskontexte in Differenz zum Globalen treten und auf diese Weise widerständig wirken kann. Im Zirkulationsprozess von Produktion und Aneignung kann sich also ein doppelter Bruch der Geschlechterbilder vollziehen: Männlich produzierte Bilder können

durchaus subversiv in den Lebenswelten der Konsumentinnen wirken wie umgekehrt Gegenentwürfe von Pop-Produzentinnen im lebensweltlichen Kontext nicht zwangsläufig subversive Kraft haben müssen. Die Frage, inwieweit beispielsweise Madonnas Spiel mit Geschlechtsidentitäten oder die furiosen Auftritte der *Bad Girls* relevant für Konsumentinnen sein können und deren Lebenswelten beeinflussen, lässt sich also weder mit Analysen, die allein die produktionsästhetische Seite betrachten, beantworten, noch muss das Verhältnis von Vorbilden und Abbilden von Geschlechtsidentitäten eindeutig und nur auf das jeweilige biologische Geschlecht bezogen sein.

#### *Aneignung als performativer Akt*

Die lokale Praxis des Pop ist strukturiert durch eine relationale Beziehungsstruktur der Akteure – und das sind in dem für das Feld relevanten Positionen vor allem Männer: DJs, Musiker, Breaker, Sprüher, Musik- und Videoproduzenten, Zeitungsmacher und Veranstalter. Sie betreiben das, was Bourdieu in Hinblick auf das künstlerische Feld „das Spiel der Kunst als Kunst“<sup>9</sup> nennt, nämlich ein Machtspiel um das, was Pop als Pop legitimiert und was, wie z.B. das subversive Potential der Popmusik, innerhalb der symbolischen Ökonomien des popkulturellen Feldes Wert hat. Ästhetische Dispositionen, Betrachtungs- und Rezeptionsweisen von Pop entstehen im Kontext der Logik des popkulturellen Spiels. Diejenigen, die an diesem Spiel im wesentlichen beteiligt sind, sind die *legitimierten* Sprecher, die sich durch ihre soziale Positionierung im popkulturellen Feld eine Legitimationsposition erworben haben und diese im Sprechakt, sprich: im Aushandeln ästhetischer Dispositionen, Betrachtungs- und Rezeptionsweisen auch immer wieder bestätigen. Das feldspezifische Machtspiel setzt, folgt man Bourdieu, den *legitimierten* Sprecher voraus, der sich wiederum über und im Sprechakt neu legitimiert und ist eine durchaus konservierende Sicht, die das *Illegitime* – und damit das Grenzüberschreitende – sowohl in der Sprache als auch im sozialen Feld nicht vorsieht. Das parodistische Sprechen als *bitch* ist demnach ein *illegitimes* Sprechen, das niemals subversiv oder verändernd wirken kann, weil die Position der Sprecherin im Feld des Pop nicht legitimiert ist. Aus dieser Sprechposition heraus wäre also, folgt man Bourdieu<sup>10</sup>, die Durchbrechung des männlichen Normenkodex nicht möglich.

Die Verwiesenheit von Habitus und Feld aufeinander begründet Bourdieu damit, dass die feldspezifischen Regeln habituell angeeignet werden und als Geschmacksdispositionen, also als ästhetische Kategorien verleiblicht werden. Im Prozess der Habitualisierung findet also, so ließe sich Bourdieus Gedanke weiterführen, eine Umwandlung des männlichen Normenkodex des Pop in ästhetische Vorlieben statt, die wiederum, als Geschmackskategorien abgerufen, Geschlechter-Differenz aktualisieren. Auf diese Weise werden geschlechtsspezifische Normengefüge immer wieder bestätigt und *geglaubt*, wenn man beispielsweise sagt, dass es besser aussieht, wenn Männer breaken.

Dass die Habitus-Feld-Theorie nur schwerlich die Überschreitung eines männlichen Normenkodex vorsehen kann, liegt darin begründet, dass Bourdieu

die Genese des kulturellen Habitus über Konventionalisierung erklärt. Für ihn konstituiert sich das Feld über die dem Feld eigenen Spielregeln, die von den Akteuren erlernt, verleiblicht und über ihren praktischen Sinn aktualisiert werden. In der Beziehung Feld – Habitus ist der (männliche) popkulturelle Habitus der Ort der Reproduktion des Glaubens an die Wirklichkeit, an den Wahrheitsgehalt und die Richtigkeit des popästhetischen Urteils. D.h. im Habitus wird die *Illusio* des *popkulturellen* Geschmacks immer wieder produziert und Dispositionen für das Feld des Pop entwickelt. Der geschlechtsspezifische Habitus wird, Bourdieus Theorie zufolge, über einen Normenkodex generiert und verleiblicht diesen. Im geschlechtlichen Körper sind die Regeln des popkulturellen Spiels abgespeichert. Der Körper ist der Ort, an dem sich praktisches Wissen herstellt und an dem praktischer Sinn wachgerufen wird. Er ist es, der handelt, und dies macht er nach den Regeln, die das popkulturelle Feld vorgibt. *Being bad* liest sich mit Bourdieu weniger als ein Rückeroberungsversuch von Frauen, sondern verweist vielmehr auf die feldspezifischen Regeln des Pop und damit thematisiert es Kontinuität: Denn das *being bad* ist ein wesentliches Prinzip des Pop und das nicht erst seit Punk. Wenn Frauen diese Haltung übernehmen und in Szene setzen, handeln sie als *illegitimierte* Sprecher den feldimmanenten Regeln konform.

Mit der Habitus-Feld-Relation lässt sich erklären, wie männliche Normen auch im Feld des Pop Wirklichkeit werden, indem sie verkörpert werden und wie Geschmack, als körperliche Manifestation dieses Normengefüges entsteht und sich verfestigt. Auf diese Weise lässt sich der Transfer normativer distinktiver Setzungen in ästhetische Kategorien beschreiben, also in Geschmack. Der popkulturelle Geschmack erscheint aus dieser Perspektive nicht mehr zu sein als ein im Körper verankertes männliches Normengefüge.

Genau in dieser Definition von Habitualisierung als einer Einverleibung kultureller Normen liegt die Problematik des Habitus-Konzeptes Bourdieus und seine (geschlechter)konservierende Wirkung begründet: Muss Habitualisierung Konventionalisierung und damit Konservierung eines vorgängigen Normengefüges bedeuten? Oder kann Habitualisierung nicht auch als Bruch mit dem Kontext, als subversive Praxis – in diesem Fall der *Bad Girls* – gedacht werden? Diese Frage verweist auf die Genese und Struktur des geschlechtsspezifischen Habitus im popkulturellen Feld, die ich abschließend unter zwei Aspekten darlegen möchte: der mimetischen Identifikation und dem Verhältnis von Sprache und Habitus.

#### *Habitualisierung als mimetische Identifikation*

Bourdieu begnügt sich damit, Habitualisierungen als Sozialisationsvorgänge zu bezeichnen und er erwähnt, dass sie über mimetische Identifikation erfolgen. Er führt dies nicht weiter aus, aber hier lässt sich noch etwas weiterdenken, wie ich dies an anderer Stelle getan habe<sup>11</sup>: Mimesis ist der Vorgang, über den die kontextimmanenten Spielregeln verleiblicht werden. Diese mimetische Identifikation aber, so meine These, muss nicht im Sinne einer blinden Imitatio verstanden werden, sondern kann durchaus als ein Akt der Neu-Konstruktion konzipiert werden. D. h. im mimetischen Prozess wird nicht auf der Ebene des Körpers eine vor-

gegebene Wirklichkeit nachgeahmt, sondern eine neue Wirklichkeit geschaffen. Aus dieser Perspektive wäre Mimesis nicht nur als Konventionalisierung im Sinne einer Reproduktion eines Normengefüges, sondern als ein Akt der Neu-Konstruktion und Neukontextualisierung zu denken. Subversives Potential liegt demzufolge weniger in dem Vorbildcharakter der *Bad Girls*, sondern eher darin, dass diese Images von den Konsumentinnen mimetisch nachvollzogen und in einem Akt der Neukonstruktion lebensweltlich integriert werden. Interessant für die subversive Kraft des Pop ist also beispielsweise weniger, ob Madonna eine Korsage trägt und damit provoziert, weil sie sich zugleich geil inszeniert und die Einengung des weiblichen Körpers zur Schau stellt, sondern ob und vor allem wie die Popkonsumentinnen dieses Symbol lebensweltlich übernehmen und welchen Stellenwert dieses symbolische Kleidungsstück in ihrer Selbstinszenierungspraxis hat.

Mit Mimesis lässt sich die Verkörperung des Habitus, die Konstitution der Hxis beschreiben, also die nicht-beabsichtigte, nicht-vorsätzliche und nicht-reflexive Verkörperung von Normen erklären. Damit ist aber immer noch nicht die Frage beantwortet, wie diese Normen entstehen und zirkulieren. Welche Rolle spielt die Sprache, die erst *Bad Girls* zu *Bad Girls* erklärt und den Glauben an die subversive Kraft des Pop produziert? In welchem Verhältnis stehen Sprache und Habitualisierung (verstanden als mimetische Aneignung), wenn zum einen, wie Bourdieu meint, die Struktur des Feldes als Sprache hervorgebracht wird?

#### *Habitualisierung als performativer Akt*

Zu den Spielregeln im popkulturellen Feld gehören ästhetische Dispositionen, Betrachtungs- und Rezeptionsweisen. Sie lassen sich, so meine These, als das Ergebnis des Spiels von Sprechakten und Habitualisierungen beschreiben. Anders formuliert: Die feldspezifischen Spielregeln nehmen in den körperlichen Stilen eine ästhetische, sinnhafte Form an. Über den praktischen Sinn werden sie im sozialen Feld aktualisiert – und diese Aktualisierung erfolgt über den performativen Sprechakt. Erst über den performativen Sprechakt wird der Glaube an das geschaffen, was gut oder schlecht, künstlerisch wertvoll oder Kitsch ist. Erst über die Performanz werden männliche und weibliche Images des Pop legitimiert und Geschmacksdispositionen produziert. Der performative Akt wäre demnach ein Bestandteil der Genese und Struktur eines *gendered* Habitus.

Für Bourdieu verweisen performative Äußerungen wie z.B. „I am one bad bitch“ o.ä., nur auf die gesellschaftliche Macht dessen, der spricht. Das heißt umgekehrt: Nur die legitimierten Popkenner und Diskursverwalter sind diejenigen, die über die Macht verfügen, Pop als Pop erkennen und das Spiel des Pop als Pop spielen. Nun zeichnet sich ja gerade die Popkultur dadurch aus, dass konventionelle Formeln in nicht-konventionellen Formen wiedergegeben werden, z.B. in der Verfremdung, der Ironie oder dem Zitat, Techniken also, die gerade die *Bad Girls* auszeichnen. Und genau diese Grenzüberschreitung des legitimierten Kontextes Pop kann, wie Judith Butler<sup>12</sup> in einer generellen Kritik an Bourdieus Habitusbegriff festgestellt hat, Bourdieus Habitus- und Feldtheorie nicht berücksichtigen.

Butlers Konzept von Performativität, das hier als Ergänzung zu Bourdieus These einer Verkörperung des Habitus herangezogen werden soll, beruht auf einer Auseinandersetzung mit John Austins Sprechakttheorie.<sup>13</sup> Austin versteht unter performativen Akt eine sprachliche Äußerung, die bei ihrem Aussprechen zugleich einen Handlungsvollzug bedeutet. In Austins Worten: „Den Satz äußern heißt: es tun.“<sup>14</sup> Damit ein performativer Akt gelingt, muss er den Spielregeln des Kontextes entsprechen, vollständig sein und von den Adressaten akzeptiert werden. Für Austin setzt der performative Akt ein handelndes Subjekt voraus – und genau diese Akteursperspektive ist von post-strukturalistischer Seite, insbesondere von Derrida, kritisiert worden. Derrida vertritt die These, dass jeder performative Sprechakt immer schon durch einen Diskurs kodiert ist und eine Iteration des bereits Bestehendem darstellt. Nicht das intentionale Subjekt spricht, sondern jeder Sprechakt ist ein Zitat, das auf den Diskurs rekurriert, der ihn strukturiert, ihn aber zugleich verfehlt, weil durch die Iteration jeweils ein neuer Kontext geschaffen wird.<sup>15</sup> Judith Butler lehnt sich an diese Überlegung Derridas an, wenn sie Performativität nicht als einen vereinzelt oder absichtsvollen 'Akt' verstanden wissen will, „sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.“<sup>16</sup> Performativität ist laut Butler daher nicht ein Akt, in dem ein Subjekt „dem Existenz verschafft, was sie/er benennt“<sup>17</sup>, sondern die sich ständig wiederholende Macht des Diskurses, die das Subjekt erst erschafft. Jeder performative Akt wiederholt und erneuert die Normen dieses Diskurses.

Während Derrida die Kraft der performativen Äußerung in der Dekontextualisierung, in dem Bruch mit dem gegebenen Kontext und in der Fähigkeit sieht, neue Kontexte zu schaffen, verwirft Butler diese These als unsoziologisch. Ihrer Ansicht nach hängt die Kraft des Sprechaktes eng zusammen mit dem Status des Sprechens als einer körperlichen Handlung. Mit dieser These trifft sie auf Bourdieus Theorie der Verkörperung des Habitus. Bourdieu beschreibt den Körper als Speicher einer verkörperten Geschichte und zugleich das Instrument und der Schauplatz, an dem sich praktisches Wissen herstellt und an dem der Glaube an die *Wirklichkeit* immer wieder produziert wird. Bourdieus Habitus-Konzept liest sich wie eine Theorie des Körperwissens, mit der Geschlechter-Rituale im Alltagsleben beschrieben werden können, der aber, so Butler, die Verbindung zur performativen Äußerung fehlt. Ihrer Ansicht nach beschreibt die Habitus-Theorie Bourdieus eine „stillschweigende Form von Performativität, [...] die auf der Ebene des Körpers gelebt und geglaubt wird.“<sup>18</sup> Der Habitus funktioniert demnach in gleicher Weise wie ein performativer Akt, nämlich nach dem Schema sozialer Magie<sup>19</sup>, indem es ihm gelingt, die *Illusio* der Wirklichkeit immer wieder neu zu produzieren.

Wie der performative Akt nur im Kontext eines übergelagerten Diskurses verstehbar wird, realisiert sich der Habitus immer in Relation zu einem entsprechenden Feld. Während Bourdieu Sprache und Soziales trennt und für ihn Sprache ein Medium und zugleich ein vom sozialen Feld abhängiges System, da die Äußerungen von vornherein durch die *gesellschaftlichen Positionen* des Sprechenden funk-

tional verankert sind, schlägt Butler aufgrund der Analogien von Habitus und Performativität die Aufhebung der Trennung von Sprachlichem und Sozialem vor. Die Sozialität des Körpers ist, so Butler, nicht vorstellbar ohne „Anrufung“<sup>20</sup>. Sie beruft sich dabei auf Louis Althusser, der darauf aufmerksam gemacht hat, dass symbolische Anrufung eine notwendige Bedingung für die Konstitution des Subjekts darstellt. In den körperlichen Stilen, so ließe sich dieser Gedanke mit Bourdieus Habituskonzept weiterführen, nehmen die über Anrufung geleiteten Spielregeln eine ästhetische Form an und äußern sich über den praktischen Sinn als eine stillschweigende und materiale Funktionsweise von Performativität. Habitualisierungen, von Bourdieu lediglich als Sozialisationsvorgänge beschrieben, lassen sich demnach als das Ergebnis des Spiels von Sprechakten und Verleiblichungen (verstanden als mimetische Neukonstruktionen) beschreiben. Die feldspezifischen Spielregeln finden über Inkorporation im körperlichen Habitus eine ästhetische, sinnhafte Form. Über den praktischen Sinn wird der Habitus wiederum im sozialen Feld aktualisiert. Sowohl Einverleibungen wie Aktualisierungen erfolgen über den performativen Akt. Erst über das Spiel von Anrufung und Einverleibung wird der Glaube an das geschaffene, was gut oder schlecht, männlich oder weiblich, real oder nicht real ist. Der performative Akt wäre demnach ein genuiner Bestandteil der Genese und Struktur des geschlechtlichen Habitus und dafür verantwortlich, dass sich im Sprechakt „I am one bad bitch“ das Verhältnis von Kontext und Praxis performativ verschiebt und ein Bruch mit dem heterosexistischen Normenkodex möglich wird. Popkultur erscheint nach dieser Lesart weniger als ein patriarchale Strukturen reproduzierendes Feld, sondern, indem Geschlechterbilder lebensweltlich neu kontextualisiert werden, als ein Möglichkeitsraum für die Umcodierungen eines geschlechternormierenden Diskurses. Popkultur lässt sich demnach beschreiben als eine globalisierte Bühne für die spielerischen Inszenierungen von Geschlechterperformanzen in lebensweltlichen Kontexten.

- 1 Gabriele Klein: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Hamburg 1999.
- 2 DFG-Forschungsprojekt *Korporalität und Urbanität. Die Inszenierung des Ethnischen am Beispiel Hip-Hop im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms Theatralität*, Projektleitung: G. Klein, wiss. Mitarbeiter: M. Friedrich.
- 3 Vgl. z.B. Angela McRobbie: *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just Seventeen*. Mac Millan, Basingstoke 1991; dies.: *Tanz und Phantasie*. In: *Verborgen im Licht. Neues zur Jugendfrage*. Hrsg. von Rolf Lindner u.a. Frank-

- furt/M. 1986, S. 126-138; dies.: *Shut up and dance. Jugendkultur und Weiblichkeit im Wandel*. In: *Kursbuch Jugendkultur*. Hrsg. von SpoKK. Mannheim 1997, S. 192-206.
- 4 Rainald Goetz: *Rave*. Frankfurt/M. 1998, S. 166.
- 5 Diese Skizze ist ein – vorläufiges – Ergebnis einer theoretischen Ausarbeitung, die im Rahmen des DFG-Forschungsprojektes über die Hip-Hop-Kultur erfolgte.
- 6 Sarah Thornton hat die Popkultur auf der Folie der Feldtheorie Bourdieus un-

tersucht, ist aber zugleich im Diskurs um Subkultur verblieben. Vgl. Sarah Thornton: *club cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover/London 1996.

- 7 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. 1971; Theodor W. Adorno: *Résumé über Kulturindustrie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M. 1981, Bd. 10/1, S. 337-345.
- 8 Vgl. dazu auch: Robert Robertson: *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*. In: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hrsg. von Ulrich Beck. Frankfurt/M. 1998, S. 192-220.
- 9 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt/M. 1998, S. 354.
- 10 Bourdieu selbst hat sich zur Geschlechterproblematik erst in den letzten Jahren geäußert und innerhalb der französischen feministischen Theorie eine Welle von Widerstand ausgelöst. Die Frage der Konstitution eines geschlechterkodierten Habitus spielte ebenfalls eine geringfügige Rolle. Zur Rezeption

der Theorie Bourdieus in der feministischen Theorie vgl. Ein alltägliches Spiel. *Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hrsg. von Irene Dölling und Beate Kraus. Frankfurt/M. 1997.

- 11 Vgl. Klein 1999, S. 263-283.
- 12 Judith Butler: *Hass spricht. Zu einer Politik des Performativen*. Berlin 1998.
- 13 John Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, 2. Aufl., Stuttgart 1975 [1962].
- 14 Ebenda, S. 29.
- 15 Vgl. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: *Randgänge der Philosophie*. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 1999 [1988], 2. Aufl., S. 325-351.
- 16 Judith Butler: *Körper von Gewicht*. Berlin 1995, S. 22.
- 17 Ebenda.
- 18 Butler 1998, S. 219.
- 19 Vgl. Pierre Bourdieu: *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien 1990, S. 84-93.
- 20 Butler 1998, S. 217; vgl. auch Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. In: *Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/Berlin 1977, S. 42ff.