

Vor über zwanzig Jahren bestimmten Punk und New Wave das musikalische Geschehen. Dieses Geschehen ist auf den überlieferten Tonträgern natürlich kaum noch nachzuempfinden, dennoch spürt man auch beim nachträglichen Hören eine Aufbruchstimmung und eine Lust an Rebellion. Die *Sex Pistols* sangen von *Anarchy*, die *Clash* von *White Riot*. Frühe Punkgruppen bestanden aus Männern, die sich angriffslustig gaben; mit kurz geschorenen Haaren, zerrissener Kleidung und schweren Stiefeln heizten sie ihrem Publikum ein, stachelten es zu einer irrationalen Auflehnung gegen Alles und schließlich gegen sich selbst an. Mitten im Chaos klärte sich schlagartig der Blick und erkannte die Wirklichkeit, die tagtägliche Realität. Schluss mit dem Warten und Hoffen auf falsche Utopien, Schluss mit dem langen Marsch durch die Institutionen. Weil die Zukunft nicht mehr in Sicht war, folgerte man einfach, dass die Zukunft jetzt ist, dass sie gerade anbricht. Selten war Nihilismus so befreiend und Zerstörung so kreativ gewesen. Das Bildungsbürgertum hatte ausgespielt, und die mit ihm verbundenen Hemmnisse auch – das lange, sorgfältige und ehrfürchtige Aneignen von Wissen und Technik. Tür und Tor öffneten sich nun für eine spontane Kreativität von ungeahntem Ausmaß. Vor allem in der Musik gehörte es zum guten Ton, ohne große Kenntnisse auf eine Bühne zu gehen, um das neue Lebensgefühl möglichst direkt zu kommunizieren, das von dem lustvollen Paradox handelte: Wir stehen hier oben, aber spielen können wir auch nicht besser als ihr da unten. Diese kreative Konfusion ist von vielen Erzählungen umrankt, hat aber wenige Zeugnisse hinterlassen.<sup>1</sup> Das Nicht-Spielen-Können-Müssen ist von einer gehörigen Portion Mythos durchtränkt. Die *Sex Pistols* und *The Clash* haben sich jedenfalls ganz schön angestrengt, zumindest im Studio nicht falsch zu spielen, sie wollten ihre Fehlerhaftigkeit nun doch nicht auf Millionen von Schallplatten verbreiten. Die wenigen Punk-Gruppen, die darauf bestanden, ihr Nicht-Können zu demonstrieren, bekamen Schwierigkeiten, vor allem das Problem, nicht ernst genommen und nicht ganz in den Geschichtskanon eingereiht zu werden.<sup>2</sup> Geschichte wird halt immer noch durch gutgemachte Produkte gemacht.<sup>3</sup>

Seit Ende der 70er Jahre gab es eine wahre Flut von Musik, die den Aufbruchgeist des Punk festhielt. Und es fällt auf, dass sich hier nicht nur Männer betätigten, sondern eine ganze Reihe von Frauen. Gleichzeitig tauchten in England, Amerika und in deutschsprachigen Ländern reine Frauenbands oder Gruppen auf, in denen Männer und Frauen gleichberechtigt agierten. In England waren das *The Slits*, *The Raincoats*, *Lora Logic*, *X-Ray-Spex*, *Delta 5*, *Siouxsie & The Banshees*, *The Mo-Dettes* und die *Aupairs*, in Amerika die *Bush Tetras*, *Y Pants*, *Adele Bertei*, *Lydia Lunch* und *Ut*, aus der Schweiz kamen *Kleenex*, die sich später in *Liliput* umbenannten und in Deutschland verschafften sich u.a. *Mania D.*, *Malaria* und *Östro 430* Gehör. Diese und andere Gruppen veröffentlichten bis etwa 1983,

als die New Wave-Euphorie wieder verschwand bzw. durch die großen Schallplattenkonzerne eingeebnet wurde, nicht nur selbstbestimmt ihre eigene Musik, sondern waren auch im allgemeinen Bewusstsein des Hörers präsent und wurden von der Musikpresse sofort akzeptiert.

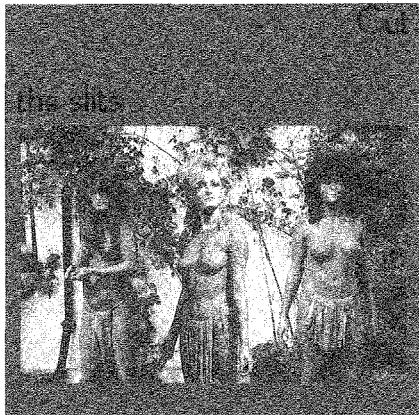
Wie war das plötzlich möglich gewesen in einer Sphäre, die von männlicher Aggressivität beherrscht war, wo sich auf Konzerten das Publikum rüde hin- und herschubste? Das martialisch-männliche Verhalten hatte natürlich Ursachen. Sie lagen in einer tiefen Irritation, denn Punk machte als eine große Infragestellung des Bestehenden logischerweise auch vor den herrschenden Geschlechterdefinitionen nicht halt. Durch diese Irritation gelang es plötzlich Frauen, als Musikerinnen hingenommen zu werden. Denn wenn Männer endlich nicht mehr dafür bewundert wurden, dass sie irrsinnig schnelle Gitarrensoli spielten, sondern sich einfach irgendwie Gehör verschaffen wollten, dann konnten Frauen das genauso. Neben der mit Punk verbundenen Dringlichkeit zur kreativen Äußerung zeigte sich also eine Verschleifung, oder besser gesagt, ein zeitweises Aussetzen der Verteidigung klarer Geschlechtergrenzen. Damit verbunden war ein weiterer wichtiger Grund für die Akzeptanz von Frauen in Punk und New Wave. In der Atmosphäre hysterischer Hoffnungslosigkeit, die Punk beschwor, im *No-Future*-Geschrei, das einem lähmenden Kriegszustand entsprach, vergaß oder verlor sich für kurze Zeit der eigene Fortpflanzungstrieb. Die Männer hatten gar nicht gemerkt, das plötzlich neben, vor und nach ihnen auch Frauen auf der Bühne standen. Von Johnny Rotten, dem Sänger der *Sex Pistols*, wird der Satz überliefert: „I think I'm gonna loose interest in sex entirely“<sup>4</sup>. Die plötzliche und ungewöhnliche Akzeptanz von Musikerinnen bzw. die Tatsache, dass man(n) sie gewähren ließ, wurzelt zu einem erheblichen Teil in depressiver Verwirrung, die ein sexuelles Desinteresse, bzw. Gleichgültigkeit zur Folge hat. Die Musikerin Gina Birch von der Gruppe *The Raincoats* erläuterte hierzu in einem Interview: „Punk represented itself, and again I suppose I believed it, as being very asexual. People had sex but there wasn't the idea that women were women and men were men.“<sup>5</sup>

In der Musik vieler Frauenbands, die im Zuge von Punk ins Rampenlicht traten, fällt auf, dass sie den aggressiven Gestus, der Punk begleitete, selten übernommen haben. Das, was ihre Musik zum Teil auch heute noch frisch und lebendig klingen lässt, ist ein spielerisches, quasi *natürliches* Umgehen mit einer schroffen Musiksprache und eine große Differenziertheit in der Thematisierung geschlechtlicher Identitäten und poetischer Selbstwahrnehmungen.

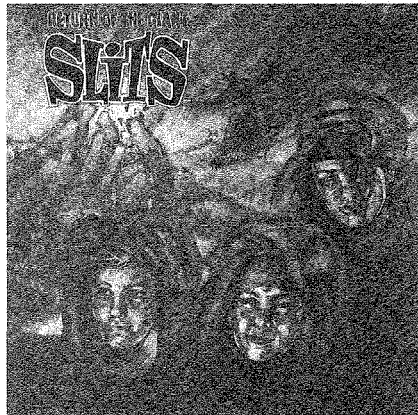
Die *Slits* waren eine der frühen englischen Punkbands. Sie ließen sich jedoch erst 1979 dazu bewegen, eine richtige Studioproduktion in Angriff zu nehmen, nachdem sie bereits drei Jahre lang das Punk-Chaos gelebt hatten.<sup>6</sup> Ihre LP *Cut* enthält keine Spuren mehr von der sagenumwobenen Wildheit ihrer Anfangszeit. Es ist schwer nachzuvollziehen, warum sie diese Wildheit in gerade Bahnen lenkten. Wollten sie plötzlich auch ein *vernünftiges* Produkt auf dem Markt haben? So ließen sie es geschehen, dass der erfahrene Reggae-Produzent Dennis Bovell schon mal selbst ihre Instrumente in die Hand nahm, um den Songs der *Slits* eine solide, wenn auch transparent-federnde Basis zu verleihen. Wie einige dieser

Songs ursprünglich geklungen haben, weiß man erst seit den 1989 veröffentlichten *Peel-Sessions* der *Slits* von 1977/78. Hier erlebt man die kompromisslose, überschäumende Energie des Punk, obwohl sich dennoch der Verdacht einschleicht, dass die männlichen Produzenten rhythmische Gradlinigkeit in den Vordergrund gerückt haben.

Weniger martialisch klingt eine damals wie heute wenig wahrgenommene *Slits*-LP von 1980. Sie enthält das, was man sich unter Punk in idealer Weise vorstellt: Chaos, Spaß, spielerisches Unvermögen und eine leidenschaftliche Brüchigkeit. Greil Marcus hat sie bereits als eines der herausragenden Punk-Zeugnisse gewürdigt<sup>7</sup>. Weil diese Platte so unscheinbar, ohne ein richtiges Cover und ohne genaue Titelbezeichnung war, erreichte *Cut* schon allein wegen ihrer spektakulären Hülle eine weitaus größere Publicity (Abb. 1): Hier sieht man die drei *Slits* barbusig und schlammverschmiert im Lendenschurz vor einer Hauswand mit Rosenbüschen stehen. Ihre Stilisierung als quasi dreifaltige Urgottheit und ihre stolze Nacktheit, die sie selbst als Zeichen von Unbedarftheit verstanden wissen wollten im Sinne von: wir haben nichts zu verbergen<sup>8</sup>, wurde natürlich als ein Vermarktungsstrick missverstanden. Auf dem Covergemälde ihrer nächsten und letzten LP von 1981 *The Return of the Giant Slits* (Abb. 2) zeigten sie sich deshalb in dialektischer Verkehrung und Verdopplung: Im Vordergrund posieren sie züchtig eingehüllt in Tuch und Turban, während man sie im Hintergrund noch einmal als kleine Figuren sehen kann, die nackt und fröhlich in der roten Flut eines gerade ausgebrochenen Vulkans herumstampfen. Auch musikalisch zelebrierten sie spielerische Archaik. Sie tanzten den *Earth Beat*, den Lebensrhythmus, der irgendwo in einer tribalistischen Urzeit angesiedelt war, aber nicht mehr im täglichen Leben. Auf ihrer LP *Cut* hatten sie noch ironisch von den *Typical Girls* und von den Abenteuern berichtet, die sich nah am Zuhause, in der eigenen Umgebung abspie-



1 The Slits: *Cut*. LP-Cover (Island, England, 1979)



2 The Return of the Giant Slits. LP-Cover (CBS, England, 1981)



3 The Raincoats: *Fairytale in the Supermarket*. Single-Cover (Rough Trade, England, 1979)

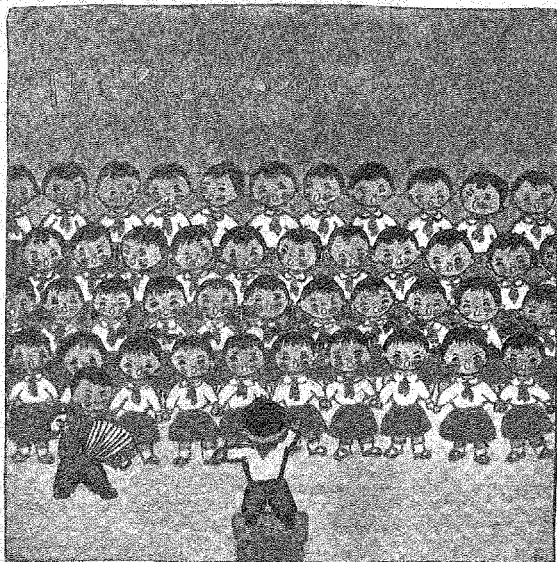
len, einer Lebenssphäre, in der man sich dafür als Frau entschuldigen muss(te), Selbstbewusstsein zu erlangen, und zu behaupten: „I choose my own fate“.

Die Autorin des Titels, aus dem dieser Satz stammt, war die Schlagzeugerin Palmolive, die bei Erscheinen von *Cut* jedoch schon nicht mehr bei den *Slits* war, sondern mittlerweile bei den *Raincoats* trommelte. Deshalb findet sich der Song *Adventures Close to Home* ebenso auf der ersten Single dieser Gruppe wieder, die 1979 herauskam. Dort, wo die *Slits* sich im Cliché von Erdenmutterdasein und Amazonen-Urwaldwüchsigkeit verloren, agierten die *Raincoats* viel zurückhaltender. Ihre Version von *Adventures Close to Home* klingt schlichter und *realistischer*, da der Vortrag natürlicher, weniger emphatisch ist und keinen produktionstechnisch geglätteten Beat besitzt, sondern ein lebendig klapperndes Schlagzeug. Ein weiteres Stück der *Raincoats*-Single heißt *Fairytale in the Supermarket*. Dieser Titel allein beschreibt treffend die Polarität ihrer Themen, die sich zum einen mit der konkreten Lebenswirklichkeit und zum anderen mit einer Art poetischer Selbstwahrnehmung beschäftigen. Zusammengenommen ergibt das etwas Groteskes, aber nicht minder Erhellendes: Von Interesse sind die zauberhaften Begebenheiten, die sich im heimischen Supermarkt ereignen, und nicht die Abenteuer, die in einen paradiesischen Urzustand projiziert werden. Der dritte Song der Single heißt *In Love*. Er beschreibt nüchtern die Entrücktheit des Verliebtseins: „I can't do a thing today, I haven't eaten all day...“, aber auch Unsicherheit: „feeling good, feeling bad...“. Das Lied bleibt in seiner Stimmung merkwürdig in der

Schwebe, die Atmosphäre ist weder euphorisch, noch nüchtern allein und wird getragen von einfachen Akkordwechseln und der melodischen Figur einer schroffen, leicht verzerrten Violine.

Ambivalenz und Nüchternheit kennzeichnen auch das Cover der Single (Abb. 3), auf dem mit einem ungelenk, aber gleichzeitig präzise geführten Stift eine uneindeutige räumliche Situation zu erkennen ist: Auf der rechten Seite sieht man ein Schlagzeug sowie eine Gitarre, die samt Verstärker durch die Luft segelt, links unten im Bild stehen aufgereiht vier Menschen. Nur die Zöpfe der rechten Person lassen vermuten, dass es sich hier um Frauen handelt, die jeweils in schützende Raincoats gekleidet, dem Betrachter den Rücken zuwenden. Über ihnen befindet sich ein schräg versetztes Fenster, doch wie weit der ersehnte Ausblick entfernt ist, lässt sich in der unklaren Perspektive gar nicht bestimmen.

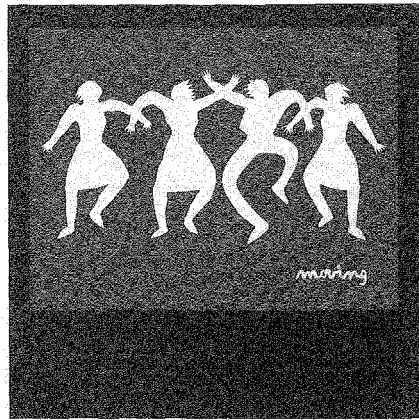
Uniformierte Mehrdeutigkeit spricht auch aus dem Coverbild der ebenfalls 1979 veröffentlichten ersten LP der *Raincoats* (Abb. 4). Die Naivität der mit Farbstiften ausgeführten Kinderzeichnung kollidiert hier mit der Strenge des Sujets: Ein kleiner Mensch in Hosen dirigiert einen (Kinder-)Chor, der sich in vier Reihen aufgestaffelt hat. Durch die stereotypische Kleidung lassen sich zwei Reihen Mädchen von zwei Reihen Jungs unterscheiden. Trotz dieser Gleichwertigkeit ist der Dirigent natürlich männlich, ebenso wie der ebenfalls sichtbare Akkordeonspieler. Feste gesellschaftliche Strukturen werden hier aber nicht plakativ, mit erhobenem Zeigefinger dargestellt, sondern weniger offensichtlich in einer kindli-



4 The Raincoats. LP-Cover (Rough Trade, England, 1979)

chen Form dargebracht. Dies entspricht der Strategie der *Raincoats*. Wie auf der Single ist die musikalische Sprache der innerhalb von drei Tagen aufgenommenen LP schroff, ungelenk, verspielt und natürlich zugleich. Diese Verknüpfung steigert gerade den Realitätsgehalt ihrer Songtexte, wie z.B. in *Off Duty Trip*, einem Lied mit authentischem Hintergrund über einen Soldaten, der für eine Vergewaltigung nur eine läppische Strafe erhalten hatte. Wie bei den *Raincoats* zu erwarten, kommt der Song aber ohne jede anklagende Aggressivität aus. Er wirkt eindringlich gerade durch die Nüchternheit solcher Sätze wie „Just a couple in the park, pounding out those games in the dark“ und den einprägsamen Refrain, dessen Mitsing-Appeal den Zuhörer schaudern lässt: „Join the professionals...“ Die an Sarkasmus heranreichende Deutlichkeit dieses Songs ist allerdings nur eine Facette der *Raincoats*, verkürzend wurde vor allem auf sie hingewiesen.<sup>9</sup> Bei den *Raincoats* fanden sich Frauen von unterschiedlichem Alter und unterschiedlicher Prägung zusammen: die klassisch ausgebildete Vicky Aspinall, die sich in früheren Frauenbands weigerte, vor männlichem Publikum zu spielen und die beiden jüngeren und undogmatischeren Gina Birch und Ana da Silva, die erst auf der Bühne begannen, mit ihren Instrumenten umzugehen. Die Verbindung verschiedener Haltungen machte dabei gerade die Lebendigkeit ihrer Musik aus. So findet sich auf der titellosen LP auch ein vertontes Gedicht von Jacques Prévert und eine Coverversion eines bekannten Songs der *Kinks* aus dem Jahr 1971: *Lola*. Dieser Song beschreibt das erste Liebeserlebnis eines männlichen Teenagers, der in einem Londoner Club eine Frau mit einer besonders tiefen Stimme kennen lernt. Ob es sich hierbei um einen Transvestiten handelt, wird durch die an Komik grenzende Vieldeutigkeit des Songtextes zwar angedeutet, bleibt aber letztlich im Unklaren. Interessant an der Adaption des Songs durch die *Raincoats* ist, dass sie *Lola* einerseits in ihren lustvoll-scheppernden Musikstil übertrugen, andererseits jedoch die Pronomen des aus einer männlichen Perspektive erzählten Textes beibehielten. Hier wird die Ambiguität, eine Verwirrung, die in der Feststellung gipfelt, „Girls will be boys and boys will be girls, it’s a mixed up muddled up shook up world“, noch einmal gesteigert bzw. in eine noch größere Distanz gerückt.

Die *Raincoats* perfektionierten mit ihrer nächsten, 1981 veröffentlichten LP *Odyshape* ihren Stil. Es gelang ihnen, die Brüchigkeit ihrer melodischen Linien noch zu steigern und zu einer Reichhaltigkeit zu führen, die eine klare Auftrennung in Strophe und Refrain obsolet machte und einen irgendwie ungreifbaren Effekt entstehen ließ, den man bei Erscheinen der Platte als „Konturenlosigkeit“<sup>10</sup> empfand. Der quasi natürliche Fluss der Linien von Gitarre, Bass und Violine, das ständige Wechseln der Instrumente der drei Musikerinnen<sup>11</sup> und eine Vielfalt feiner rhythmischer Brüche und Verschiebungen erzeugt eine seltsam undogmatische Musik, die mit Punk nichts mehr außer dem Freiheitsimpuls gemein hat, die Welt und sich selbst spüren zu wollen. Entstanden ist eine besinnliche, bisweilen verträumte Kammermusik, die auf eine eigene Art folkloristisch ist und eine „zerrüttete Behaglichkeit“<sup>12</sup> ausstrahlt. Der Ton und die Texte sind dabei besinnlicher, zum Teil resignativer geworden. So heißt es in der Gesellschaftsanalyse *Family Treet*: „Family class and nation, romantic expectations with a duty to per-



5 The Raincoats: *Odysshape*. LP-Cover (Rough Trade, England 1981)

6 The Raincoats: *Moving*. LP-Cover (Rough Trade, England, 1983)

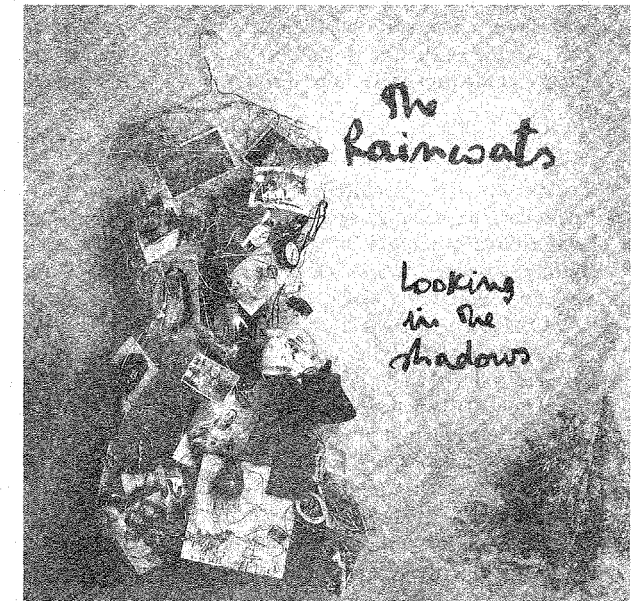
form, for her man or for this fair land, but scratching at the window you can't be heard". Der Klarheit dieses Textes steht bei den *Raincoats* jedoch keine kämpferische, zum Riot aufrufende Musik zur Seite, sondern wirkt in bewusstem, an Bertolt Brechts Verfremdungseffekte erinnernden Bruch als eine rhythmisch sehr zurückhaltende, poetisch-sinnliche Beschwörung.<sup>13</sup> Ähnlich funktioniert auch der *Baby Song*, seine deutlichen Worte: „animal function, motherhood in culture, maternal power and the value of caring obscured by history“ werden in eine unaufdringliche musikalische Atmosphäre eingebettet. Thematisiert wird erneut geschlechtliche Ambiguität. In *Only Loved at Night* heißt es: „Male nights and sometimes female, boys loved her at night, girls loved her in the dark“. Andere Songs wie *Red Shoes* oder *Dancing in my Head* sind vor allem sinnliche, poetische Selbstbespiegelungen. Auf eher nüchterne Weise befasst sich auch der Titelsong der LP mit dem physischen Selbst, das den Wünschen nach Perfektion nicht entsprechen will, welche das Ich und die Gesellschaft stellt.

Einen Körper, eine Figur zeigt auch das Cover der LP *Odysshape* (Abb. 5), deren Titel wohl das B zur Erlangung der Perfektion abhanden gekommen ist. *Raincoats*-typisch waltet erneut zurückhaltende Ambiguität: Im Vordergrund eines Gemäldes mit einer stilisierten Landschaft steht ein ebenso abstrahierter Mensch. Kopf und Extremitäten sind schwarz und unbezeichnet, auch die weiße Bekleidung wirkt neutral und geschlechtslos. Kasimir Malewitschs Bildnis einer Bäuerin, das er zwischen 1928 und 1932 gemalt hat, entspricht in der Präsentation eines schlichten, geschlechtslosen Prototyps von Mensch erneut dem entspannten Understatement der musizierenden Frauen.

Die Gruppe verwendete für das Cover ihrer nächsten LP *Moving* (Abb. 6) von 1983 eine ganz ähnliche Menschentypisierung: Vier schemenhafte Personen bewegen sich tänzerisch auf einer grünen Grundfläche, die rot umrandet ist. Erst bei

näherem Hinsehen erkennt man, dass eine der vier Figuren wohl männlich ist. Die drei *Raincoats* hatten mittlerweile mit Richard Dudanski einen festen männlichen Schlagzeuger engagiert, der sogar einen Song auf *Moving* singt, nachdem sie schon auf *Odysshape* mit verschiedenen Drummerern als Aushilfe gearbeitet hatten, u.a. mit Robert Wyatt und Charles Hayworth, die sich sehr sensibel dem Stil der Band anpassten. *Moving* ist gegenüber seinem Vorgänger ein ganzes Stück gradliniger ausgefallen. Es gibt deutlichere Songstrukturen, deutlichere Trennungen von Strophen und Refrains sowie durchgängige Beats. Was auf *Odysshape* noch versponnene Poesie war, gerät nun bisweilen etwas clichéhaft.

Nach Veröffentlichung einer Maxisingle, die außer Songs vom Album das Stück *No One's Little Girl* enthält, dass im Titel noch einmal das unabhängige und undogmatische Konzept der *Raincoats* benennt, löste sich die Gruppe auf. Vicky Aspinall und Gina Birch gründeten später mit einem neuen Konzept die Gruppe *Dorothy*. Ana da Silva und Gina Birch fanden sich Mitte der 90er Jahre noch einmal zusammen, um mit anderen Musikerinnen eine weitere *Raincoats*-LP aufzunehmen. Sie erschien 1996 unter dem Titel *Looking in the Shadows*. Mit kraftvoller, aber auch perfekter eingespielter Musik versuchten sie an alte Zeiten anzuknüpfen, aber die Gegenwart nahm von ihr kaum noch Notiz. Die neutralisierte Form des Körpers, das optische Leitmotiv der Gruppe, tauchte erneut in Variation auf dem Cover auf (Abb. 7). Ein aus Draht gebildeter Hohlkörper, der an einem Kleiderhaken hängt, wurde mit Erinnerungsstücken, Dokumenten und anderem Krimskrams bestückt, darunter u.a. Fotos von Frida Kahlo, Patti Smith,



7 The Raincoats: *Looking in the Shadows*. LP-Cover (Rough Trade, England, 1996)

der Muttergottes sowie ihre eigenen Schallplattenhüllen. Doch womöglich war diese Beschwörung der Vergangenheit längst zu einem Korsett geworden, das nur noch wenig Spielraum ließ – auf dem Innencover sieht man dazu als unbeabsichtigte Illustration ein Foto, auf dem sich Ana da Silva selbst dieses Drahtmodell übergestreift hat, das sie zur Bewegungslosigkeit verdammt.

Dennoch zeichneten sich die *Raincoats* durch einen differenzierten, selbstbewussten und poetischen Blick auf ihre Wirklichkeit als Frauen aus. Ein besonderer Mut zur Brüchigkeit, ein „sense of disorderly naturalism“<sup>14</sup>, der vor allem in ihrer Frühzeit zu spüren war, wirkt auch heute noch ansteckend. Er erzeugte Unabhängigkeit und bewahrte sie davor, nicht in feministische Dogmatik zu verfallen und trotzdem eindeutige Analysen von Geschlechterfragen aufzuzeigen. Ihre bewusstseinsgeladene Natürlichkeit ist eine Waffe, die auch heute noch nicht stumpf geworden ist.

1 Zum Beispiel den Live-Sampler *The Roxy London WC 2* (EMI, England, 1977).

2 So erging es z.B. den *Mekons* oder der Band *Alternative TV*.

3 Ein gutes Beispiel für diese im Hinblick auf Punk irgendwie widersinnige Tatsache ist die vor kurzem neu abgemischte und klanglich optimierte Wiederveröffentlichung der ursprünglich 1980 auf EMI erschienenen LP *Monarchie und Alltag* der deutschen Gruppe *Fehlfarben*.

4 Hier zitiert nach: Die Neue Welle Nr. 3. Hrsg. von Jürgen Kramer. Unpaginierter Privatdruck. Gelsenkirchen 1978.

5 Aus einem Gespräch, das David Bachelor mit Gina Birch und Vicky Aspinall von den *Raincoats* führte. Zu finden in der unpaginierten Veröffentlichung: R.O.O.M. Hrsg. von Fared Armaly. Köln Anfang der 90er Jahre.

6 Bezeichnenderweise erblickte die männliche Geschichtsschreibung den Grund für den nicht durchgängigen Erfolg der *Slits* in ihrem Nicht-Spielen-Können. Vgl. Rockmusiklexikon, Bd. 2. Hrsg. von Christian Graf, Burghard Rausch. Frankfurt am Main 1996, hier: S. 1187-1188. Die Autoren sprechen in ihrem Artikel zu den *Slits* von mangeln-

der „musikalischer Substanz“, ein eigenartiges Kriterium, gegen das Punk doch gerade opponierte.

7 Vgl. Greil Marcus: *Lipstick Traces*. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert. Hamburg 1992, S. 43-47.

8 Vgl. Vivian Goldman: *Schrappnell gegen Chauvinismen: The Slits*. In: *Sounds* Nr.12/1979, S. 34-36.

9 Vgl. Dan Graham: *New Wave Rock and the Feminine*. In: *Rock my Religion. Writings and Art Projects 1965-1990*. Massachusetts 1993, S.116-137, hier: S. 133-134.

10 Ewald Braunsteiner in seiner Rezension der LP. In: *Sounds* Nr.8/1981, S. 59.

11 Das Tauschen der Musikinstrumente auf der Bühne war eine gerade bei weiblichen Punk-Bands verbreitetes Mittel, sich von der Festlegung auf Rollen zu distanzieren.

12 Diedrich Diederichsen: *The Raincoats*. Wie die Melodie dem Rhythmus davonläuft. In: *Sounds* Nr.12/1981, S. 44-47, hier: S. 47.

13 Diese aufklärerische Dialektik von Text und Musik wurde auch in der von Mayo Thompson gegründeten Band *The Red Crayola* kultiviert. Der Texaner Mayo Thompson vertonte in den frühen 70er

Jahren Schriften der Künstlergruppe *Art & Language* und produzierte die ersten zwei Veröffentlichungen der *Raincoats*. Gina Birch, die sich in ihrem Kunstgeschichtsstudium viel mit konzeptueller Kunst beschäftigte, war 1981

ebenfalls Mitglied von *The Red Crayola* und ist u.a. auf deren LP *Kangaroo?* zu hören.

14 Greil Marcus im Klappentext der Musikkassette *The Raincoats: The Kitchen Tapes* (Roi, Amerika, 1983).