Michael Fischer, Christofer Jost,
Janina Klassen (Hrsg.)

Image – Performance – Empowerment

Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK 21

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg
und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 21

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Michael Fischer
Christofer Jost
Janina Klassen
(Hrsg.)

Image – Performance – Empowerment

Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga

Waxmann 2018
Münster • New York

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 21

Print-ISBN 978-3-8309-3814-9
E-Book-ISBN 978-3-8309-8814-4
ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2018

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Umschlagabbildung: © no_limit_pictures / istock.com
Druck: CPI Books GmbH, Leck
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Inhalt

Vorwort 7

Janina Klassen
Queere Stimmen, Vocal Cyborgs und (k)ein Genderdiskurs 11

Carolin Stahrenberg
Claire Waldoff, „Stern von Berlin“
Zur Inszenierung von regionaler Identität, s*tar personality* und der Überwindung geschlechtsbedingter Normen 17

Rebecca Grotjahn
„Du bist heut’ so anders“: Zarah Leanders Karriere vom NS-Star zur Diva des Camp 31

Nils Grosch
Liza Minnelli vs. Sally Bowles
Performance-Persona und Musical-Star 47

Frauke Schmitz-Gropengießer
Die Kessler-Zwillinge
Zur Faszination des Synchronen 55

Thomas Seedorf
Vom Opern- zum Fernsehstar
Anneliese Rothenberger gab sich die Ehre 77

Fernand Hörner
„Ce n’est pas vrai“. Brigitte Bardot zwischen Superwoman und Sexobjekt
Eine sexuelle (R)Evolution? 89

Knut Holtsträter
Über Nancy Sinatra „als Tenoristin“
Der (sehr) tiefe weibliche Gesang in der populären Musik 113

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Giacomo Bottà
Rock 'n' Roll Abject
Poverty, Place and Gender in Patti Smith's Performances 153

Sarah Schauberger
„Artpop – we could belong together"
Lady Gaga im Kampf um Anerkennung im Schnittfeld von
Kunst und Popmusik als vergeschlechtlichter Dichotomie 169

Vanessa Kleinschnittger
„We R Who We R" oder was wir waren und was wir sind
Zur Sängerin Kesha 191

Die Autorinnen und Autoren 209

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Vorwort

Einhundert Jahre sind eine lange Zeit: Als 1914 der Germanist und Volkskundler John Meier das Deutsche Volksliedarchiv gründete, dachte niemand daran, dass sich diese Einrichtung zu einem langlebigen Forschungsinstitut entwickeln würde, das sukzessive die gesamte Breite populärer Musik in den Blick nimmt. Die Volkskunde war damals – im durch den Ersten Weltkrieg krisengeschüttelten Kaiserreich – eine noch junge Disziplin, die bei aller methodischer Innovationsfreude doch kulturkritischem, strukturell konservativem und nationalem Denken verhaftet war. Gleichwohl etablierten Meier und seine Nachfolger sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Deutschen Volksliedarchivs eine zunächst philologisch, später immer mehr kulturwissenschaftlich ausgerichtete Liedforschung, die international ausstrahlte und sich ständig wandelte und erneuerte.[1] Diese Traditionslinie wird bis in die Gegenwart fortgesetzt: Die Lied-und Songforschung spielt eine große Rolle in der wissenschaftlichen Arbeit, wie die institutseigenen Online-Publikationen „Historisch-kritisches Liederlexikon“ (www.liederlexikon.de), „Songlexikon. Encyclopedia of Songs“ (www.songlexikon.de) oder das Jahrbuch „Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture“ belegen.

2014 wurde das Zentrum für Populäre Kultur und Musik als eine zentrale wissenschaftliche Einrichtung der Albert-Ludwigs-Universität gegründet. Dieses Zentrum setzt die Arbeit des Deutschen Volksliedarchivs auf erweiterter inhaltlicher und methodischer Grundlage fort. Oder, anders ausgedrückt: Die Aufgabe, die „Musik der Vielen“ zu sammeln, zu dokumentieren und zu erforschen, wird nun in einem noch weiter gesteckten, universitären Rahmen fortgeführt. Der neue Institutsname signalisiert dabei die Zielrichtung: Es geht um das Zusammenspiel von Kultur und Musik; Musik wird nicht nur als klangliches Ereignis oder (sekundär) als schriftliches Zeugnis verstanden, sondern vielmehr als eine das Individuum wie Gruppen umfassende soziale Praxis. Unterschiedliche Formen der kulturellen Artikulation und Aneignung sind dabei erkenntnisleitend. Gleichzeitig werden gesellschaftliche, politische und ökonomische Dimensionen in ihrem Zusammenwirken in den Blick genommen. Das neue Zentrum vereinigt unterschiedliche Sammlungen zur populären Musik unter seinem Dach. Zunächst ist

1 Siehe hierzu Fischer, Michael: *Zum Geleit. 100 Jahre Deutsches Volksliedarchiv – Gründung des Zentrums für Populäre Kultur und Musik*. In: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture: Lieder / Songs als Medien des Erinnerns*. Hg. von Michael Fischer und Tobias Widmaier. Münster 2014 (Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik, Bd. 59), S. 9–18.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

das bereits mehrfach genannte, traditionsreiche Deutsche Volksliedarchiv zu nennen, das nicht nur Volkslieder enthält, wie es der Name nahelegt, sondern auch Sammlungen zum politischen Lied, zum Kabarettsong oder zum populären Schlager. Im Jahr 2010 wurde das Deutsche Musicalarchiv gegründet, ein Jahr später folgte das Popmusikarchiv, das derzeit zu einem Archiv für Popmusikkulturen ausgebaut wird.

Die inhaltliche Modernisierung des Instituts, der Umzug in neue Räume sowie die Erweiterung der Sammlungen wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung des Wissenschaftlichen Beirats des Deutschen Volksliedarchivs sowie des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Beide Institutionen haben den Innovationsdrang des ehemaligen Deutschen Volksliedarchivs in den Jahren des Umbruchs und der Neuorientierung tatkräftig unterstützt.

Im Jubiläumsjahr 2014 wurde die Einheit zwischen Altem und Neuem durch eine Reihe von Tagungen und Sammelbänden zu unterschiedlichen Aspekten des Forschungsfelds „Populäre Kultur und Musik" abgebildet. Der vorliegende Band geht aus diesen Aktivitäten hervor. Populäre Musik markiert seit jeher einen gesellschaftlichen Bereich, in dem Fragen der Konstruktion und Repräsentation geschlechtlicher Identität diskursiv und mitunter kontrovers ausgehandelt werden. Dabei lässt sich populäre Musik sowohl als Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse begreifen als auch als Experimentierfeld, in dem gängige Vorstellungen davon, was ‚männlich' und ‚weiblich' ist bzw. sein soll, hinterfragt werden. Vor diesem Hintergrund scheint es drängend, der Frage nachzugehen, mit welchen Mitteln es Musikerinnen im Fortlauf der Zeit gelang, dem männlich dominierten Mainstream eine selbstbewusste Darstellung von Weiblichkeit entgegenzusetzen. Eine Antwort hierauf sollte in jedem Fall berücksichtigen, dass den Musikerinnen die Räume, sich selbstbewusst und selbstbestimmt zu präsentieren, nicht ohne Weiteres zugestanden wurden – sie mussten vielmehr erkämpft werden. Die Star-Karrieren von Musikerinnen lassen sich nicht nur als Geschichten sich ausformender Images und Stile lesen, sondern auch – und insbesondere – als Geschichten der Selbstermächtigung und Selbstbehauptung.

Der Band versammelt Beiträge, die sich dem Schaffen prominenter Musikerinnen in der populären Musik des 20. und 21. Jahrhunderts widmen. Bewusst wurde hierbei der Weg in die historische Tiefe und stilistische Breite populärer Musikkulturen gewählt. Geschlechtsbezogene Forschung ist ein etablierter und breit rezipierter Teilbereich innerhalb der Popular Music Studies, doch ist zu beobachten, dass eine Vielzahl von Arbeiten, die aus diesem Teilbereich hervorgehen, eine perspektivische Fokussierung auf musikalische Phänomene nach 1950 vornimmt. Untersucht wird demnach all jenes, was gemeinhin der *Pop*- oder der *Rock*musik zugerechnet wird und überdies ein sub- und jugendkulturelles Fundament aufweist. Zweifelsohne markieren solche Phänomene ein wichtiges Untersuchungsfeld – der Siegeszug der Popkultur trägt tatsächlich Züge einer kulturellen Revo-

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

lution –, allerdings ist zu fragen, ob durch ein solches Vorgehen nicht Wesentliches mit Blick auf kulturelle Tradierungs- und Transformationsprozesse aus dem Blick gerät oder ob gar ein verzerrtes Geschichtsbild produziert wird (die Popmusik als Anfang und Ende der populären Musik). Der vorliegende Band geht musikalischen Biografien und Star-Karrieren von Claire Waldoff bis Lady Gaga nach und begreift diese als in vielfältiger Weise miteinander verbunden, konkret durch ökonomische, medientechnologische, ästhetische und soziokulturelle Faktoren. In diesem Sinne soll der Versuch unternommen werden, zu einem differenzierten Musikkulturverständnis vorzudringen, in dem sich die schier überbordende Fülle an musikalischen Wahrnehmungs- und Identifikationsangeboten in der Alltagspraxis der Menschen in Geschichte und Gegenwart spiegelt.

Die Herausgeberin und die Herausgeber danken dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg für die finanzielle Förderung der Jubiläumstagung sowie des vorliegenden Bands. Der Dank gilt ferner allen Personen und Institutionen, die das Jubiläum des Deutschen Volksliedarchivs und die Gründung des Zentrums für Populäre Kultur und Musik unterstützt und begleitet haben. Schließlich danken wir Daniela Langer vom Waxmann Verlag für die gewissenhafte Betreuung des Bandes sowie Rebecca Haußmann für ihre wertvolle redaktionelle Tätigkeit.

Freiburg, im März 2018 Michael Fischer, Christofer Jost und Janina Klassen

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Janina Klassen

Queere Stimmen, Vocal Cyborgs und (k)ein Genderdiskurs

Als der portugiesische Gewinner des Eurovision Song Contest 2017, Salvador Sobrai, im Siegesdurchlauf mit seiner Schwester Luisa, der Komponistin, den Song *Amor pelos dois* performt, lassen sich die im gleichen Register und mit nahezu identischem Timbre agierenden Stimmen der Geschwister akustisch kaum unterscheiden. „Queere Androgynität“[1] nennt Stefan Hochgesang das Phänomen in seinem Artikel über den Popsänger Thomas Azier. Azier jongliert sehr erfolgreich mit seinem Gendergrenzen überschreitenden Stimmumfang. „Ich find's cool, damit zu spielen: manchmal sozusagen männlich zu klingen und dann wieder mit Frauenstimmen zu singen“. Er glaubt an eine Auflösung von biologischen wie kulturell konstruierten Geschlechtergrenzen. „[F]estgefahrene Definitionen à la: du bist dies oder das, wird es als Kategorien bald nicht mehr geben.“[2] Diese Prophezeiung wirkt etwas voreilig. Rapperin Sookee hält in ihren genderpolitischen, antihomophoben und antirassistischen Songs wie *Queere Tiere* dagegen.[3]

Im Zuge des Gendermainstreaming dringt die Faktizität geschlechtsbedingter Grenzen und Ausgrenzungen gerade erst ins allgemeine Bewusstsein. So zeigen sich Studenten im Frühjahr 2017 erstaunt darüber, dass die bislang angewendete männliche Form „Studentenwerk“ Studentinnen marginalisieren könnte,[4] während gleichzeitig Haute-Couture-Labels Statement-T-Shirts mit Bekenntnissen anbieten wie „We should all be feminists“ (Dior) oder „Believe in your female energy“ (Schumacher).[5] Sie lösen kontroverse Debatten darüber aus, ob hier provokante feministische Forderungen einer kaufkräftigen Verbraucherschicht nä-

1 Hochgesang, Stefan: *Wut, Verführung, Sex, Gewalt und Blut*. In: Zitty, 11. Mai 2015, https://www.zitty.de/wut-verfuehrung-sex-gewalt-und-blut/ [15.05.2017].

2 Ebd.

3 Sookee (2017): *Queere Tiere*, https://www.youtube.com/watch?v=E1zaKaP6i4o [01.06.2017].

4 In einer Umfrage zur Umbenennung des Studierendenwerks Berlin (siehe werkblatt 90. Campusmagazin studierendenWERK BERLIN, 15 (2017), S. 8 f.)

5 Siehe die Selbstdarstellung der Hersteller Dior, http://www.dior.com/diormag/de_de/article/kampagne-fr%C3%BChling-sommer-2017-we-should-all-be-feminists, und Schumacher, https://www.dorothee-schumacher.com/de/dorothee%E2%80%99s-world/ [15.05.2017].

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

her gebracht werden und damit einen positiven Effekt haben, oder ob der einstmals gesellschaftspolitische Sprengstoff zum dekorativen Design verkommt, das auf der gleichen Ebene steht wie Retro-Werbeschriftzüge, Blockstreifen oder Paisleymuster und ausschließlich dem Marketing dient.[6] Nicht immer geht es automatisch auch um Gender, wenn Frauen beteiligt sind oder Gleichstellungspolitik gemeint ist.[7] Daher plädiere ich dafür, den Begriff Gender kategorial nur dann zu gebrauchen, wenn ein entsprechendes Erkenntnisinteresse der Genderforschung an der Analyse struktureller Differenzen diskutiert werden soll,[8] und den Anwendungsbereich nicht bedenkenlos auszuweiten.[9]

Travestie, Camouflage, Gendercrossing, Queerness oder Androgynität gehören zur Grundausstattung ästhetischen Spiels. Auf der Bühne sei jedes Geschlecht eine „Behauptung",[10] resümiert Beate Hochholdinger-Reiterer. Diese Beobachtung gilt uneingeschränkt noch für Auftritte in diversen Bildtonmedien und -formaten des 20. und 21. Jahrhunderts sowie auf Internetforen. Allein der ESC bietet dafür bemerkenswerte Beispiele. Mal ist das inszenierte Geschlecht exponiert künstlich, wie bei der zur Dragqueen geformten Hybridfigur Conchita Wurst 2014, oder

---

6 Vgl. Stokowski, Margarete: *Feminismus und Mode. Die Revolution – für nur 550 Euro*. In: Spiegel Online, 25.04.2017, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/feminismus-und-mode-revolution-fuer-nur-550-euro-kolumne-a-1144692.html [15.05.02017], und Baurmann, Jana Gioia: *T-Shirts, Autos, Magazine – alles bewerben die Firmen jetzt mit Feminismus. Das raubt der Bewegung die Energie*. In: DIE ZEIT, 15 (2017), http://www.zeit.de/2017/15/frauenbewegung-marketing-werbung-feminismusauswirkungen [15.05.2017]. Ein Teil der Kritik richtet sich schon gegen den Verkaufspreis von 550 Euro (Dior) und evoziert die Fragen, wer diese Mode trägt, wer sie bezahlt und warum die T-Shirts nicht auch in der Herrenkollektion erscheinen.

7 Vgl. Brüstle, Christa: *Frauen-/Genderforschung und Gleichstellungspolitik im Musikbereich. Grenzgänge und Schnittmengen von Gender, Ethnizität und Klasse in musikbezogenen Handlungsfeldern*. In: *Grenzgänge. Gender, Ethnizität und Klasse als Wissenskategorien der Musikwissenschaften*. Hg. von Cornelia Bartsch und Britta Sweers. Hildesheim u. a. 2016, S. 139–149.

8 Siehe zu grundlegenden Kriterien von Genderforschung Heinsohn, Kirsten / Kemper, Claudia: *Geschlechtergeschichte*. In: Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, http://docupedia.de/zg/Geschlechtergeschichte [09.05.2017] sowie die Diskussion um die Aktualität von Gender bei Fleig, Anne: *Die Zukunft von Gender und das Subjekt des Feminismus. Zur Einleitung*. In: *Die Zukunft von Gender. Begriffe und Zeitdiagnose*. Hg. von Anne Fleig. Frankfurt a. M. 2014, S. 7–17.

9 Sigrid Nieberle spricht von einer „terminologischen Verwässerung" des Begriffs (Nieberle, Sigrid: *Gender, wie's im Lehrbuch steht. Ein Arbeitsbericht*. In: *Die Zukunft von Gender. Begriffe und Zeitdiagnose*. Hg. von Anne Fleig. Frankfurt a. M. 2014, S. 18–34, hier S. 30).

10 Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen 2014, S. 14.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

kunstvoll „natürlich", wie beim androgyn gestylten Auftritt von Isaiah Firebrace, dem diesjährigen ESC-Beitrag Australiens. Bei ihm, den Sobrais oder Thomas Azier schwingen in den betont unaufgeregten, gleichsam einen Alltagshabitus kultivierenden glamourlosen Dress- und Verhaltenscodes Illusionen von ‚Authentizität' mit, ein Versprechen, das zum derzeitigen Einfachheit propagierenden Lebensstil passt. „No Filter" sei der neue „Hashtag der Generation Post-Pseudo-Polaroid". Man habe genug von „unaufrichtigen Selbstinszenierungen per Digital-Retusche",[11] so Hochgesangs Diagnose, als wäre nicht auch die „astreine" (Hochgesang) tiefe wie hohe Register ausfüllende und durch Bühnenelektronik sowie Aufnahmedesign emittierte Stimme Aziers medialisiert[12] und Teil einer Natürlichkeitskultivierung.

Die akustische Ausweitung von Travestie und Gendercrossing auf die Stimme bildet den dramaturgischen Grundbestand von Oper und Musiktheater seit ihrer Erfindung im 17. Jahrhundert. Extreme Stimmlagen und -umfänge, durch spezialisierte Gesangstechniken und Training gewonnen, teils, wie bei der Kastration, durch operative Misshandlung auch vorsätzlich evoziert, befördern die Faszination für außerordentlich kunstvolle, sich von der Alltagserfahrung unterscheidende und nach Kriterien der Geschlechtszuschreibung nicht verlässlich zu klassifizierende Stimmen. Sie bewirken rückhaltlose Verzauberung, wie bei den hochstimmigen idealisierten göttergleichen, von Frauen wie Männern gesungenen Hauptpartien, oder werden für komische bis derbe Parodie- und Persiflageeffekte genutzt. Schon die konventionelle Bühnen- und Stimmtechnik bietet eine Fülle von Verwechslungs- wie Täuschungsmöglichkeiten für Augen und Ohren.[13]

Mit der elektronischen Schallaufzeichnung, -verstärkung und -generierung sowie den digitalen Experimentiermöglichkeiten explodieren die künstlerischen Gestaltungsmittel von Stimme. Unabhängig vom musikalischen Genre und von den physiologischen Begrenzungen kann jede Stimme geschlechtlich ununterscheidbar künstlich erweitert werden. Mikrofone und Verstärker forcieren und beeinflussen die akustische Nah- und Fernerfahrung. Das fordert neue Gesangstechniken heraus. Mit Filtern und Effektgeräten lassen sich Stimmen verzerren, verdichten, splitten, umfärben, in unterschiedliche Lagen bringen, vervielfältigen und schichten, um mit sich selbst mehrstimmig zu musizieren. Der Versuch, die-

11 Hochgesang: *Wut*.

12 Vgl. Jost, Christofer et al.: *Populäre Musik und Medien. Zur Einführung*. In*: Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Hg. von Christofer Jost et al. Baden-Baden 2011, S. 7 ff.

13 Vgl. Seedorf, Thomas: *Heldensoprane. Die Stimmen der eroi in der italienischen Oper von Monteverdi bis Bellini*. Göttingen 2015, sowie das Beispiel der „Tenoristin" Marianne Schönberger-Marconi aus dem 19. Jahrhundert bei Holtsträter, Knut: *Über Nancy Sinatra „als Tenoristin". Der (sehr) tiefe weibliche Gesang in der populären Musik* in diesem Band.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

se vokalen Klangwunder als ästhetische Produkte von Männern oder Frauen zu identifizieren, ist ohne Kontextwissen müßig. Die Stars bleiben dabei vor allem in Konzepten jenseits traditioneller Opusmusik auch keine rein Ausführenden. Vielmehr wandeln sich die – oft improvisierenden – PerformerInnen zu „Composer-Vocalists“,[14] die ihre musizierenden Körper hybridisieren, indem sie ihre eigene Stimme aufnehmen, bearbeiten und um „Cyborg Voices“[15] erweitern.

Ganz ohne Rückkopplung an den klangproduzierenden Körper kommen virtuelle transhumane Avatare mit synthetisch erzeugten Stimmen aus. Sie agieren anstelle des produzierenden Subjekts (des Teams oder des Kollektivs) als performative Persona jenseits von menschlichen Körper- und Geschlechtskonstitutionen, auch stimmlich. Unter dem Namen „Hatsune Miku“[16] macht eine komplette Kunstfigur Karriere, deren synthetische Singstimme 2007 als Demonstrationsobjekt für die Software *Vocaloid2* der japanischen Firma Crypton Future Media entwickelt wurde. Seitdem folgen Erweiterungen der Software um unterschiedliche Stimmaffekte, Lagen und Vokalsprachen der anfangs nur auf Japanisch, jetzt auch auf Englisch synthetisch artikulierten Songtexte. Die nachträglich im Manga Hologramm in Form einer jugendlichen Schülerin visualisierte Lichtgestalt wird mit einer eigenen Biografie versehen und inzwischen als selbstständiges Popunternehmen vermarktet,[17] gefolgt von einer wachsenden Fangemeinde.

Bei allen diesen artifiziellen, das Konzept geschlechtsbezogener Zuordnung zur Disposition stellenden vokalen Artefakten sind neben der Genderforschung verschiedene interdisziplinär auf Musik zu beziehende Untersuchungsansätze denkbar, etwa aus der Medien-, Musik-, Technik-, Theater- und Wirtschaftsgeschichte, Ästhetik, Gesangspädagogik, Psychologie und Wahrnehmungsforschung oder der Entwicklung von Bild und Ton generierender Software. Allen genderentgrenzenden artifiziellen Produkten zum Trotz lassen die einschlägigen Alltagserfahrungen selbst prominenter Künstlerinnen wie Lady Gaga[18] oder Björk jedoch aufhorchen. Da zeigt sich nämlich, dass die gewonnene elektronische Vokalfreiheit auch im 21. Jahrhundert geschlechterspezifische Rollenbilder nicht außer Kraft setzt. Vielmehr werden sie nach wie vor als Distinktions- und Abwertungskriterien instrumentalisiert. So wehrt sich Björk 2016 öffentlichkeitswirksam auf Facebook gegen Sexismus in der Clubszene und die immer noch grassie-

14 Bosma, Hannah: *The Electronic Cry. Voice and Gender in Electroacoustic Music*. Amsterdam 2013, S. 68 ff.

15 Ebd., S. 86 ff.

16 Siehe „Miku Hatsune“. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, https://de.wikipedia.org/wiki/Miku_Hatsune [06.06.2017]; siehe auch die Kommentare in http://de.vocaloid.wikia.com/wiki/Hatsune_Miku [06.06.2017].

17 https://www.facebook.com/HatsuneMikuOfficialPage [10.06.2017].

18 Siehe den Beitrag von Sarah Schauberger in diesem Band.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

rende geschlechterstereotypische Forderung, „women in music are allowed to be singer songwriters singing about their boyfriends. If they change the subject matter to […] anything else than being performers singing about their loved ones they get critizied“.[19] Dass das Berliner Partykollektiv Hoe_mies (Gizem Adiyaman und Lucia Basecap) queeren Hip-Hop veranstaltet, verkauft die Printausgabe des *Tagesspiegel* unter der mehrdeutigen Überschrift „Sternchen mixen“.[20] Grundlage der Genderforschung ist es, genau derartige Phänomene verbaler und physischer Diskriminierung unter die Lupe zu nehmen, ihre Herkunft, Gründe und Struktur sowie ihre Auswirkungen zu analysieren.

19 https://www.facebook.com/bjork/posts/10154812739376460 [20.05.2017].

20 Noll, Nora: *Sternchen mixen. Zwei Berlinerinnen holen weibliche, queere und transsexuelle DJs ans Pult, um die männlich dominierte Hip-Hop-Partyszene aufzumischen*. In: Der Tagesspiegel, 23105 (2017), S. 11. Die Online-Version hat dagegen die informativere Überschrift: Feiern gegen Frauen*feindlichkeit, http://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/queer-feministischer-hip-hop-feiern-gegen-frauenfeindlichkeit/19757012.html [11.06.2017].

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Carolin Stahrenberg

Claire Waldoff, „Stern von Berlin“
Zur Inszenierung von regionaler Identität, *star personality* und der Überwindung geschlechtsbedingter Normen

Als Claire Waldoff im Jahr 1906 nach Berlin kam, um ihre Karriere als Schauspielerin voranzutreiben, war sie weitgehend unbekannt und hatte sich vornehmlich im Tourneetheater erste Bühnenerfahrung erarbeitet.[1] Innerhalb kurzer Zeit stieg die in Gelsenkirchen unter dem bürgerlichen Namen Clara Wortmann geborene Waldoff im Kulturleben der Hauptstadt zum Star auf, dessen Image grundlegend mit der Inszenierung Berlin-typischer Attribute verknüpft war. Motor ihres Erfolges war dabei nicht die Sezessions-Bühne *Figaro* von Olga Wohlbrück, wo Waldoff festgelegte Rollen innerhalb von Theaterstücken verkörperte – hier hatte sie ihr Berliner Debüt in kurzen, von einem Kritiker als „dramatisierte Plakate“[2] bezeichneten Einaktern von Paul Scheerbart gegeben. Waldoffs zielgerichtete Vermarktung als Star begann vielmehr mit einem Engagement im Cabaret *Roland von Berlin*, das nicht die Autoren der dargebotenen Werke eines Abends in den Mittelpunkt stellte, sondern die Interpretinnen und Interpreten, die in ihren Auftritten vornehmlich ihre eigene Bühnenpersönlichkeit, ihre „star personality“,[3] sowie je nach Lied unterschiedliche Charaktere („song personality“) inszenierten.

---

1 Zu Waldoffs Biographie s. Bemmann, Helga: *Wer schmeißt denn da mit Lehm? Eine Claire-Waldoff-Biographie*. Berlin 1982; Koreen, Maegie: *Claire Waldoff: Die Königin des Humors. Eine Biografie*. Gelsenkirchen 2014 (überarbeitete Neuauflage von Koreen, Maegie: *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*. Düsseldorf 1997), Stahrenberg, Carolin: Artikel *Claire Waldoff*. In: *MUGI: Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*. Hg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Claire_Waldoff [27.3.2006] sowie Waldoffs Autobiographie: Waldoff, Claire: *Weeste noch …? Aus meinen Erinnerungen*. Göttingen 2013 [erstmals erschienen 1953 im Progress-Verlag].

2 F. L.: *Scheerbart-Abend im „Figaro“*. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung 36/86 (1907), S. 2.

3 „[T]hey [pop stars] enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star's art is to keep both acts in play at once“. In:

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

Star personality und das frühe Kabarett

Im Mittelpunkt der dramaturgischen Struktur der Kunstform Kabarett und vor allem seiner von Stein als „mythisch“[4] bezeichneten Rezeption des französischen Vorbildes im deutschen Sprachraum stand von Beginn an die Persönlichkeit des Darstellers, der seine Rolle nicht als Vermittler zwischen Publikum und Kunstwerk verstand, sondern sich als eigenes Kunstprodukt, oftmals als ‚Einheit‘ von Autor, Komponist und Interpret innerhalb des medialen Systems Theater inszenierte, wie es z. B. paradigmatisch bei Aristide Bruant nachzuverfolgen ist.[5] Mit der Darstellung der Bühnenpersönlichkeit war auch ein Identifikationsangebot an das Publikum verbunden, so dass die Entwicklung und Ausformung der Bühnenfigur nachfragegesteuert und zielorientiert im Zusammenspiel mit der individuellen Persönlichkeit der Künstlerin bzw. des Künstlers erfolgte.[6] Diese Identifikation konnte auch in Form eines Gegenpols, im Sinne eines „enfant terrible“ oder „Bürgerschrecks“ funktionieren, als einer Figur, die eine imaginierte Freiheit für die im Publikum sitzenden Männer und Frauen als Identifikationsfolie anbot. So berichten Quellen für das frühe Montmartre-Cabaret beispielsweise von Publikumsbeschimpfungen, die als Grenzüberschreitung von den Zuhörerinnen und Zuhörern goutiert wurden.[7] In diesem Zusammenhang wurden auf der Kabarettbühne als exzeptionellem Ort Dinge „sagbar“ (im Sinne einer Öffnung der Grenzen des Diskurses), die im öffentlichen Leben als Affront empfunden worden wären.

Auch dramaturgische Gesichtspunkte spielten beim Entwurf von Bühnenpersönlichkeiten eine Rolle: So wäre es für ein Cabaret beispielsweise nicht erstrebenswert gewesen, mehrere Sängerinnen mit ähnlichem Profil im Programm zu haben. Die Bühnenfiguren mussten im Idealfall komplementär angelegt sein, um Abwechslung und eine stärkere Wirkung durch Kontraste zu erzeugen. Die wört-

---

Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass. 1998, S. 212.

4 Stein, Roger: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*. Köln 2006, S. 107.

5 Vgl. Stein: *Dirnenlied*, S. 107–120.

6 Vgl. hierzu auch Auslander, Philip: *Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto*. In: Contemporary Theatre Review 14/1 (2004), S. 1–13, hier insbes. S. 10 f.

7 Zur Imagekonstruktion der Bohème, zu der neben anderen selbstdarstellerischen Mitteln auch die Publikumsbeschimpfung beitrug, vgl. Schüle, Klaus: *Paris: Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und sozialkulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*. Opladen 2003, S. 31–34.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

liche Übersetzung des Cabarets als „Bunte Platte“[8] galt somit auch für die Stars der Vorstellungen, deren „Personae“ möglichst abwechslungsreich sein sollten.

Abb. 1: Anzeige für das Gastspiel von Claire Waldoff.
In: *Die Bombe* 39/12 (21. März 1909), S. 6.

Vor diesem Rahmen muss die Entwicklung von Claire Waldoffs Performance-Persona[9] gesehen werden, die gerade in ihrem Kontrast zu den Auftritten der anderen im Programm vertretenen Diseusen ihre besondere Kraft entfaltete. In ihren Memoiren inszeniert Waldoff auch sprachlich den Gegensatz (und damit ihre Einzigartigkeit), wenn sie rückblickend ihren ersten Auftritt im Cabaret schildert:

> „Langsam rückten meine neuen Kollegen vom Kabarett an. Alle elegant, manche mit Wiener Charme. […] Die eine war groß wie eine Juno, die andere wie eine Germania, die andere war eine blonde, mollichte Wienerin, eine kapriziöse französische Koloratursängerin, eine belgische Soubrette, schick, charmant […].“[10]

Anschließend nutzt Waldoff für ihre Selbstbeschreibung die Antonyme der zuvor benutzten Adjektive, wenn sie sich als klein, dünn, rothaarig und blass schildert – ihr Fazit: „Ich sah wirklich eigenartig aus zwischen meinen neuen eleganten Kol-

8 Vgl. Lareau, Alan: *Nummernprogramm, Ensemblekabarett, Kabarettrevue. Zur Dramaturgie der ‚Bunten Platte‘*. In: *Hundert Jahre Kabarett. Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda*. Hg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg 2003, S. 12–28.

9 Auslander: *Performance Analysis and Popular Music*, S. 6.

10 Waldoff: *Weeste noch …?*, S. 42.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

leginnen."[11] Die Einzigartigkeit des Stars entfaltet sich vor allem vor dem Hintergrund der „anderen", von denen er sich durch individuelle, „eigenartige" Merkmale abhebt.

Inszenierung regionaler Identität: Das Image der „Berliner Pflanze"

Im Gegensatz zu der weltläufigen Besetzung des Cabarets, wie Waldoff sie schildert – aus Wien, Belgien, Frankreich –, rückt bei ihrer Performance-Persona das Regionale in den Vordergrund: Vermarktet wird sie vom Intendanten mit lokalem Bezug als „Stern von Berlin" (auf Litfaßsäulen)[12] und als „der gefeierte Star des ‚Roland von Berlin'", z. B. in den Zeitungsannoncen bei ihrer ersten Gastspielreise nach Wien im Jahr 1909[13] (siehe Abb. 1). Schnell bildet sich bei ihr ein spezifisches, Berlin-bezogenes Repertoire heraus, das entweder im Jargon der Hauptstadt (dem „Metrolekt" Berlinerisch) vorgetragen wird oder Berlin zum Thema hat, wie z. B. *Det Scheenste sind die Beenekins* (M.: Walter Kollo, T.: C. Waldoff, 1910), *Ne dufte Stadt ist mein Berlin!* (M.: Walter Kollo, T.: Hardt, 1911), *Nach meine Beene is ja janz Berlin verrückt* (M.: Walter Kollo, T.: Hardt, 1911) oder *Das noble Berlin* (M.: Georg Mewes, T.: Harry Senger, 1912).[14] An einem Interview aus dem Jahr 1917 lässt sich gut der pragmatische Ansatz dieser Repertoirebildung nachweisen: „Angefangen habe ich mit Liedern in hochdeutscher Sprache. Nur eins war, das ich im Berliner Dialekt vortrug. Und weil ich mit diesem den größten Erfolg hatte, wußte ich, was ich zu tun hatte"[15], gibt Leo Heller, der neben seinem Beruf als Journalist selbst Liedtexte für Kabaretts im Berliner Jargon verfasste, Waldoffs Worte im *Neuen Wiener Journal* wider. Auch der Vortrags- und Gesangsstil markierte der „Berliner Pflanze" zugeschriebene Eigenschaften: Die direkte Tongebung, die mehr Wert auf Charakteristik als auf Schönheit legt, das ‚Plärren' der Stimme und die Schnoddrigkeit beim Verschlucken einzelner Silben transferieren diese ins Musikalische.

Zur Festigung einer konstanten Performance-Persona trug darüber hinaus ein Ineinandergreifen verschiedener Medienkanäle bei: Im Theater sprach Waldoff nun nicht mehr Monologe von Paul Scheerbart oder spielte das Rautendelein in Gerhart Hauptmanns *Die versunkene Glocke*, sondern stand in Schwänken, Ope-

11 Ebd., S. 43.

12 So schildert es zumindest Waldoff in ihren Memoiren (vgl. ebd., S. 51).

13 Etwa in Deutsches Volksblatt 21/7258 (1909, Morgen-Ausgabe), S. 15 (und S. 8, dort als „bedeutendste moderne Diseuse"); Kikeriki 29/23 (1909), S. 4; Die Bombe. Illustrierte Wochenschrift 39/12 (1909), S. 6. Interessanterweise trat parallel im Collosseum zum ersten Mal Otto Reutter in Wien auf (vgl. ebd.).

14 Datiert nach den Veröffentlichungen auf Grammophonplatte.

15 Heller, Leo: *Bei Claire Waldoff*. In: Neues Wiener Journal 25/8366 (1917), S. 5.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

retten und musikalischen Volksstücken auf der Bühne, die z. T. bereits im Hinblick auf ihre Persona konzipiert wurden. Ihre Bühnenfiguren, die sie z.B. in den Stücken von Walter Kollo verkörperte, waren mit den Figuren ihrer auf der Kabarettbühne und auf Grammophonplatte verbreiteten Lieder kongruent und imaginierten ein Ineinanderfallen von „song character" und Performance-Persona: Es sind einfache Typen aus dem Berliner Volk, z. B. eine Köchin,[16] Portiersfrau[17] oder Kantinen-Wirtin,[18] die geradeaus ihre Meinung sagen und auch schon mal handgreiflich werden, um ihren Worten Nachdruck zu verleihen – außen derb, aber im Inneren durchaus sensibel. Waldoff fungiert als weiblicher Part innerhalb des „zweiten", meist komödiantisch-volkstümlich angelegten Paares und spielt Mundart-Rollen, wie z.B. 1914 die Minna in der Kriegsoperette *Immer feste druff!* (ihr Partner ist hier Kurt Gessner) oder Mieze in *Woran wir denken* (mit Guido Thielscher). Hinzu kommen Hosenrollen, wobei sie allerdings nicht Männer, sondern Jugendliche verkörpert (etwa als Pfadfinder[19] und Lift-Boy[20]). Ihre Darstellung auf Bildpostkarten dieser Zeit, mit selbstbewusstem Blick direkt in die Kamera, unterstützt gleichfalls die Imagebildung als selbstsichere, direkte und schöne junge Frau (siehe Abb. 2).

Das Herausstellen der Berliner Type führt in Chansons und Libretti zur Kennzeichnung der „Berliner Pflanze" (so der Titel eines Liedes aus Waldoffs Repertoire von 1913) als „frech und keck" mit dem „Mund [!] am rechten Fleck",[21] aber auch zu einer Selbstcharakterisierung wie der der Bühnenfigur Minna in *Immer feste druff*, die sich in diesem Kriegsstück aus dem Jahr 1914 von der derb-frechen „Berliner Schnauze" ins Martialisch-Nationalistische steigert:

---

16 Auguste in: Kollo, Walter / Haller, Herman/Rideamus: *Drei alte Schachteln* (UA 6.10.1917, Theater am Nollendorfplatz Berlin).

17 In: Kollo, Walter / Haller, Hermann / Wolff, Willi: *Immer feste druff. Vaterländisches Volksstück* (UA 1.10.1914, Theater am Nollendorfplatz Berlin).

18 In: Winterfeld, Max [= Gilbert, Jean] / Arnold, Franz / Leipziger, Leo / Turszinsky, Walter: *Woran wir denken. Bunte Bilder aus grosser Zeit* (UA 26.12.1914, Metropol-Theater Berlin).

19 Siehe ebd.

20 Vgl. Szenenfoto *Der Chikagoer Landwirt*, Figaro-Theater Berlin, in: Waldoff: *Weeste noch …?*, S. 25. Die Besetzung von Waldoff in ‚Hosenrollen' geht somit bis in ihre Jugend zurück. In ihrer Autobiographie schildert sie zudem eine Anekdote, laut der sie auch im Kabarett *Roland von Berlin* zunächst in Männerkleidung (einem „Etonboy-Anzug") auftreten sollte, was aber an Maßnahmen der Zensurbehörde gescheitert sei (vgl. Waldoff: *Weeste noch …?*, S. 43).

21 Korrekt heißt die Redewendung natürlich „Herz am rechten Fleck"; die Änderung akzentuiert nochmals die direkte Art und Weise der Kommunikation dieser Figur. *Die Berliner Pflanze* (M.: Otto Erich Lindner, T.: Alexander Tyrkowski), Grammophon 15513L, 943178 (NE 10/1913).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.

„Wat mir betrifft, ick bin mit Spreewasser jetauft, verstehn Sie mir, eene Berlinoase [=Berlinoise], und wenn Sie sich noch eenmal erlauben, mit meinen Maxe hier zu poussieren, dann dresche ick Ihnen nach Marke Wilhelm, daß Sie sich bald hinter die Maaslinie zurückziehen werden“,[22]

wirft sie angriffslustig einer Belgierin an den Kopf, die sie einer Liebschaft mit ihrem Ehemann verdächtigt.

Abb. 2: Claire Waldoff als Kantinen-Wirtin in *Woran wir denken*, Metropol-Theater 1914. Abgedruckt in: Waldoff: *Weeste noch …?*, S. 36.

Geschickt nutzen die Librettisten die positiv konnotierte Frechheit der volkstümlichen Berliner Figur und die Rahmung durch einen emotionalen Eifersuchts-Kontext für nationalistische Nebeneffekte und verbale Angriffe gegen den ‚Feind‘. Das Image von Waldoffs Performance-Persona als „Berliner Pflanze“ bleibt dabei unbeschädigt, es integriert sich problemlos in den Kriegskontext.

Die Verknüpfung von Waldoffs Image mit Berlin sowie jugendlichen Rollen hatte sich bereits vor dem Krieg derart tief eingeprägt (und war unabhängig von politischen Rechts/links-Zuschreibungen), dass Kurt Tucholsky sie schon 1913 in einem Feuilleton als „die Vollendung des Berliner Gamins“ bezeichnete, des „Schusterjungen“.[23] Dabei schwingt auch die erotische Faszination mit, die

22 Kollo, Walter / Haller, Hermann / Wolff, Willi: *Immer feste druff! Vaterländisches Volksstück mit Gesang in drei Akten (4 Bildern). Regiebuch*. Berlin 1914, S. 36.

23 Tucholsky, Kurt: *Berliner Cabarets*. In: Die Schaubühne, 6.3.1913, Nr. 10, S. 288.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch.