



European Journal of Musicology

E-ISSN: 2504-1916

ejm-submissions@musik.unibe.ch

Universität Bern

Suiza

Iffland, Joachim

"... wie das so'n richtiger Mann ja wohl tut!" – Stimme, Habitus und Männlichkeit bei
Marius Müller-Westernhagen

European Journal of Musicology, vol. 14, núm. 1, 2011, pp. 46-69

Universität Bern

Bern, Suiza

Erhältlich in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664172728003>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org

redalyc.org

Wissenschaftliche Informationssystem

Netzwerk von wissenschaftlichen Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und

Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

"... wie das so'n richtiger Mann ja wohl tut!" – Stimme, Habitus und Männlichkeit bei Marius Müller-Westernhagen

von Joachim Iffland

"Marius didn't drink, he didn't smoke, he didn't do any the things that you would think a rockstar does."¹ Als Yvette Williams ihren Schwiegersohn Marius Müller-Westernhagen kennenlernte, hatte sie klare Vorstellungen davon, wie sich ein männlicher Rockstar zu verhalten habe: Der Rockstar hat offenbar – wie auch andere Epigonen – in der Öffentlichkeit einem bestimmten Image oder Mythos gerecht zu werden. Die Musiksoziologin Silke Borgstedt, die sich im Rahmen ihrer Dissertation mit dem Phänomen Musik-Star befasste, bezeichnet dies als "*wichtige[s] Moment der Korrespondenz persönlicher Eigenheiten des Stars mit den zentralen Belangen und Empfindungen einer Gesellschaft*".² KünstlerInnen wie Prince, Madonna oder Lady Gaga zeigen auf provozierende Weise, dass hierzu auch geschlechtliche Eigenheiten zählen. Aber auch im Schaffen von Rockmusikern, die – wie im Falle Marius Müller Westernhagens – nicht mit dem eigenen Geschlecht verwirren oder provozieren, sondern als "*Profi der Natürlichkeit*" gelten,³ spielen Gender-Diskurse eine zentrale Rolle. In diesem Kontext soll hier die Singstimme, die laut Martin Pfleiderers Überlegungen zur Systematischen Musikwissenschaft in Bezug auf die Populärmusik "*bislang eher sporadisch reflektiert und untersucht*" wurde, im Blickfeld der Betrachtung stehen.⁴ Gerade Westernhagens "*extradicke aufgetragene Reibeisenstimme, die manchmal an ein Rülpsen erinnert*",⁵ wird in

¹ Yvette Williams, in: Johannes Rossacher [Regie], *Marius Müller-Westernhagen. Zwischen den Zeilen. Eine Biografie*, 3 DVDs Kunst012 Kunstflug (2010), hier DVD2, 00:03:00ff.

² Silke Borgstedt, *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, Bielefeld 2008 (Studien zur Populärmusik), S. 31.

³ Tom R. Schulz, "Profi der Natürlichkeit", in: *Die Zeit* 9 (22.02.1985), <http://www.zeit.de/1985/09/profi-der-natuerlichkeit>, Abruf: 12.09.2011.

⁴ Martin Pfleiderer, "Stimmen populärer Musik. Vokale Gestaltungsmittel und Aspekte der Rezeption", in: *Musikalische Akustik, Neurokognition und Musikpsychologie. Aktuelle Forschung der Systematischen Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft, Universität Hamburg*, Frankfurt am Main 2009 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 25), S. 233–274, hier S. 234.

⁵ Jürgen von Rutenberg, "Der neu Erfundene", in: *Die Zeit* 46 (07.11.2002), http://www.zeit.de/2002/46/Der_neu_Erfundene, Abruf: 12.09.2011.

charakteristischer Weise wahrgenommen. Solche stimmliche Charakteristika, die bei fehlender Visualität einen Großteil des *doing gender* ausmachen, halten in Bezug auf den Gesang interessante Angriffspunkte für Analysen bereit.⁶ In diesem Aufsatz soll zum einen das von Pfleiderer ausgedrückte Defizit ein Stück weit aufgeholt werden. Zum anderen soll das Schaffen Westernhagens beleuchtet werden, das in gesangsstimmlicher Hinsicht sowie seitens der Geschlechterforschung noch wissenschaftlich unreflektiert ist.

Dass Männlichkeiten mit Bezug auf das *doing gender* konstruiert und inszeniert sind, haben gendertheoretische Arbeiten wie jene von Judith Butler oder Britta Herrmann und Walter Erhart längst gezeigt.⁷ Somit stehen auch in dieser Arbeit Elemente, die zur Konstruktion von Geschlecht im Schaffen Westernhagens herangezogen werden, im Blickfeld der Betrachtung. In einem ersten Schritt werden die soziologischen Hintergründe des *doing gender* beleuchtet. Hierbei komme ich vor allem auf die Arbeit der Gender-Forscherinnen Paula-Irene Villa sowie Raewyn (Robert W.) Connell zurück. Daraufhin werden die von Westernhagen zur Vermittlung von Männlichkeit herangezogenen nicht-stimmlichen Darstellungsressourcen der ersten Jahre seiner Karriere (1968–1989) betrachtet.

Hier ist darauf zu achten, dass diese Inszenierungen im Laufe der Zeit stets von einem veränderlichen Männlichkeits-Diskurs begleitet werden. Grundlage der Betrachtung sind unter anderem die Cover von Westernhagens Alben, die filmische Biographie von Johannes Rossacher inklusive des Films *Harakiri Whoom* von 1986 sowie Wolfgang Höbels Biographie von 1994, dessen Aussagen als Westernhagen-Biograph und Zeitzeuge hier Quellenwert besitzen. Im zweiten Schritt wird die geschlechtliche Funktion der Stimmqualität innerhalb der Rockmusik analysiert um zu zeigen, wie die Singstimme am *doing gender* beteiligt sein kann. Vor allem die Erkenntnisse von Martin Pfleiderer und

⁶ Zudem hebt sich Westernhagens Gesangsstimme gegenüber den Stimmen anderer Künstler wie dem näselnden Westernhagen-Weggefährten Udo Lindenberg oder dem Gesang der ostdeutschen Rock-Gruppe Karat ab. Westernhagen ist somit im Bereich der deutschen Rockmusik eine gesangsstimmliche Ausnahme.

⁷ Judith Butler konstatierte, "daß die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion ist, unabhängig davon, welche biologische Bestimmtheit dem Geschlecht" anhaftet. (Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt am Main 1991. Englische Originalausgabe: *Gender Trouble*, Routledge 1990, S. 22.) Somit sei auch nicht klar, "daß das Konstrukt 'Männer' ausschließlich dem männlichen Körper zukommt" (ebd., S. 23.). Vgl. Britta Herrmann und Walter Erhart, "XY ungelöst: Männlichkeit als Performance", in: *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*, hrsg. von Therese Steffen, Stuttgart 2002, S. 33–53.

Robert Walser bieten hier wertvolle Anknüpfungspunkte. Im Einklang mit Westernhagens Liedtexten soll abschließend explizit dessen Singstimme beleuchtet und gezeigt werden, wie er seinen markanten gutturalen Gesang einsetzt und wie dieser in seinem Fall mit dem *doing gender* in Zusammenhang steht.

1 "Things that you would think a rockstar does." Musik und Geschlecht (in der Rockmusik)

Versteht man nach Paula-Irene Villa das "*Frau- oder Mann-Sein als Geschlechtszugehörigkeit*" und sieht dieses nicht bloß als einen gegebenen "*Fakt jenseits des Tuns der Akteure*" an,⁸ so muss auch in der Musik, die von musikalischer Aktion und Rezeption geprägt ist, geschlechtliches Verhalten von Bedeutung sein. Dabei spielt in der Musikkultur des 21. Jahrhunderts die Inszenierung polarisierter Geschlechter eine große Rolle. Dass diese Polarität jedoch kein seit 'ewigen Zeiten' existierender *status quo* ist, hat die Genderforschung längst festgestellt: Wie Rebecca Grotjahn ausführte, wurden bis zum 19. Jahrhundert "*Männer und Frauen [...] nicht als Träger und Trägerinnen qualitativ anderer Charaktere betrachtet*",⁹ vielmehr "*setzte sich mehr und mehr die Vorstellung einer Polarität der Geschlechter durch*", wodurch schließlich die "*angebliche Passivität und Emotionalität der Frau und die Aktivität und Rationalität des Mannes [...] aus dem Fortpflanzungsvorgang abgeleitet*"¹⁰ wurden – so der *common sense* der Geschlechterforschung.¹¹ Da man, um wieder mit Villa zu sprechen, nicht natürlicherweise ein Geschlecht ist, sondern ein Individuum sich als einem Geschlecht zugehörig ausweisen muss, zeigt sich die Geschlechtszugehörigkeit als "Vollzugswirklichkeit", die sich in spezifischen, auch in der Musikkultur analysierbaren "*Darstellungsressourcen [...] wie*

⁸ Paula-Irene Villa, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Wiesbaden 2011 (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 23), S. 97.

⁹ Robert W. Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, übers. von Christian Stahl, hrsg. und mit einem Geleitwort versehen von Ursula Müller, Opladen 1999 (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. 8), S. 88.

¹⁰ Rebecca Grotjahn, "Das Geschlecht der Stimme", in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (Kompendien Musik, Bd. 5), S. 158–169, hier S. 163.

¹¹ Vgl. dazu auch Anke Charton, *prima donna, primo uomo musico: Körper und Stimme: Geschlechtsbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, Bd. 4).

Kleidung, Gesten, Namen und Bezeichnungen, Tätigkeiten, Stimme, Nutzung von Räumen usw." deutlich mache.¹² Diese werden wiederum so gewählt, dass sie der jeweiligen Übereinkunft, was weiblich und was männlich ist, entsprechen und dass sie die vom Individuum gewünschte Aussage zur Geschlechtszugehörigkeit (oder eben die bewusste und nach außen getragene Distanzierung zu einem bestimmten Geschlechterdiskurs) zum Ausdruck bringen.¹³ Der hierzu nötige und stets modifizierbare Habitus, an dem eine Person durch Aneignung bestimmter Ressourcen aktiv mitwirke, wird laut Villa "*zeitlich, nämlich biographisch erworben und ist zunächst definiert als die Handlungs- und Wahrnehmungsschemata eines Individuums vor dem Hintergrund seiner sozialen Position.*"¹⁴ Der Habitus lasse "*als Erzeuger des so genannten praktischen Sinns*" die Individuen wissen, "*welche Spielregeln in einem jeweiligen sozialen Feld gültig sind.*"¹⁵ Bei der Betrachtung des *doing gender* im Schaffen eines Musikers muss also beachtet werden, dass dieser vor dem Hintergrund eines jeweiligen Geschlechterdiskurses handelt und dass Diskurs und Habitus korrelieren.¹⁶

Mit der Verbreitung der Rockmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand die Inszenierung von Körper und Sexualität eine neue Plattform und wurde in den Habitus beziehungsweise in die Vollzugswirklichkeit eines Rockmusikers mit einbezogen. Somit können dort Akte der Performativität im musikalischen Schaffen betrachtet werden. Die Art und Weise der Inszenierung von Körper und Sexualität wurde gleichsam zu einer Art Manifest und definiert, wie sich ein Rockmusiker zu verhalten habe – "*things [...] a rockstar does*".¹⁷ Westernhagen folgte damit einer Performativität, die u. a. von Elvis Presley oder den Rolling Stones auf den Bühnen verbreitet wurde.

Musikalischer Inhalt und Habitus wurden in diesem Kontext eng miteinander verknüpft, denn wie Silke Borgstedt verdeutlicht, wurde der Drang populär, "*den Hörern*

¹² Villa, *Sexy Bodies*, S. 98. Vgl. ebd., S. 97.

¹³ Vgl. Rebecca Grotjahn, "Musik und Gender – Eine Einführung", in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (Kompendien Musik, Bd. 5), S. 18–42, hier S. 19.

¹⁴ Villa, *Sexy Bodies*, S. 63. Vgl. ebd., S. 64.

¹⁵ Ebd., S. 65.

¹⁶ Einen kurzen Überblick geben bspw. Hans Neuhoff und Helga de la Motte-Haaber, "Musikalische Sozialisation", in: *Musiksoziologie*, hrsg. von dens., Laaber 2007 (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 389–417, hier v. a. S. 396f.

¹⁷ Williams, in: Rossacher, *Marius Müller-Westernhagen*, DVD2, 00:03:00ff.

glaublichaft zu vermitteln, dass die Musik direkter Spiegel"¹⁸ der Persönlichkeit des Künstlers ist. Der musikalische Inhalt und die vermeintliche Persönlichkeit von KünstlerInnen müssen in den Augen der RezipientInnen also zueinander passen, was sich in Bezug auf Selbstinszenierungen auch auf das *doing gender* von MusikerInnen auswirkt. Der (im hier betrachteten Fall) männliche Star muss somit für sein Publikum glaubwürdig agieren und sich so verhalten, dass er innerhalb seiner Gemeinschaft entsprechend seiner Rolle – auch in Bezug auf die Performativität – akzeptiert wird. Im Fall der Rockmusik scheint sich in Bezug auf die Männlichkeit ein normativer Standard, wie Männer sein sollten, entwickelt zu haben.¹⁹ Wie Connell ausführt, hat eine solche normative Definition "*zur Folge, daß verschiedene Männer sich dem Standard verschieden weit annähern*".²⁰ Somit kommt er schließlich zu der Erkenntnis, dass es "*verschiedene Formen von [hegemonialer] Männlichkeit gibt*", um stets die Überlegenheit über das weibliche Geschlecht zu gewährleisten.²¹ Gemäß dem hegemonial anerkannten Konzept muss sich der Mann als solcher konstruieren und eine individuelle Authentizität erstellen.²² Hierfür sieht Villa die "*[o]ffensive Selbstbehauptung (die bis hin zur Gewalt reichen kann)*" als "*konstitutiv für das soziale Mann-Sein*",²³ wofür der Musik-Star, um diesen Gedanken mit Silke Borgstedt fortzuführen, "*narrative Muster [...] von Album zu Album in Verbindung mit kontrollierten Einblicken in die Persönlichkeit zu einem dichten diskursiven Netz*" knüpfen kann.²⁴ Solche narrative Zeichen stehen im Folgenden im Blickfeld. An ihnen kann gesehen werden, wie sich die offensive Selbstbehauptung und die hegemoniale Männlichkeit in der Selbstdarstellung eines Rockmusikers zeigen, welche Elemente zur Darstellung der "männlichen" Charakterzüge im Auftreten des Künstlers herangezogen werden und wie diese mit generationellen Aspekten in Zusammenhang stehen.

¹⁸ Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 47. Vgl. ebd., S. 44.

¹⁹ Zur normativen Definition von Männlichkeit vgl. Connell, *Der gemachte Mann*, S. 90.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 97f.

²² Vgl. Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 51.

²³ Villa, *Sexy Bodies*, S. 248.

²⁴ Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 48.

2 Männlichkeit in nicht-stimmlichen Darstellungsressourcen

Marius Müller-Westernhagens musikalischer Werdegang begann Mitte der 1960er Jahre. Wie viele andere Musiker hatte er in Bezug auf die Rockmusik "keine eigene deutsche musikalische Identität"²⁵ und lernte (nachdem er Schauspiel- und Gesangsunterricht genommen hatte) unter der Inspiration von James Brown, Jimi Hendrix, den Beatles oder den Rolling Stones das Gitarrenspiel.²⁶ Für Westernhagen und seine Generation, so erinnerte er sich, "war Rockmusik Rebellion. Das war was Dreckiges."²⁷ Im Widerstreit mit der Elterngeneration habe er vor allem Rockmusiker sein wollen, "um die Erwachsenen zu provozieren."²⁸ Damit verbunden war der Protest gegen die 'kriegsbelastete' und im militarisierten Licht erscheinende Elterngeneration. Wie sich am Beispiel von Westernhagen zeigt, spiegelt sich dieser Protest auch im Schaffen von Rockmusikern wider: Mit seiner ersten Band bekam Westernhagen die Möglichkeit, einen Kurzfilm zu drehen, in welchem der generationelle Widerstreit in vielfältiger Weise zum Ausdruck kommt und geschlechtliche Performativität mit einbezogen wird.²⁹ Die Band *Harakiri* stellte in diesem Film (*Harakiri Whoom*, 1968) ihr eigenes Band-Leben halb-autobiographisch dar.³⁰ Hauptfigur des Films ist der Sänger ("Marius"), der zum Wehrdienst einberufen wird und sich dagegen – unter anderem als Frau verkleidet – erfolglos wehrt. Schließlich sitzt er als Soldat, von älteren Damen argwöhnisch beäugt, in bequemer Haltung rauchend und Bier trinkend in einem Zug (Abb. 1a und 1b). Die vorgehaltene Zeitung (Abb. 1b) verstärkt dabei den Ausdruck der von Westernhagen und 'seiner' Generation abgewehrten Konventionen, indem sie in gewissem Maße Laszivität und Maskerade ausdrückt (Abb. 1b).

²⁵ Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:13:46ff.

²⁶ Vgl. ebd., und Wolfgang Höbel, *Marius Müller-Westernhagen. Deutschlands erfolgreichster Rockstar*, München 1994, S. 53.

²⁷ Marius Müller-Westernhagen, in: Höbel, *Marius Müller-Westernhagen*, S. 57.

²⁸ Ebd.

²⁹ Die Ausstrahlung des Filmes wurde schließlich verweigert.

³⁰ Vgl. *Harakiri Whoom*, Regie: Gerhard Schmidt (1968), in: Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, DVD3.



Abb. 1a und 1b: Abwehr militärischer Männlichkeit in *Harakiri Whoom*, 1968. (Rossacher: *Zwischen den Zeilen*, DVD3, 00:30:35ff. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von *Motor Entertainment*.) Links: Westernhagen als 'unkonventioneller' Soldat. Rechts: Westernhagen mit durch die Zeitung gesteckter Zigarette. Diese stellt eine Verbindung zwischen 'Maske' und Maskiertem her.

Es werden also zwei gesellschaftliche Gruppen – hier die Eltern- und die Kindergeneration – mit differierenden sozialen Positionen und unterschiedlichen Spielregeln gegenübergestellt. Männlichkeit zeigt sich in diesem Kontext nicht durch den Ausdruck von militärischer Stärke, sondern durch ideologische Wehrhaftigkeit, die vor dem Überschreiten der von den Eltern als unmännlich bezeichneten Grenzen nicht halt machte. Westernhagen erinnerte sich: "*Man war auf bestimmte Art und Weise outlaw. Da wurdest du dann auch mal auf der Straße bedroht und 'Schwuler' wurde hinterher gerufen und 'wir hau'n dir gleich auf die Fresse'; aber natürlich für die Mädchen faszinierend.*"³¹ Zudem habe er in dieser Zeit seine Klamotten "*oft in der Frauenabteilung gekauft. Die Männer Sachen waren immer so langweilig*".³² (Vgl. Abb. 2).

³¹ Westernhagen, in: *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:21:30ff.

³² Westernhagen im Interview, in: Wolfgang Höbel, "Ich musste mich neu erfinden", in: *Der Spiegel* 44 (2002), S. 212–216, hier S. 215.



Abb. 2: Westernhagen am Beginn seiner Karriere als Sänger der Band *Harakiri*. (Rossacher: *Zwischen den Zeilen*, DVD3, 00:08:00ff.). Vgl. bspw. auch das Cover-Foto zu *Das Erste Mal*, 1975. (www.westernhagen.de/alben)

Die Vorstellungen von männlichen und weiblichen Darstellungsressourcen unterscheiden sich hier also zwischen Eltern- und Jugend-Generation und machen sich in der Kleidung (von Musikern) deutlich. Die Verwendung dieser geschlechtlichen Zeichen der westlichen Kultur des 20. Jahrhunderts wurde im vorliegenden Beispiel von einer spezifischen Gruppe beziehungsweise von einer Generation bewusst im Gegensatz zu bereits bekannten 'Regeln' aufgeweicht – nicht, um sich aus androgynen Idealen heraus an das andere Geschlecht anzunähern, sondern, um sich durch den ungezwungenen Umgang mit dem Geschlecht vom polarisierten Geschlechterbild der Elterngeneration abzusetzen. Ohne weiblich oder homosexuell sein zu wollen, näherte er sich einem äußerlichen Ideal an, das von einer anderen Gruppe als unmännlich charakterisiert und mit einer homosexuellen Ausrichtung gleichgesetzt wurde. Auch Villa stellt in Bezug auf Darstellungsressourcen fest: "Viele Indizien, die am Körper angebracht werden, stehen nicht mehr eindeutig für ein Geschlecht",³³ denn das Wissen um die Zuordnung geschlechtlicher Zeichen liegt "nicht in den Zeichen selbst, sondern in sozial produzierten Bedeutungen."³⁴ Hieran und am Beispiel Westernhagens zeigt sich, wie bestimmte soziale Spielregeln entstehen, die so eine

³³ Villa, *Sexy Bodies*, S. 107.

³⁴ Ebd.

ideologische Basis für musikalisches Schaffen darstellen können.

Mit seinen ersten beiden Alben als Solo-Künstler konnte Westernhagen ab 1975 noch nicht an den Erfolg anschließen, den die englischsprachige Beat- und Rockmusik dieser Zeit hatte.³⁵ Sein erstes Album-Cover – *Das erste Mal* (1975) – zeigt nun ein anderes Männerbild, als Westernhagen es noch 1968 verkörperte. In weißer Kleidung vor fahlem Hintergrund, schaut er hier nahezu schüchtern zum Betrachter hinauf.³⁶ Der verhaltene Publikumserfolg kann zwar darauf hinweisen, dass das dort gezeigte Männlichkeits-Ideal nicht akzeptiert war; die Kompositionen als solche sowie die für das Publikum nun besser verständlichen – weil deutschen Liedtexte – und deren Inhalt hatten daran aber sicher den größten Anteil. Denn Deutsch, was innerhalb der Musik als Sprache der Elterngeneration galt (gegen die man protestierte), musste sich in der Rockmusik als Sprache erst etablieren.³⁷ Westernhagens drittes Album aus dem Jahr 1977 markierte laut des Journalisten Wolfgang Höbel schließlich einen Tiefpunkt: "*Ganz allein krieg ich's nicht hin' heißt das Werk – und so kleinlaut und wehleidig wie der Titel klingen auch die Lieder. Immer noch auf dem Liedermacher-Trip, fistelt Marius Müller-Westernhagen da von Dichtern, die an Hauswände kritzeln [...] und von den Jämmerlichkeiten des Alltags.*"³⁸ Die Vermittlung von Wehleidigkeit und "Gefistel" waren offenbar keine Merkmale, die einem männlichen Rock-Sänger in den 1990er-Jahren seitens des Musikjournalismus zugestanden wurden.

Größerer Publikumserfolg stellte sich für ihn ab 1978 mit dem vierten Album, *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz*, ein.³⁹ "Vom Liedermacher wider Willen zurück zum Rock'n'Roller",⁴⁰ so wieder Höbel, wurde Westernhagen nun als Musiker betrachtet, der einen "proletarischen Rabauken spielen [darf], der er schon immer sein wollte – und doch nie richtig war."⁴¹ Im Nachhinein wurden seine ersten Alben auf diese Weise mit

³⁵ Westernhagen sang auf seinen Alben von Beginn an auf Deutsch. Der Journalist und Produzent Tim Renner erinnert sich dazu: "Alles was deutsche Kultur war, bis hin zur deutschen Sprache, war verpönt." Erste Gruppen wie Kraftwerk, Lindenberg, Grönemeyer und Westernhagen hätten sich in dieser Zeit getraut, "sich zu deutschen Texten zu bekennen" und eigene "Sounds" zu finden. (Tim Renner, in: Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:30:40ff.)

³⁶ Vgl. Das Cover-Foto zu *Das erste Mal* auf www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011.

³⁷ Vgl. Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:30:40ff.

³⁸ Höbel, *Marius Müller-Westernhagen*, S. 74. Das Erste Mal erreichte den "Gold"-Status mit der 100.000sten verkauften Einheit erst 1994. (Vgl. www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011.)

³⁹ Das 100.000ste Exemplar war bereits 1981 verkauft. (Vgl. www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011.)

⁴⁰ Höbel, *Marius Müller-Westernhagen*, S. 67.

⁴¹ Ebd., S. 77.

performativen Akten verknüpft, die das hegemonial anerkannte Männlichkeitsbild und die Anforderungen an einen Rockmusiker nicht erfüllten. Dagegen sah man ab 1978 in seiner Musik ein "Panoptikum aus wilden Typen, kaputten Helden und coolen Abräumern" vergegenwärtigt.⁴² Diese Spielregeln der Männlichkeit waren von seinem Publikum akzeptiert und wurden in Westernhagens Album-Cover von 1978 – *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz* – verbildlicht. Dieses hält zugleich eine Folie der hegemonialen Männlichkeit bereit. Nahezu als Kontrast zu *Das Erste Mal* ist Westernhagen hier auf Augenhöhe mit dem Betrachter, in Lederjacke und mit Whiskey-Flasche in der Hand in einer Bar abgebildet.⁴³

Laut der Wahrnehmung Wolfgang Höbels "korrigierte" Westernhagen zu dieser Zeit als Sänger wie auch als Schauspieler durch die Verkörperung eines Leinwandhelden im Schauspielprojekt *Theo gegen den Rest der Welt* sein "*Image gründlich in Richtung heterosexueller Macho*".⁴⁴ Schon die gewählte Formulierung Höbels zeigt, welche Performativität das Westernhagen-Publikum – an dieses richtet sich Höbels Biographie – von einem Rockstar erwartet wurde: Die "Korrektur" zur Heterosexualität und die (über-)deutliche Zuschreibung zu einem Geschlecht.

Das Cover des siebten Albums aus dem Jahr 1982, *Das Herz eines Boxers*, – Westernhagen präsentiert sich dort als eben solcher – verkörpert schließlich männlich konnotierte offensive Selbstbehauptung in Form von selbstbewusster Kampfbereitschaft und zeigt, wie 'ein richtiger Mann' im Sinne der Rockmusik jener Zeit sein sollte.⁴⁵ Das offizielle Video des Liedes "Sexy" von 1989 verdeutlicht beispielsweise, wie sich in diesem Sinne die Fortpflanzungsmotivierte Zur-Schau-Stellung von Geschlechtsmerkmalen (vgl. S. 48–50) und ein polarisiertes Geschlechterbild in filmischen Darstellungen zeigt. Das Video beginnt mit Nahaufnahmen von Mund und Dekolleté einer Frau, die im weiteren Verlauf des Liedes in seichten, passiv anmutenden Bewegungen gezeigt wird und nur auf dem Refrain ("Du bist 'ne Waffe, für die es keinen Waffenschein gibt") mitsingt, während die Männer der Band, teils in Muskel-Shirts gekleidet, in offensiven Bewegungen ihre Fähigkeit zur Selbstbehauptung

⁴² Ebd., S. 78.

⁴³ Vgl. das Cover-Foto zu *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz* auf www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011. Westernhagen sieht ein Plattencover als "Gelegenheit, eine Geschichte zu erzählen" und hatte in diesem Fall die Szenerie schon vor der eigentlichen Fertigstellung im Kopf (Westernhagen, in: Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:41:00ff.).

⁴⁴ Höbel, "Ich musste mich neu erfinden", S. 215.

⁴⁵ Vgl. das Cover-Foto von *Das Herz eines Boxers* auf www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011. Die Cover der Alben *Sekt oder Selters* (1980) und *Stinker* (1981) kommen diesem Ideal ebenso gleich (vgl. www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011.).

und ihre Stärke zeigen.⁴⁶ Im Film *Harakiri Whooom* (1968) ist ebenso eine Frau als (Solo-)Sängerin auf der Bühne zu sehen. Diese wird jedoch in Bezug auf Kameraführung, Kleidung und Habitus noch egalitär – ohne eine polarisierte Hervorhebung von Geschlechtsmerkmalen – gezeigt.

Wie nun deutlich ist, zeigt sich auf Westernhagens Album-Cover sowie in seinem Aufreten der Jahre 1975 bis 1989 im historischen und generationellen Vergleich ein Wandel im Aussagewert der Darstellungsressourcen. Männlich charakterisierte Symbole, die sich Ende der 1960er Jahre weiblichen Symbolen annäherten, fokussierten später im Sinne der Hegemonie wieder die deutliche Hervorhebung polarisierter Geschlechterrollen.⁴⁷ Hier bestätigt sich an der Selbstdarstellung und dem Habitus des Künstlers auch die These von Silke Borgstedt, dass Star-Images diskursiv und konstruiert seien, und "*Erscheinungsweisen von Startum [...] im zeitlichen Verlauf [variieren]*, d. h. Stars sind eng an eine Epoche [...] gebunden."⁴⁸ Die Zuschreibung zu einem vom Publikum anerkannten Geschlechtermodell spielt also – so zeigt es das Beispiel Westernhagen – eine Rolle im jeweiligen Image eines Künstlers und wird mittels Darstellungsressourcen via Film, Bühnenauftritt, Plattencover oder Liedtext nach außen getragen. Im Folgenden soll in diesem Kontext die Gesangsstimme im Fokus stehen.

3. Männlichkeit und Stimmqualität

Die Stimme, die als "sekundäres Geschlechtsmerkmal" gilt,⁴⁹ spielt eine entscheidende Rolle in der Rezeption von Rockmusik. Dass die Einteilung der Stimmgattungen nach Geschlechtern als historische Konstruktion zu bezeichnen ist, kann – wie auf S. 3 gezeigt – kaum bezweifelt werden.⁵⁰ Viele Beispiele der Rock- und Popmusikgeschichte zeigen mittlerweile, dass die darin widergespiegelte Binarität der Geschlechter (unter anderem) durch stimmliche Mittel wieder in Frage gestellt wird. So ist beispielsweise das männliche Falsettieren in der Rock- und Pop-Musik nicht unüblich und wird nicht mehr zwangsweise

⁴⁶ Ein Mitschnitt des Videos findet sich auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=k4hKcSJkcRw>, Abruf: 17.09.2011.

⁴⁷ Passend dazu sang Ina Deter 1982 "Neue Männer braucht das Land".

⁴⁸ Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 139. Vgl. ebd., S. 143. Borgstedt kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass Images relational und hierarchisch, ambipolar sowie diskursiv seien (vgl. ebd., S. 139ff.).

⁴⁹ Grotjahn, "Das Geschlecht", S. 158.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 161ff.

mit Unmännlichkeit gleichgesetzt – anders als im klassischen Belcanto des 20. Jahrhunderts.⁵¹ Stimmliche Mittel werden in diesem Kontext aber auch dazu eingesetzt, die Binärität der Geschlechter hervorzuheben. Im Folgenden soll mit dem für Marius Müller-Westernhagen charakteristischen gutturalen Gesang eine besonders männlich konnotierte Art des Singens beleuchtet werden, die dem Falsett in gewisser Weise entgegen zu stehen scheint. Dieser gutturale Gesang als Darstellungsressource des *doing gender* wird nun im Zusammenhang mit den im vorherigen Kapitel gewonnenen Erkenntnissen und im Einklang mit der Semantik einzelner Lieder Westernhagens beleuchtet.

3.1 Der gutturale Gesang

Wie es die Studie von P.-A. Lindestadt u. a. (2003) bereits zeigen konnte, kann – gemäß dem musikalischen Stil – die von SängerInnen angewendete Gesangstechnik, die gewissermaßen die Künstlerin oder den Künstler charakterisiert, sehr variieren.⁵² Martin Pfleiderer beschreibt darüber hinaus beispielsweise "*klanglich stilisierte Ausdrucksmuster, oder 'vocal persona'*",⁵³ deren Erzeugung "*vermutlich mit physiologischen und biographischen Eigenheiten der jeweiligen Person*" in Zusammenhang stehe.⁵⁴ Eines dieser "vocal persona" ist der in der Rockmusik häufig benutzte gutturale Gesang,⁵⁵ der durch eine besonders rauen Stimmqualität geprägt ist. Auch Marius Müller-Westernhagen nutzt diese Technik, die seinen charakteristischen 'gurgelnden' Gesang erzeugt. Lindestadt u. a. haben die physiologische Besonderheit dieses Gesangs in einem Kymogramm⁵⁶ verbildlicht: "*The figure [das Kymogramm, JI] reveals vibrations of the supraglottal mucosa, apparently including the ventricular folds, and to some extent also the ary-epiglottic folds and the anterior part of the mucosa covering the arytenoid structures.*"⁵⁷ "*In seltenen Fällen*", so

⁵¹ Vgl. ebd., S. 164.

⁵² Vgl. P.-A. Lindestadt u. a., "Vocal fold vibration and voice source aperiodicity in phonatorily distorted singing", in: *Speech, Music and Hearing. Quarterly Progress and Status Report* 45 (2003), S. 87–91, hier S. 87.

⁵³ Pfleiderer, "Stimmen", S. 255.

⁵⁴ Ebd., S. 268.

⁵⁵ Vgl. Lindestadt u. a., "Vocal fold vibration", S. 87.

⁵⁶ Ein bildgebendes Verfahren, das auch den zeitlichen Verlauf eines physiologischen Vorgangs erfassst.

⁵⁷ Lindestadt u. a., "Vocal fold vibration", S. 89. Vgl. Wolfgang Auhagen u. a., "Aggressiveness of the growl-like timbre: Acoustic characteristics, musical implications, and biomechanical mechanisms", in: *Music Perception: An interdisciplinary journal* 27 (Februar 2010) 3, S. 209–222, hier S. 210f.

Martin Pfleiderer, schwingen hierfür "ausschließlich die falschen Stimmlippen",⁵⁸ also die Taschenfalten (*ventricular folds*).

Die Stimmqualität als 'vokale Person' ist folglich Teil der von Villa beschriebenen Darstellungsressourcen und kann von SängerInnen bewusst eingesetzt werden. Auch Martin Pfleiderer geht davon aus, dass diese "*für das Musikerlebnis vieler Popmusikhörer von zentraler Bedeutung*" sind.⁵⁹ Für HörerInnen und deren Deutung von Gesang ist es demnach wichtig, *wie* etwas gesungen wird. In diesem Kontext spielt die Frage nach dem vokalen Charakter eines Liedes oder eines Repertoires von SängerInnen eine besondere Rolle. Diese vokale Ausgestaltung, so Pfleiderer weiter, weise "auf vermeintliche Persönlichkeitsdispositionen von Sängerinnen und Sängern" hin,⁶⁰ da Stimmqualitäten "aus habituellen, also gelernten und gewohnheitsmäßig beibehaltenen Dispositionen der Phonation und Artikulation" resultieren.⁶¹ Der Gesang beinhaltet dementsprechend auch aus Sicht der Stimmqualität Aussagen über die sexuelle Performativität und damit über den biographisch erworbenen Habitus von KünstlerInnen.

Im Zusammenhang mit dem vorherigen Kapitel muss somit gefolgert werden, dass die Gesangstechnik nicht nur für den musikalischen Stil, sondern auch für die Darstellung des kulturellen Geschlechts von Bedeutung ist. Hierfür ist die soziologisch-psychologische Wirkung von Stimmklängen ausschlaggebend. Der Gebrauch des Falsetts beispielsweise wird im Hardrock als Zeichen "*hoher emotionaler Intensität*" eingeordnet.⁶² Auch der gutturale Gesang wird vor dem Hintergrund bestimmter Emotionen rezipiert. Für diesen wird von Wolfgang Auhagen u. a. explizit die Notwendigkeit in den Vordergrund gestellt, *übersteigerte* Emotionen auszudrücken,⁶³ wodurch diese Klangfarbe vorrangig dazu verwendet würde, hohe und laute Töne mit einem besonderen Ausdruck zu versehen.⁶⁴ Im Unterschied zu "*soft rough voices*" würden solche "*loud rough voices*" vor allem Wut und Aggression in die Stimme legen und seien Ausdruck extremer Macht in Verbindung mit Zorn und Erregung.⁶⁵ Gutturale Klänge beinhalten somit stets eine Assoziation von Macht,

⁵⁸ Pfleiderer, "Stimmen", S. 247.

⁵⁹ Ebd., S. 255.

⁶⁰ Ebd., S. 233.

⁶¹ Ebd., S. 242.

⁶² Ebd., S. 246.

⁶³ Auhagen u. a., "Aggressiveness", S. 210.

⁶⁴ Lindestadt u. a., "Vocal fold vibration", S. 91.

⁶⁵ Auhagen u. a., "Aggressiveness", S. 212f.

Aggressivität und besonderer Intensität.⁶⁶ Obwohl Auhagen u. a. in einer Studie den psychologischen Ursprung des gutturalen Gesangs in der Signalisierung von Kampfbereitschaft suchten, blieb der überzeugende Schluss: "[T]he musical uses and meanings of the growl-like timbre are more or less shaped by culture."⁶⁷

In Bezug auf die zuvor beschriebene "Offensive Selbstbehauptung" von Männern liegt in einer solchen Stimmfärbung somit eine explizit männlich konnotierte Charaktereigenschaft, wodurch die vom gutturalen Gesang konstruierte vokale Person unweigerlich eine geschlechtliche Charakterisierung erfährt. Den musikkulturellen und -soziologischen Ursprung im Gebrauch dieser Gesangstechnik beschreibt Robert Walser im Einklang mit dem verzerrten Klang einer E-Gitarre. Dieser wird im Gegensatz zu einem Clean-Sound, der elektrotechnisch unbearbeitet gespielt wird, komprimiert und rückgekoppelt, was klangliche und spieltechnische Folgen hat:

*"[T]he note, once struck, can be held indefinitely, with no loss of energy or volume. Since sustaining anything requires effort, the distorted guitar sound signals power, not only through its distorted timbre but also through this temporal display of unflagging capacity for emission."*⁶⁸

Darüber hinaus erzeugen verzerrte Klänge eine größere akustische Präsenz als eine unbearbeitete Klangfarbe.⁶⁹ Walser bezieht diese Wirkung auch auf Gesangsstimmen:

*"Quite often, vocalists deliberately distort their voices, for many of the same reasons that guitar players distort theirs. Heavy metal vocalists project brightness and power by overdriving their voices [...], and they also sing long sustained notes to suggest intensity and power."*⁷⁰

Eine Stimme, die eine hohe akustische Durchsetzungskraft gegenüber den übrigen lauten

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 213, und Robert Walser, *Running with the devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover u. a. 1993 (Music/Culture), S. 42.

⁶⁷ Auhagen, "Aggressiveness", S. 218. Vgl. ebd., S. 209f., 215.

⁶⁸ Walser, *Running with the devil*, S. 42.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 43.

⁷⁰ Ebd., S. 45.

Instrumenten der Rockmusik besitzt und mit augenscheinlich wenig Aufwand erreicht wird, macht diese Stimmqualität zu einem perfekten musikalischen Instrument zur Darstellung männlich konnotierter offensiver Selbstbehauptung – vorausgesetzt, zwischen MusikerIn und Publikum besteht eine Übereinstimmung zur Deutung dieser stimmlichen Symbole.⁷¹ Im Folgenden wird weiterführend dargestellt, wie sich der Einsatz der gutturalen Stimmqualität bei Marius Müller-Westernhagen zeigt, in welchen Kontexten sie zu hören ist und wie diese mit Männlichkeitsdispositionen in Zusammenhang stehen kann.

3.2 Männlichkeit im Gesang Westernhagens

*"Sie können Marius Müller-Westernhagen in einem Restaurant treffen; dann sitzt er da, etwas schmal, etwas zart, und isst etwa [sic] und trinkt da sein Glas Wein mit seiner Frau und sieht aus wie jeder andere auch. Kaum ist er auf der Bühne, verwandelt er sich."*⁷² Wie diese Beobachtung eines Weggefährten Westernhagens zeigt, werden Starfigur und Privatperson durchaus als getrennt und im Sinne einer Verwandlung als konstruiert wahrgenommen. Auch Marius Müller-Westernhagen weiß von der Kunstruertheit seines Bühnenverhaltens, das "*natürlich auch Inszenierung, das Erzeugen einer Illusion*" sei.⁷³ Dieses Auftreten wird von Westernhagens Publikum als durchaus heterogen wahrgenommen. So kommentierte beispielsweise Schulz 1985 in der *Zeit*, dass Westernhagen auf der Bühne und in seinen Liedern "*Großmann und Muttersöhnchen, Maulheldentum und Kleinlautes, Imponiergehabe und Unsicherheit*" verkörpere.⁷⁴ Für die Erzeugung dieser Rollen stellt die Stimmqualität, die als vokale Person im gewissen Sinne die performative Funktion des auf einer Aufnahme nicht sichtbaren Habitus übernimmt, ein wichtiges Instrument dar. Im Sinne von Walsers Definition (vgl. S. 59) ist Westernhagen dazu in der Lage, seine Stimme auf kurzen Einzelnoten oder auf sehr langen Passagen zu verzerren, um ihr so mehr Rauheit und Stärke zu geben. Das NCVS (National Center for Voice and Speech)⁷⁵ schlägt eine

⁷¹ Zur Übereinstimmung stimmlicher Symbole vgl. Pfleiderer, "Stimmen", S. 255.

⁷² Michael Naumann, in: *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:01:11ff.

⁷³ Marius Müller-Westernhagen: Westernhagen (Interview), in: *Die Zeit Online*, 13. August 1998, URL: http://www.zeit.de/1998/34/199834.zeitmagazin__hal.xml, Abruf: 17.9.2011. "Wenn ich im Privatleben versuchen würde, dem gerecht zu werden, was ich für das Publikum auf der Bühne darstelle, bekäme ich doch ein gewaltiges Identitätsproblem", so Westernhagen weiter (ebd.).

⁷⁴ Schulz, "Profi".

⁷⁵ National Center for Voice and Speech, University of Utah.

Kategorisierung von Stimmqualitäten vor, nach welcher Westernhagens raue Stimme als "ventricular" einzuordnen ist.⁷⁶ Auch der gutturalen Gesang der Heavy-Metal-Musik wäre hier einzugliedern, ist aber nicht per se mit Westernhagens Gesang vergleichbar. Seine Stimmqualität kommt eher dem Klang der in der Rockmusik typischen und als *distorted* bezeichneten E-Gitarre gleich, weshalb diese Klangfärbung in Bezug auf Westernhagen hier nachfolgend als *distorted voice* bezeichnet wird.⁷⁷ Anhand der ersten vier Alben soll nun in Zusammenhang mit den in Kapitel 1 und 2 gewonnenen Erkenntnissen untersucht werden, wie Westernhagen die *distorted voice* einsetzt, um diese hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb des *doing gender* zu erfassen.

In Westernhagens ersten Jahren als Musiker kann zunächst nicht von einer Vorherrschaft der *distorted voice* innerhalb seines Gesangs gesprochen werden. In der Beat-Musik waren vor allem hohe und falsettierende Stimmen üblich: "*Da flogen die Haare, da rann der Schweiß, es piepsten die Stimmen*"⁷⁸ – so die Erinnerung von Wolfgang Maes, eines Weggefährten Westernhagens während seiner Zeit mit der Band *Harakiri*. Mit Blick auf Kapitel 2 müssen rinnender Schweiß und piepsende (Männer-)Stimmen in Bezug auf Performativität keine Gegensätze darstellen. Werner Faulstich verdeutlicht beispielsweise, dass sich an der Wende zu den 1970er Jahren zwei Kontrahenten, "*eine wilde Rockgitarre und eine sanfte Orgel*" vereinten. "*Zwei Grundlinien und ihr Kontrast*" hätten sich hier angedeutet und die Rockmusik der 1970er Jahre geprägt: "*hart versus weich*".⁷⁹ Die Rockmusik, insbesondere der Hardrock, aktualisierte auf diese Weise zu Beginn dieses Jahrzehnts noch einmal "*das Protestpotential der klassischen Rock 'n' Roll-Kultur*", so Faulstich weiter.⁸⁰ Der Habitus inklusive des hohen Singens dürfen somit nicht als gewollt unmännliches Verhalten fehlgedeutet werden, sondern sind Zeichen des Ausdrucks eines bestimmten Männlichkeits-Ideals. Das Falsettieren ist hier als vokales Mittel zur Aufhebung der Binariät der Geschlechter zu sehen.

Der Gesang im Film *Harakiri Whooom* sowie die von Westernhagen noch vor Beginn

⁷⁶ "Voice Qualities." NCVS Tutorials – Voice Production. Nat. Center for Voice & Speech. K.D. <http://ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/quality.html>, vgl. Pfleiderer, "Stimmen", S. 243.

⁷⁷ Auch Lindestadt u. a. benutzen diese Bezeichnung.

⁷⁸ Wolfgang Maes, in: Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, hier DVD1, 00:18:00ff.

⁷⁹ Werner Faulstich, "Zwischen Glitter und Punk – Die Ausdifferenzierung der Rockmusik", in: *Die Kultur der 70er Jahre*, hrsg. von Werner Faulstich, München 2004 (Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts), S. 131–146, S. 132. Faulstich beobachtet hier außerdem eine „Diversifikation der Stile“. (Ebd., S. 131.)

⁸⁰ Faulstich, "Zwischen Glitter", S. 133.

seiner Solo-Karriere gesungene Satire "Gebt Bayern zurück an die Bayern"⁸¹ (1972) weisen trotzdem bereits leichte Verzerrungen der Stimme in Verbindung mit hoch und laut gesungenen Passagen auf. In seinem Debüt-Album *Das Erste Mal* sowie im zweiten Album, *Bittersüß*, wird diese Stimmfärbung jedoch nicht verwendet.⁸² Lediglich in letzterem kommt die *distorted voice* wieder im Lied „Ich geh meistens bei rot“ relativ zaghaft in Verbindung mit Falsett-Schreien zur Geltung, vergleichbar zur Verwendung in „Gebt Bayern zurück an die Bayern“.⁸³ Von der *distorted voice* als umfassendes Stilmittel im zuvor definierten Sinne (vgl. S. 59) kann hier aber noch nicht gesprochen werden, denn diese kommt noch nicht in der Ausprägung der folgenden Alben zu Gehör und zierte lediglich einige wenige hoch gesungene Spitzen-Schreie. Ein erstes Experimentieren mit rauen Klangfarben hat innerhalb des musikalischen Schaffens aber bereits eingesetzt, womit die Keimzelle der Verwendung der *distorted voice* in Bezug auf Westernhagen in der Beat-Musik gesehen werden kann.

Deutlich in Erscheinung tritt die *distorted voice* schließlich 1977 im Album *Ganz allein krieg ich's nicht hin*, in welchem sie in der Hälfte der Lieder zu hören ist.⁸⁴ Die Stimmqualität wird hier nicht als willkürliches Element eingesetzt, sondern erklingt stets als Zeichen emotionalen Nachdrucks auf Zeilen wie "es bringt mich um, hörst du mir zu", "Und deshalb schmeiß ich dich / jetzt endlich aus dem Haus"⁸⁵ und auf einzelnen Wörtern wie "gequält" oder "warum".⁸⁶ Zudem betont sie nun nicht mehr ausschließlich hoch und laut gesungene Passagen, sondern hat an Rauheit gewonnen und wird auch auf tieferen, mit der Bruststimme gesungenen Tönen eingesetzt.

Wie zuvor deutlich wurde, hat diese Klangfarbe aggressive Eigenschaften, die wiederum männlich konnotiert sind. Dies zeigt sich beispielsweise am Lied "*Ganz allein krieg' ich's nicht hin*", in dem ein ironisiertes Rollenbild des starken Mannes und der

⁸¹ Marius Müller-Westernhagen, "Gebt Bayern zurück an die Bayern", in: Rossacher, *Zwischen den Zeilen*, DVD3.

⁸² Marius Müller-Westernhagen, *Das Erste Mal*, Produzent: Peter Hesslein, CD WEA 8573854732 Warner Music (2000). Erstveröffentlichung als LP 1974, und Marius Müller-Westernhagen: *Bittersüß*, Produzent: Peter Hesslein, Texte: Marius Müller Westernhagen, Musik: Ders. und Peter Hesslein, CD WEA 8573854722 Warner Music (2000). Erstveröffentlichung als LP 1976.

⁸³ Vgl. Westernhagen, "Ich geh meistens bei rot", in: *Bittersüß*, Track 4.

⁸⁴ Marius Müller-Westernhagen, *Ganz allein krieg ich's nicht hin*, Produzent: Peter Hesslein, CD WEA 8573854742 Warner Music (2000). Erstveröffentlichung als LP 1977. Die *distorted voice* ist hier in "Träumer", "Du bist so schrecklich lieb", "Deine Pflicht", "Ganz allein krieg ich's nicht hin", und "Ich mach' mich 'nen Reim" zu hören.

⁸⁵ Westernhagen, "Du bist so schrecklich lieb", in: Ebd., Track 2.

⁸⁶ Westernhagen, "Deine Pflicht", in: Ebd., Track 4.

schwachen Frau dargestellt wird: "Ich wäre gern manchmal so ein richtiger Mann. / Wenn Dich einer anfasst, dann rausch ich heran. / Ich frag auch nicht lange, ich hau einfach zu, / wie das so'n richtiger Mann ja wohl tut."⁸⁷ In den letzten beiden Versen verdeutlicht sich eine normative Definition der Männlichkeit. Dass sich diese in Bezug auf das lyrische Ich hier wie auch in den übrigen Liedern des Albums als hypothetisch präsentiert (also eigentlich schwach ist), mag ein Grund für den weitestgehend ausgebliebenen Erfolg dieser Alben sein.⁸⁸ Die *distorted voice* stützt in diesem Lied die Hypothese der Männlichkeit, indem sie auf den Worten "*Mann ja wohl tut*" einsetzt – quasi als Ausdruck und Stütze der im Rest des Liedes nicht vorhandenen und vom lyrischen Ich herbeigesehnten Männlichkeit. In der Verwendung als Kontrast zur ansonsten in diesem Lied weichen Stimme (die Beobachtung Faulstichs findet sich hier in Bezug auf die Stimme bestätigt, vgl. S. 61), lässt die *distorted voice* trotzdem Assoziationen mit Männlichkeit und Stärke zu, da sie unabhängig vom Affekt des lyrischen Ichs als Zeichen von Männlichkeit kontrolliert eingesetzt wird und somit auf einen gesellschaftlichen Diskurs hinweist. Die somit männlich konnotierte *distorted voice* scheint sich in diesem Kontext als Element zur (Wieder-)Herstellung der Binarität der Geschlechter darzustellen, ohne im Allgemeinen von falsettierenden Elementen Abstand nehmen zu müssen und ohne diese in allen Liedtexten explizit zum Ausdruck zu bringen.⁸⁹

Das Album *Ganz allein krieg ich's nicht hin* stellte in der Rezeptionsgeschichte von Westernhagen einen Tiefpunkt dar (vgl. S. 53). Erst ab dem vierten Album, *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz*, wurde die "neue" Stimme in Westernhagens Musik vom Publikum erkannt – etwas Neues, das also gar nicht neu war.⁹⁰ Der Unterschied zu den vorherigen Alben liegt hier zum einen im Umfang der Nutzung der *distorted voice*, die in acht von zehn Liedern (außer in den Balladen "Giselher" und "Johnny W.") nun über weitaus längere Strecken zu hören ist. Zum anderen lässt sich eine semantische Änderung in Bezug auf die Liedtexte beobachten. Das balladeske Lied "Alles in den Wind" aus dem *Pfefferminz*-Album

⁸⁷ Westernhagen, "Ganz allein krieg ich's nicht hin", in: Ders., *Ganz allein krieg ich's nicht hin*, Track 5. Unterstrichene Passagen kennzeichnen im Folgenden den Einsatz der *distorted voice*.

⁸⁸ Auch auf den vorherigen Alben bleibt das Bild des 'schwächelnden' Mannes vorherrschend, so beispielsweise in "Es geht mir wie dir" (Westernhagen, *Das Erste Mal*, Track 9.), "Paula" oder "Ich hab dich so schrecklich lieb" (Westernhagen, *Bittersüß*, Track 2 und 8).

⁸⁹ Die Texte der ersten drei Alben beschäftigen sich vorrangig mit Dingen des Alltags, mit dem persönlichen Erfolg, dem Umgang mit Beziehungsproblemen, Verlust, Tod, Versagen, Toleranz oder Selbsterfahrung. Vgl. dazu die Liedtexte auf www.westernhagen.de/alben, Abruf: 01.09.2011.

⁹⁰ Marius Müller-Westernhagen, *Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz*, Produzent: Lothar Meid, CD WEA 8573855102 Warner Music (2000). Erstveröffentlichung als LP 1978.

steht nahezu als ideologischer Kontrast zu "Ganz allein krieg ich's nicht hin" dar. Auch hier wird die *distorted voice* im semantischen Sinne männlich konstruiert, indem sie auf der Zeile "Dann geht's mir gut, der Schnaps macht mich zum starken Mann. / Ich habe Mut, wer will, der kann" einsetzt.⁹¹ Der Mann ist hier im Vergleich zum vorherigen Album – wenn auch durch Alkohol – zum "Mann" geworden und mutig, so wie ein Mann der Normativität zufolge zu sein habe. Aus der hypothetischen Männlichkeit wird 'gelebte Männlichkeit', gestützt von vokaler Hervorhebung. Auch hier zeigt sich in Form der vokalen Person, dass ein gesellschaftlicher Diskurs besteht, der Männlichkeit als stark und mutig definiert und folglich mit vokal starken und durchsetzungskräftigen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird. Im Lied "Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz" kommt die männliche Hegemonie in Verbindung mit Lebensfreude zur Geltung, gestützt von der *distorted voice* und der Melodieführung:

Abb. 4: "Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz" aus dem gleichnamigen Album (1978). Transkription d. Verf. Graue Noten sind nicht mit *distorted voice* gesungen.

Die *distorted voice* herrscht vor, bis sie von einer höheren Melodieführung abgelöst wird, die mit der Aufforderung zum Kuss auf den Zielton *a'* (klingend *a'*) zustrebt. Die Aufforderung macht gestützt von der Melodie klar, dass der hier lebensfrohe Mann keine Alternative zum Kuss offenlässt, worauf noch einmal seine Bekräftigung folgt, dass er ihr Prinz – und somit ihr hegemonial selbst ernannter Held – sei. Auch im Lied "Lady" des darauf folgenden Albums von 1980 wird von Text und *distorted voice* ein Bild von Männlichkeit erzeugt, das Selbstbewusstsein und Durchsetzungskraft (gegenüber der Weiblichkeit) suggeriert:⁹²

⁹¹ Westernhagen, "Alles in den Wind", in: Ders., *Mit Pfefferminz*, Track 5.

⁹² Marius Müller-Westernhagen, "Lady", in: Ders., *Sekt oder Selters*, Produzent: Lothar Meid, CD WEA

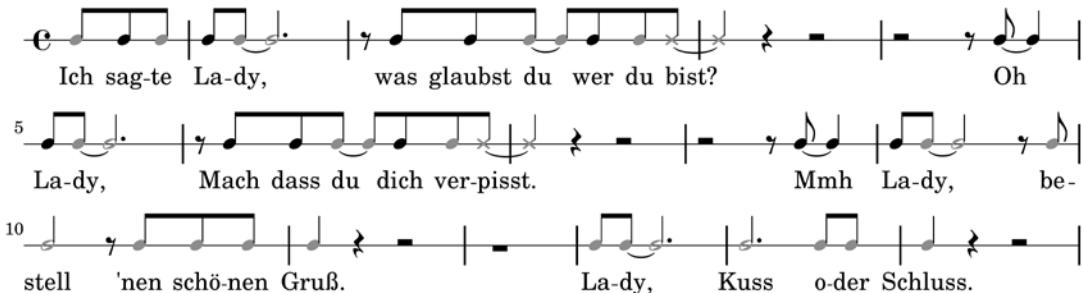


Abb. 5: "Lady" aus dem Album *Sekt oder Selters* (1980). Transkription d. Verf. Mit *distorted voice* gesungene Noten sind schwarz gedruckt, gekreuzte Noten kennzeichnen Falsett-Schreie.

Der Gesang hält sich dabei an einen relativ gleichmäßigen Rhythmus, der sich eng am natürlichen Sprachrhythmus orientiert. Auch hier lässt der Mann in offensiver Selbstbehauptung keine Zweifel an seinen hegemonialen Entscheidungen aufkommen und stützt diese Aussagen durch die *distorted voice*. Im Sinne der Männlichkeit, wie sie Mechthilde Vahsen in *Gender Studies* definiert, zeigt sich das lyrische Ich, beziehungsweise die vokale Person (und damit der "Star") mittels Text und Stimme als "*ein sich betont männlich gebender Mann, der sich Frauen überlegen fühlt bzw. aus der M[ännlichkeit] ausschließlich positive Werte ableitet.*"⁹³ Westernhagen kombiniert in diesem Beispiel einen natürlichen Sprachrhythmus und eine unkomplizierte Melodieführung mit der *distorted voice*. Diese wird vergleichbar zum Überschlagen der Stimme beim Sprechen in emotional starken Situationen zur Verstärkung der stimmlichen sowie emotionalen Durchsetzungskraft eingesetzt und bringt sie im semantischen Sinne mit Männlichkeit in Verbindung.

Das bereits zitierte Video zu "Sexy" von 1989 (vgl. S. 54–55) verdeutlicht schließlich die Verbindung von Liedtext, Stimmqualität und Bühnen-Habitus. Dort wird potente Männlichkeit in gleicher Weise wie in "Lady" oder "Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz" als aktiver Gegenpart zur passiveren Weiblichkeit inszeniert und von einer akustisch starken und durchsetzungsfähigen Stimmqualität gestützt. Westernhagen, der wie erwähnt an vielen Stellen als "*Profi der Natürlichkeit*"⁹⁴ wahrgenommen wird, verleiht dadurch mit

⁹³ 8573854752 Warner Music (2000), Track 1. Erstveröffentlichung als LP 1980.

Mechthilde Vahsen, Art. "Männlich/Männlichkeit/Männlichkeitsforschung", in: *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Renate Kroll, Stuttgart/Weimar 2002, S. 253. Vor allem die darauf folgenden Alben *Sekt oder Selters* und *Stinker* kommen darauf zurück.

⁹⁴ Schulz, "Profi".

stimmlichen Mitteln seinen Liedern Glaubwürdigkeit: Die *distorted voice* verstärkt die Emotionalität seiner Stimme, die wiederum – um noch einmal mit Martin Pfleiderer zu sprechen – "gemäß des Anspruchs auf Authentizität, wie er in der populären Rock- und Folk-Musik verbreitet ist," eben diese Authentizität konstruiere.⁹⁵ Im vorliegenden Fall der *distorted voice* geschieht dies durch eine als natürlich wahrgenommene Unsauberkeit der Klangfarbe, gestützt von einem natürlichen, sprachähnlichen Rhythmus. Wichtig ist dabei, dass das Publikum diese Zeichen kennt und erwartet.

In Westernhagens späterer Schaffensphase verselbstständigt sich die *distorted voice* schließlich und erreicht gewissermaßen den Status des Sensationellen. Die Lieder "Sexy" von 1989 oder "Schweigen ist feige" von 1994 nutzen diese Stimmqualität nahezu kontinuierlich.⁹⁶ Auch auf ältere Lieder wendete er diesen Effekt rückwirkend an, so beispielsweise in einer Aufführung des Liedes "Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz" aus dem Jahr 2005 – in der Original-Version wechseln sich distorted und clean gesungene Passagen noch ab.⁹⁷ An dieser Stelle weitert sich die Funktion der *distorted voice* aus. Ursprünglich (unter anderem) im Sinne des *doing gender* zur emotionalen Verstärkung eingesetzt, löst sie sich jetzt vom semantischen Gehalt der Lieder und wird zum Zeichen von Stärke per se sowie zum Markenzeichen des Sängers. So wie Stars laut Silke Borgstedt zu einer "*Institution [werden können], die sich entsprechend den öffentlichen Erwartungshorizonten auszustatten und zu verhalten haben*",⁹⁸ so wurde auch Westernhagen als eine solche wahrgenommen: "*Westernhagen – was für eine Institution. Ein feststehender Begriff wie Tempos, Nutella oder Maggi.*" So resümierte der Sänger Smudo 1998 im *Spiegel*.⁹⁹ Westernhagen war bis dahin zu einer Marke geworden, an deren Erschaffung seine Stimme, die als "*das charakteristische Westernhagen-Gurgeln*" wahrgenommen wird, einen großen Anteil hatte.¹⁰⁰ In der Gesangsstimme finden somit einerseits kulturelle Verhaltensmuster

⁹⁵ Pfleiderer, "Stimmen", S. 251. Vgl. Alan F. Moore, *Rock: The primary Text. Developing a musicology of rock*, Aldershot u. a. 2001 (Ashgate popular and folk music series), S. 44ff.

⁹⁶ Westernhagen, "Sexy", in: Ders., *Halleluja*, Produzent: Marius Müller-Westernhagen und René Tinner, CD WEA 8573854892 Warner Music (2000), Track 1. Erstveröffentlichung als LP und MC 1989, und Westernhagen, "Schweigen ist feige", in: Ders., *Affentheater*, Produzent: Ders. und Pete Wingfield, WEA 4509970182 Warner Music (1994), Track 11.

⁹⁷ Westernhagen, "Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz", in: Philipp Stölzl [Regie], *Wenn das Licht auf dich fällt. Westernhagen in concert 2005*, 2 DVDs LC06834 Kunstflug (2006), hier DVD 1.

⁹⁸ Borgstedt, *Der Musik-Star*, S. 80. Vgl. ebd., S. 84.

⁹⁹ Smudo, "Funky-Marius macht Laune", in: *Der Spiegel* 33 (1998), S. 166–167, hier S. 166.

¹⁰⁰ Rutenberg, "Der neu Erfundene".

Gehör,¹⁰¹ die "in engem Zusammenhang mit nicht-klanglichen kulturellen Mustern" stehen.¹⁰² Andererseits wirkt sie markenbildend und identitätsstiftend und definiert den Musiker als akzeptierten und starken Anführer einer spezifischen Gruppe.

Fazit

Die Rockmusik bietet für MusikerInnen vielfältige Plattformen der Performativität, wodurch KünstlerInnen persönliche Vorstellungen über Geschlechterrollen oder Kritik an bestimmten gesellschaftlichen Diskursen zum Ausdruck bringen können. Einleitend wurde verdeutlicht, dass in Bezug auf die als „authentisch“ wahrgenommene Performativität von Männlichkeit die offensive Selbstbehauptung von zentraler Bedeutung ist. Am Beispiel der Rockmusik hat sich nun bestätigt, dass auch dort diese Selbstbehauptung nicht immer auf der Basis derselben Codes und Zeichen vermittelt wird. Ein und derselbe Star kann Männlichkeit im Laufe seiner Karriere auf unterschiedliche Art und Weise verkörpern, denn die Vorstellung von dem, was männliches Verhalten darstellt, ist hegemonial und kann in Bezug auf ein und denselben Künstler im Laufe seiner Karriere variieren oder generationellen Unterschieden unterliegen. Dies zeigte sich am Beispiel Westernhagen, dessen Generation in den späten 1960er Jahren ein anderes Bild von Männlichkeit hatte als die Elterngeneration. Ende der 1970er Jahre änderten sich bei ihm wiederum die Symbole der Männlichkeit. Im Schaffen eines Rockmusikers sowie in der Rezeption seiner Werke zeigt sich also die hegemoniale Männlichkeit als "*ein Dominanzmodell innerhalb von Machtbeziehungen, in dem sich der mächtigste Männertypus durchsetzt und die bestehende hierarchische Geschlechterordnung stabilisiert. Gleichzeitig werden marginalisierte Formen von Männlichkeit [...] unterdrückt.*"¹⁰³ Die Rockmusik ist somit auch ein Politikum und Reflektor unbewusst stattfindender Prozesse innerhalb einer Gesellschaft. Entscheidend für den tiefgreifenden Erfolg von KünstlerInnen ist jedoch, dass das vermittelte Image mit den Vorstellungen des Publikums konform geht. Wie gesehen wurde, muss sich der Aussagewert der Darstellungsressourcen mit den einleitend erwähnten zentralen Belangen und Empfindungen einer Gesellschaft decken. Die Bedienung dieser Belange kann über Erfolg und Misserfolg

¹⁰¹ Vgl. Pfleiderer, "Stimmen", S. 256.

¹⁰² Ebd., S. 269.

¹⁰³ Vahsen, "Männlichkeit", S. 248.

von KünstlerInnen entscheiden. Das Auftreten von KünstlerInnen und der vermittelte musikalische Inhalt entwickeln sich somit diskursiv vor dem sozialen Hintergrund einer Epoche beziehungsweise einer Generation.

Die diskursiv anerkannten Modelle scheinen in Bezug auf den Rockstar bestimmte ("things [...] a rockstar does"), vermeintlich natürliche ("Profi der Natürlichkeit") Ideale bedienen und inszenieren zu müssen, die mit dem Geschlecht von SängerInnen in Verbindung stehen. Wie hier beschrieben wurde, stehen den SängerInnen dazu unter anderem Plattencover, Liedtexte, Stimmqualität sowie der eigene Habitus zur Verfügung. An visuellen Medien wie Plattencover (oder Bühnenauftritten) zeigt sich die Performativität auch außerhalb des musikalischen Ereignisses. Diese halten gewissermaßen eine von Singstimme und Liedtexten musikalisch erzeugte Performativität aufrecht oder antizipieren sie. Die *distorted voice* stellt sich schließlich als stimmliches Stilmittel dar, um offensive Männlichkeit musikalisch auszudrücken und Performativität akustisch zu stützen. Dabei entsteht die männlich aggressive Konnotation der hier betrachteten *distorted voice* aus der hohen Durchsetzungskraft dieser Klänge. Diese Durchsetzungskraft kann im Bühnenverhalten durch die Darstellung männlicher Potenz im Gegensatz zur weiblichen Passivität inszeniert werden. Ob auch Frauen das Stilmittel der *distorted voice* anwenden, ohne explizit männlich konnotierte Werte vermitteln zu wollen, wodurch der gutturalen Gesang nicht per se ein Zeichen von Männlichkeit wäre, ist weiterhin zu untersuchen. Er ist jedoch – wie jede andere Stimmqualität (oder Stimmlage) – eines der zur Verfügung stehenden Mittel, bestimmte Ideale aufgrund kulturell anerkannter Verhaltensmuster zu transportieren.

Im Falle Westernhagens dient die *distorted voice*, die bei ihm zum nicht willkürlich eingesetzten Markenzeichen geworden ist, vorrangig zur emotionalen Verstärkung einzelner Liedtext-Passagen. Die *distorted voice*, deren männliche Konnotation im Zusammenhang mit den Liedtexten deutlich wird, ist hier ein Zeichen des affektiven Zustands des lyrischen Ichs beziehungsweise des Sängers und verleiht dem damit in Verbindung stehenden Liedtext emotionalen Nachdruck und Selbstbewusstsein. Westernhagens drittes Album wurde laut Wolfgang Höbel als "Gefistel" rezipiert (vgl. S. 53), obwohl dort eine raue Stimmfärbung zum Einsatz kam. Dass mit der Verwendung des Wortes "Gefistel" der Inhalt der Texte sowie der ausgebliebene Publikumserfolg der Alben auf die Stimmqualität reflektiert wurde, zeigt den rezeptionellen Zusammenhang von Text, Stimmqualität und Publikumserfolg. Die

den Liedtexten fehlende Durchsetzungskraft wurde demnach rezeptionell direkt auf die Stimmqualität übertragen und die in *Ganz allein krieg' ich's nicht hin* eigentlich neue Stimmqualität der *distorted voice* ignoriert.

Erst mit steigendem Umfang der Nutzung dieser Stimmqualität, aber vor allem mit deren Verwendung im Zusammenhang mit selbstbewussten Sujets der Lieder, wurde sie vom Publikum registriert. Dass Westernhagen ab 1978 als "cooler Abräumer" (vgl. S. 54) wahrgenommen wurde, kann daher nicht alleine an der Nutzung der *distorted voice* liegen. Vielmehr fungiert diese im Zusammenhang mit den Liedtexten als Teilinstrument zur Konstruktion eines hegemonialen Geschlechterbildes und eines anerkannten Images. Im vorliegenden Beispiel stellt sich diese Stimmqualität als vokales Mittel dar, als männlich anerkannte Merkmale zu betonen, diese somit von vermeintlich weiblichen Eigenschaften abzugrenzen und eine Binarität der Geschlechter zu vermitteln. Nicht der bloße Einsatz der *distorted voice*, sondern deren Einsatz in Verbindung mit selbstbewussten Sujets der Texte und dem Image des Stars (in Bezug auf Cover und Bühnenverhalten) ist hier das entscheidende Element, welches dafür sorgte, dass Westernhagens raue Stimme vom Publikum registriert und markenbildend in wirtschaftlichen Erfolg umgesetzt werden konnte. Dabei ist es denkbar, dass diese als Ausgleich zum Falsett angewendet und rezipiert wird – eine geschlechtsneutrale Wahrnehmung des Falsetts innerhalb der Rockmusik müsste somit zur Disposition gestellt werden. Ein spezifischer Gesangsstil kann also eine geschlechtliche Zuschreibung verdeutlichen, doch erst dessen Deutung durch das Publikum (in Zusammenhang mit Liedtexten und Star-Image) schaffen eine endgültige Charakterisierung stimmlicher Zeichen.