

RIKE VAN KLEEF

**billige
PLÄTZE**



**GENDER, MACHT UND DISKRIMINIERUNG
IN DER MUSIKBRANCHE**

VENTIL

■■■ HEINRICH BÖLL STIFTUNG
FREUNDINNEN + FREUNDE

Gefördert durch Freundinnen und Freunde
der Heinrich-Böll-Stiftung



ISBN 978-3-95575-239-2

1. Auflage Mai 2025

© 2025 Ventil Verlag UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG,
Boppstr. 25, D-55118 Mainz, mail@ventil-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Der Verlag behält sich die Nutzung
des Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings
nach § 44b UrhG ausdrücklich vor.

Lektorat: Benedikt Zopes
Covergestaltung: Max Scharff
Layout und Satz: Oliver Schmitt
Druck und Bindung: maincontor GmbH
Printed in the EU

www.ventil-verlag.de

INHALT

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 11 |
| Kapitel 1: Nicht aus dem Nichts | 15 |
| Kapitel 2: Gute Gründe | 34 |
| Kapitel 3: Der Gender Pay Gap | 52 |
| Kapitel 4: Who runs the world? Not girls. | 57 |
| Kapitel 5: Booking nach Schema M | 96 |
| Kapitel 6: Me too – again and again | 139 |
| Kapitel 7: Zwischen Spotlights und Tourlöchern | 185 |
| Kapitel 8: Who cares? | 207 |
| Kapitel 9: (Infra-)Strukturelle Probleme | 225 |
| Kapitel 10: Die Eine oder das Andere | 238 |
| Kapitel 11: Selbst aktiv werden! | 264 |
| Kapitel 12: Und jetzt? | 283 |
| Literatur | 293 |
| Anmerkungen | 300 |
| Danksagung | 318 |

Für alle FLINTA, die vor mir kamen,
und alle, die noch nach mir kommen werden.*

TRIGGERWARNUNG

In dem vorliegenden Buch werden Diskriminierungsformen und Gewalt, insbesondere gegenüber Frauen, nicht-binären, genderqueeren und trans Menschen behandelt. Das Thema Sexismus zieht sich durch das Buch. Weitere Themen, die eventuell triggernd sein könnten, finden sich in der untenstehenden Tabelle nach Kapiteln sortiert. Es ist möglich, beim Lesen einzelne Kapitel auszulassen, sollten diese zu triggernd sein. Bitte passt auf euch auf und besprecht die Inhalte gegebenenfalls mit anderen nach.

| Kapitel | Mögliche Trigger |
|--|--|
| Vorwort | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen.• Nennung von Drogen, sexualisierter Gewalt, Beleidigungen. |
| Kapitel 1: Nicht aus dem Nichts | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen.• Nennung von Ageismus, Ableismus, Chancengleichheit. Benennung fehlender Sichtbarkeit von TIN*-Personen. |
| Kapitel 2: Gute Gründe | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen.• Nennung von rassistischer Sprache im Gesetzestext. |
| Kapitel 3: Der Gender Pay Gap | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen. |
| Kapitel 4: Who runs the world? Not girls. | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen.• Benennung von Grenzüberschreitungen, Ausbeutung, Täter-Begriffen, TIN*-Exklusion, Rechtsextremismus, Queerfeindlichkeit, Misogynie, Sexualisierung, Klassismus, Rassismus. |
| Kapitel 5: Booking nach Schema M | <ul style="list-style-type: none">• Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen.• Beschreibung von Tokenismus und rassistischen Strukturen.• Nennung verschiedener Diskriminierungsmerkmale, Queerfeindlichkeit. |

| | |
|---|---|
| Kapitel 6: Me too – again and again | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus, patriarchalen Machtstrukturen, Gerichtsprozessen und öffentlichen Debatten rund um sexualisierte Gewalt und körperliche Selbstbestimmung. • Beschreibungen von sexualisierter Gewalt, Misogynie, Machtgefällen und mutmaßlichem Machtmissbrauch, Rape Culture, fehlender Autonomie von FLINTA*, Abhängigkeitsverhältnissen, Täter-Opfer-Umkehr, Gebrauch von K.o.-Tropfen. • Nennung von Drogen, Blut, Bedrohungen, sektenähnlichen Strukturen, Missbrauchsvorwürfen, (psycho-)somatischen Krankheitsfolgen, Suizid, Femiziden, Hasskriminalität, Queerfeindlichkeit, Hate Speech, rassistischen Doppelstandards. |
| Kapitel 7: Zwischen Spotlights und Tourlöchern | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen. Beschreibungen psychischer Belastungen und ihrer Folgen. • Nennung von psychischen und stressbezogenen Erkrankungen, Suchtmitteln und Konsum. |
| Kapitel 8: Who cares? | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen. Beschreibungen von Diskriminierung und Ausschlüssen von insbesondere Müttern und gebärenden Personen, Familienfeindlichkeit. |
| Kapitel 9: (Infra-) Strukturelle Probleme | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen. • Beschreibung des systematischen Ausschlusses der Menstruation. • Nennung von Sicherheitsaspekten auf Veranstaltungen, Urin, Blut, K.o.-Tropfen. |
| Kapitel 10: Die Eine oder das Andere | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus, misogynen Stereotypen und patriarchalen Machtstrukturen. • Beschreibung von Othering. • Nennung von Hate Speech, Belästigung. |
| Kapitel 11: Selbst aktiv werden! | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus, misogynen Stereotypen und patriarchalen Machtstrukturen. • Nennung von Queerfeindlichkeit, Übergriffigkeit, Rechtsextremismus, Klassismus, Drogen, Machtmissbrauch. |
| Kapitel 12: Und jetzt? | <ul style="list-style-type: none"> • Schilderungen von Sexismus und patriarchalen Machtstrukturen. • Nennung von sexualisierter Gewalt, rassistischen Narrativen. |

ÜBERLEGUNGEN ZUM SPRACHGEBRAUCH

Ich habe versucht, verschiedene Genderidentitäten in diesem Buch möglichst präzise abzubilden: Frauen, trans und nicht-binäre Personen, marginalisierte Genderidentitäten, nicht cis männliche Personen, gebärende Menschen, Männer – hier zu verstehen als Menschen, die sich als Männer identifizieren und in der Regel mit männlichen Privilegien sozialisiert wurden. Häufig bot sich das Akronym FLINTA* – Frauen, Lesben, inter, nicht-binäre, trans und a-gender Personen – als Oberbegriff für marginalisierte Geschlechtsidentitäten an. Mir ist bewusst, dass es Kritik an diesem Begriff gibt, ich habe jedoch noch keinen passenderen Oberbegriff gefunden, der kurz zusammengefasst verdeutlicht, dass es sich bei der besprochenen Personengruppe um marginalisierte Geschlechtsidentitäten jenseits der Cis-Männlichkeit handelt, ohne diese Cis-Männlichkeit zu zentrieren.

Auch über Gender hinaus habe ich versucht, sensibel und präzise mit Sprache umzugehen. Als Hilfestellung werden einige der verwendeten Begriffe in Endnoten erläutert. Ursprünglich englischsprachige Zitate habe ich nach bestem Wissen selbst ins Deutsche übersetzt.

VORWORT

Es ist März 2023 und ich laufe an den ersten Festival-Plakaten für den kommenden Sommer vorbei, eines bewirbt ein großes, neues Festival. Sofort scanne ich die Zeilen, ich kann nicht anders. Fünf Frauen. Die Erste in der sechsten Zeile. Ich schüttelte resigniert den Kopf. Einerseits überrascht es mich nicht, schließlich habe ich mich 2021 und 2022 stundenlang in meinem Zimmer eingeschlossen, um Festival-Line-ups auszuwerten – mit ernüchterndem Ergebnis. Andererseits frage ich mich schon: Wie kann es sein, dass immer noch neue Festivals, neue Unternehmen entstehen, die die alten Probleme einfach weiter reproduzieren? Hätte *Mann* es nicht von Anfang an besser machen können? Und wieso müssen wir überhaupt noch über Gendergerechtigkeit diskutieren? An welchen Hürden scheitern wir? Oder sind wir vielleicht doch schon so weit, wie immer behauptet wird, und ich liege mit meiner Wahrnehmung einfach daneben?

Mittlerweile schreibe, spreche und poste ich regelmäßig zum Thema Geschlechtergerechtigkeit und ebenso regelmäßig werde ich, mal mehr, mal weniger freundlich, gefragt: Was soll das überhaupt? Gibt es keine wichtigeren Probleme? Warum steckst du so viel Energie in dieses Thema? Die Antwort ist für mich ganz einfach: Weil ich betroffen bin. Und weil mich Ungerechtigkeit wütend macht. Mir wurden in meinem Arbeitsumfeld sogenannte K.o.-Tropfen und andere Drogen verabreicht. Ich wurde beleidigt, genötigt und missbraucht. Ich wurde manipuliert, ausgenutzt, ausgebeutet und nicht für voll genommen. Ich bin bei Abgabe des Buch-Manuskripts 29 Jahre alt, Frau und arbeite in der Musikindustrie. Und ich bin kein Einzelfall.

Wie in vielen Bereichen unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens gibt es innerhalb der Branche Machthierarchien, von denen

ich als Frau, ebenso wie andere FLINTA*-Personen, strukturell benachteiligt werde. Oftmals ist es mir nicht möglich, *einfach nur meine Arbeit zu machen*, da ich mich währenddessen mit Alltagssexismus auseinandersetzen muss. Schon mein Weg in die Musikindustrie war unnötig schwerer als der meiner cis männlichen Kollegen. Sexistische Kommentare, übergriffiges Verhalten und sexualisierte Gewalt sind ständige Begleiter für FLINTA*-Personen. Strukturelle Diskriminierungsmechanismen, die wir überall in der Gesellschaft finden, machen eben auch vor der als progressiv erachteten Musikbranche nicht halt.

Als ich 2018 anfang, mich intensiver mit dem Thema Gendergerechtigkeit, damals noch schwerpunktmäßig mit Antisexismus, zu beschäftigen, gab es vergleichsweise wenige öffentliche Diskussionen, Supportgruppen und Netzwerke. Aus dem Wunsch heraus, mich mit anderen FLINTA* zu vernetzen und Unterstützung zu finden, habe ich deshalb 2019 mit Kolleginnen und Freundinnen die queerfeministische Initiative »fæmm« gegründet. Mittlerweile sind wir ein Verein und beschäftigen uns in unterschiedlichsten Formaten vornehmlich mit der Bekämpfung von Diskriminierung, der Förderung von Geschlechtergerechtigkeit und der Vernetzung und dem Empowerment von FLINTA*-Personen innerhalb der Musikbranche. Im Zuge meiner Arbeit beobachtete ich immer wieder, dass anderen FLINTA* oder mir selbst die Relevanz der vorgetragenen Position, nämlich dass es in der Musikbranche geschlechtsbezogene Diskriminierung gibt, abgesprochen wird. Es handele sich dabei nur um eine gefühlte Wahrheit. Oder um Einzelfälle. Oder ich musste mir anhören, FLINTA* seien selbst daran schuld, weniger erfolgreich und sichtbar zu sein. Das ist nicht nur frustrierend und respektlos, sondern auch Symptom des Problems, dass die Belange von FLINTA*-Personen lange Zeit nicht als wichtig genug betrachtet wurden, um Studien über sie anzufertigen. Gut dachte ich mir, wenn Beweise und Daten gefordert sind, weil die Aussagen Betroffener, wie so oft, nicht ausreichen, dann besorge ich sie eben selbst. Aus der Summe meiner Erfahrungen,

dem Wunsch, in Diskussionen sachlich fundiert argumentieren zu können, und dem offenbar bestehenden Bedarf an weiteren Daten erwuchs schließlich 2022 meine Studie und Bachelorarbeit *Wer gibt hier den Ton an? Über die Repräsentanz von Geschlecht auf deutschen Unterhaltungsmusik-Festivalbühnen*, auf deren Inhalt ich aufbaue und im Verlaufe dieses Buches immer wieder zurückgreife.

Seit 2018 hat sich meines Erachtens – zumindest in einigen Blasen – schon merklich etwas verändert. Insbesondere in Bezug auf offenen, unverhohlenen Sexismus. Und trotzdem bestehen die strukturellen Probleme weiterhin. Im Rahmen meiner ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung sind außerdem einige Fragen offengeblieben. Es wurde mir ein Anliegen, das Problem fassbarer, nahbarer zu beschreiben. Ich wollte deutlich machen, dass hinter den Prozentzahlen reelle Konsequenzen, Emotionen, verhinderte Karrieren, psychische Belastungen und vieles mehr stehen. Konsequenzen, unter denen nicht nur das jeweilige Individuum leidet, sondern die auch uns als Gesellschaft schaden.

Bevor ich dich ins Lesen entlasse, ein Disclaimer zu meinem Vorgehen: Ich bin bereits bei meiner wissenschaftlichen Arbeit auf methodische Hindernisse gestoßen, die ich leider auch für dieses Buch nicht vollständig umgehen konnte. Wo immer es mir möglich war, habe ich versucht, nicht nur auf die Lebensrealitäten und Arbeitsbedingungen von Frauen einzugehen, sondern auch nicht-binäre, genderqueere, trans Menschen und weitere Genderidentitäten einzubeziehen. Leider ist mir dies auf Grund von fehlenden Datensätzen und Quellen nicht immer gelungen. Hier sehe ich, auch auf Seiten der Wissenschaft, dringenden Handlungsbedarf. Es war mir ferner wichtig, ein so relevantes und strukturell verankertes Thema nicht nur aus meiner persönlichen Perspektive zu beschreiben. Deswegen habe ich dutzende Gespräche mit Personen aus den unterschiedlichsten Bereichen des Festival- und Livesegments geführt – mit Booker*innen, Techniker*innen, Musiker*innen, Musikjournalist*innen, Psycholog*innen, Jurist*innen

und anderen. Mein Wunsch war es, ein aussagekräftiges Porträt der Live- und Festivalbranche zu zeichnen und eine Momentaufnahme zu präsentieren, an der wir uns in Zukunft messen und orientieren können.

Bei der Auswahl meiner Gesprächspartner*innen habe ich mich bemüht, möglichst diverse Perspektiven zu Wort kommen zu lassen. Darüber hinaus habe ich versucht, mich auf eine breite Basis wissenschaftlicher Daten zu stellen. Da der Kanon deutscher wissenschaftlicher Arbeiten zur Intersektion Gender, Arbeitssoziologie und (Pop-)Musik begrenzt ist, habe ich auch internationale Perspektiven herangezogen. Die Vergleichbarkeit hat sich bei der Konsultation verschiedenster Quellen immer wieder bestätigt. Von den USA bis nach Serbien: Die beschriebenen strukturellen Probleme ähneln sich stark. Auch journalistische Texte, Kommentare und Social-Media-Beiträge haben Eingang in meine Gedanken und meinen Schreibprozess gefunden. Alle Verweise finden sich im Quellenverzeichnis am Ende des Buches.

Bei der Auswertung dieser Quellen und beim Schreiben fand ich mich immer wieder in einem Spannungsfeld wieder: Ich rang damit, mit meinem Buch möglichst viele Menschen abholen zu wollen, ohne dass sie sich beim Lesen angegriffen fühlen. Gleichzeitig merkte ich aber auch, dass ich keine »neutrale« Autorin bin. Dass sich meine berechtigte Wut und Frustration beim Schreiben Bahn brach. Ich hoffe, das in diesem Buch deutlich wird, dass Wandel ein Prozess und Feminismus in gewisser Weise ein Tu-Wort ist: Veränderung muss gelebt werden. Zu guter Letzt hoffe ich, dass meine produktive Wut umschlägt und dieses Buch zu weiteren Prozessen und Taten anregt.

KAPITEL 1

NICHT AUS DEM NICHTS

Der Vater war wütend, er wollt' einen Sohn,
ich sah mich so um und wusste auch schon:
Von nun an geht's bergab
Hildegard Knef – »Von nun an ging's bergab«

Die Musikindustrie ist sexistisch. Das ist keine haltlose Behauptung oder isolierte Wahrnehmung meinerseits. Wenngleich das Forschungsfeld definitiv noch ausbaufähig ist, gibt es seit den 1980ern eine zunehmende Anzahl wissenschaftlicher Arbeiten zu den Zusammenhängen zwischen Geschlecht einerseits und der Musikindustrie andererseits, häufig in Form von Studien, basierend auf qualitativen Interviews. Auch in der Presse und in den sozialen Medien nehmen die Berichte von Diskriminierung und Übergriffen betroffener Personen zu. Dennoch ist nach wie vor die Ansicht weit verbreitet, dass es sich bei dem Problemfeld *Sexismus in der Musikindustrie* um Einzelfälle beziehungsweise Lappalien handelt oder es lediglich um die Besetzung von Festivalslots geht. Wenn große Festivals ihre Headliner-Slots nahezu ausschließlich mit Männern besetzen, sollte uns das natürlich stören, es handelt sich jedoch gewissermaßen um die Spitze des Eisbergs, an der die Genderungerechtigkeit in der Musikbranche besonders offenkundig sichtbar wird. Ein ernsthafter und nachhaltiger Wandel ist nur möglich, wenn wir die zugrundeliegenden Strukturen in den Blick nehmen, so dass wir nicht dazu verdammt sind, stets von Neuem in jedem Einzelfall gegen Benachteiligung anzukämpfen und unsere Rechte einzufordern. Nur wenn wir die Strukturen einer kritischen Analyse unterziehen und sie transformieren, können wir ein langfristiges Fundament schaffen, das eine gleichberechtigte Teilhabe aller ermöglicht und Diskriminierung präventiv verhindert. Um

eine solche Analyse wie um konstruktive Ideen, wie sich die Musikindustrie gendergerecht aufstellen könnte, bemüht sich dieses Buch.

Die Strukturen und Probleme, die in den kommenden Kapiteln behandelt werden, betreffen zahlreiche Menschen – direkt als Mitarbeitende, oder indirekt als Fans. Der Arbeitsmarkt *Musikindustrie* ist kein kleiner: 2021 waren laut dem Bundeswirtschaftsministerium etwa 1,81 Millionen Menschen in der Kultur- und Kreativwirtschaft tätig – Tendenz steigend. Und das, obwohl die Kulturbranche, vor allem der Teilmarkt Musik, von der COVID-19-Pandemie besonders stark getroffen wurde.¹ In der Veranstaltungswirtschaft arbeiteten 2023 1,33 Millionen Erwerbstätige; mit 81 Milliarden Euro Umsatz gilt sie als sechstgrößter Wirtschaftszweig Deutschlands.² Apropos Veranstaltungen: Festivals erreichen ebenfalls eine außerordentliche Zahl von Menschen. Laut der Festival-Plattform Höme versammelten allein die auf dem Festival Playground³ 2023 vertretenen Festivals 1.300.000 Besucher*innen im Jahr, nur in Deutschland.⁴ Dazu kommt eine Vielzahl weiterer Festivals, allen voran die Major-Festivals, die bis zu hunderttausende Besucher*innen empfangen. Mehrere Millionen Menschen fahren also in Deutschland jedes Jahr auf Festivals und geben teilweise ihr ganzes Urlaubsbudget für Tickets aus. Auch darüber hinaus erreicht die Musikbranche eine Vielzahl an Menschen. Insbesondere Fangruppen entwickeln in Teilen eine Strahlkraft, die Menschen erreicht, die mit dem Ursprungsprodukt, der Musik, gar keine Berührungspunkte aufweisen. Künstler*innen und ihre Fans sind inzwischen zu einer veritablen politischen Größe geworden. Sichtbar wurde dies beispielsweise durch die Einflussnahme von K-Pop-Fans auf Donald Trumps Wahlkampfveranstaltungen⁵ im Jahr 2020 oder auch durch Taylor Swifts Endorsement im US-Wahlkampf 2024⁶.

Klar ist: Die Musikbranche übt über ihre Reichweite immensen Einfluss aus, und allein deswegen müssen wir uns fragen, wie es um Macht- und Entscheidungsstrukturen sowie Geschlechterfragen in der Branche prinzipiell aussieht.

WAS WISSEN WIR?

Wie eingangs erwähnt, ist die Musikindustrie nachweislich nicht die progressive und egalitäre Branche, als die sie sich gerne präsentiert. Ganz im Gegenteil: Die Musikindustrie ist durchzogen von sexistischen Strukturen und Merkmalen hegemonialer Männlichkeit⁷. Dies zeigt sich zunächst ganz fundamental an den nackten Zahlen: Verschiedene Studien aus unterschiedlichen Ländern veranschaulichen, dass Frauen auch heute noch die Minderheit in der Musikbranche darstellen. 2017 lag der Frauenanteil in Australien bei 29%, in den USA und Kanada bei 30% und in der flämischen Musikindustrie bei 33,4%.⁸ Es gibt einzelne Lichtblicke, erfreulich ist unter anderem der Anstieg des Frauenanteils in Großbritannien, den *UK Music* in seinem *Diversity Report* aus dem Jahr 2020 vermerkt.⁹ Lag der Frauenanteil 2016 immerhin schon bei 45,3%, stieg er bis 2020 auf 49,6%. Dennoch ist auch Großbritannien kein geschlechtergerechtes Paradies, was sich unter anderem in einem erheblichen Lohnunterschied ausdrückt: Unter den unbezahlten Arbeitskräften liegt der Frauenanteil bei 60%, an der Spitze der Gehaltstabelle (Jahresgehälter über £ 100.000) nur bei 28%.¹⁰ Das Thema Gender Pay Gap ist auch 2024 noch so ausschlaggebend, dass ich diesem ein eigenes Kapitel gewidmet habe.

Interessant ist der britische Report auch deshalb, weil er, wie der Titel schon vermuten lässt, auf weitere Identitätsmarker und Diskriminierungsmerkmale eingeht, die in der Debatte sonst häufig weniger beleuchtet werden. So lässt sich beispielsweise nachvollziehen, dass es einen deutlichen Altersunterschied gibt: Frauen in der Musikindustrie sind tendenziell jünger, Männer tendenziell älter. Daraus lässt sich schließen, dass die Musikindustrie in Großbritannien einen gegenderten Generationenwandel erlebt und es über die Jahre zunehmend besser geschafft hat, Frauen einzubinden. Die Ergebnisse zeigen jedoch auch, dass Machtpositionen tendenziell eher von älteren Männern besetzt werden.¹¹ Die Studie unterstreicht die Vermutung, dass es besondere Hürden für Frauen

ab dem 45. Lebensjahr gibt, beispielsweise die ungleiche Verteilung von Care-Arbeit und Erziehungsverantwortung, da ab diesem Alter ein signifikanter Abfall im Frauenanteil zu verzeichnen ist.¹² Was der Diversitätsreport zusammenfassend beschreibt, ist nicht überraschend – die Musikindustrie in Großbritannien ist insbesondere heterosexuell (81,9%), weiß (75,4%), nicht von einer Behinderung beeinträchtigt (86%) und zu einem Großteil in London und im Südosten Englands angesiedelt.

Schon 2016, inzwischen fast ein Jahrzehnt her, gab die Studie *Frauen in Kultur und Medien*¹³ vom Deutschen Kulturrat e.V. erste konkrete empirische Hinweise auf die Genderverhältnisse innerhalb der deutschen Musikbranche. Insbesondere die Berufsgruppen »Moderation und Unterhaltung« sowie »Veranstaltungs-, Kamera- und Tontechnik« stechen in der Betrachtung der Genderverhältnisse als »Männerberufe« hervor: Jeweils fast 70 bzw. 90% der Erwerbstätigen in diesen Berufsgruppen waren im Jahr 2013 Männer.¹⁴ Die Studie geht auch intensiver auf die Genderverhältnisse unter Versicherten der Künstlersozialkasse (sic!, KSK) und die Immatrikulationslisten ein, die zeigen, dass sich zwischen 1994 und 2015 eine steigende Anzahl an Frauen in Studiengänge, die der Gattung »Jazz, Populärmusik« zuzuordnen sind, immatrikuliert hat.¹⁵ Frauen waren und sind also durchaus interessiert an einer musikalischen Karriere, es scheint jedoch so, als ob sie in der Vergangenheit entmutigt wurden, ihr kreatives Schaffen und ihre Ambitionen zu professionalisieren. Ähnliches beschreibt Sam Cameron in seinem wissenschaftlichen Artikel *The political economy of gender disparity in musical markets* aus dem Jahr 2003. Es gebe durchaus zahlreiche Frauen, die Instrumente erlernen, jedoch überwiege die Erwartungshaltung, dass Frauen selbst eher eine Tätigkeit als Musiklehrerinnen denn als professionelle Musikerinnen anstreben sollten. Diese Vorstellung beeinflusse wiederum die musikalische Ausbildung der Mädchen und Frauen, die laut Cameron eine Chancenungleichheit erfahren.¹⁶ Auch Iva Nenić und Tatjana Nikolić beschreiben in ihrer Studie aus dem Jahr 2021,

dass einige ihrer Studienteilnehmerinnen die eigene musikalische Karriere zu Gunsten einer Lehrposition zurückstellen würden¹⁷:

Obwohl es oft eine klare Präferenz dahingehend gab, den Lebensunterhalt als Musikerin zu verdienen, wurde [den Studienteilnehmerinnen] eine Lehrtätigkeit an staatlich finanzierten öffentlichen Schulen auf subtile Weise als sicherere und lebensfähigere Alternative zu den unsicheren Umständen von Musikern »angeboten«, sowohl in Bezug auf das Gehalt als auch wegen der unbeständigeren Arbeitszeiten in der Musik.¹⁸

Im Fazit ihrer soziologischen Untersuchung *Mothering the artist: Women artist managers crafting an occupational identity in the Flemish music industry* kommen Francisca Mullens und Patrizia Zanoni zu folgendem Schluss: »Die Musikindustrie wird unbestreitbar nicht nur zahlenmäßig von Männern dominiert, sondern auch um eine spezifische Form der hegemonialen Männlichkeit herum organisiert.«¹⁹ Und die Soziologin Rebecca Paraciani schreibt in ihrer 2023 erschienenen Studie *No Country for Women. Women Working in the Italian Music Industry*:

Die Studie unterstreicht, dass die italienische Musikindustrie »kein Land für Frauen« zu sein scheint. Erstens gibt es in der italienischen Musikindustrie »Frauenjobs« und »Männerjobs«. Zweitens entsteht ein exklusiver Club, von dem sich die weiblichen Beschäftigten ausgeschlossen fühlen. Schließlich wird die Abgrenzung der Musikerinnen von den »anderen« Frauen hervorgehoben, die dazu neigen, sich als »Superfrauen« zu definieren.²⁰

Sie beschreibt weiter, dass Frauen in sämtlichen Bereichen der Musikindustrie unterrepräsentiert sind: »auf der Bühne, hinter der Bühne und im Management«.²¹

Zurück zur Situation in Deutschland: 2024 erschien der neueste

Keychange-Ergebnisbericht, der aktuellste Untersuchungen zur Chancengleichheit, Geschlechtergerechtigkeit und Diversität der Branche zusammenträgt. Unter anderem beziehend auf Nina Himmelreichs aktuelle Recherche im Rahmen ihrer Doktorarbeit *Gender Inequality in the German Music Industry*, hält Keychange fest, dass Männer 2023 nach wie vor die Songwriter*innen-, Performing-Artists- und Producer*innen-Credits, die GEMA-Listen sowie die Festivalbühnen dominieren.²²

Einige Monate zuvor spreche ich mit Josh Bobzin auf der Branchenkonferenz Festival Playground. Er ist unter anderem Festivalveranstalter und Mitgründer des Heterotopie e.V., der sich auf elektronische Genres spezialisiert und das Fluid Festival ins Leben gerufen hat. Bei Josh verfestigt sich in unserem Gespräch der Eindruck,

dass die Festivallandschaft mehr über das Thema Diversity redet, aber dass die Strukturen noch überhaupt nicht divers sind und dass viele Festivals, wenn überhaupt, zwar mit der Sichtbarkeit von unterrepräsentierten Gruppen auf den Bühnen anfangen, aber nicht auf ihre Crews oder Gewerke²³ schauen. Also die Leute, die hinter der Bühne arbeiten oder die das ganze Festival aufbauen, die sind für mich meist weiß und cis männlich. Innerhalb unserer Bubble und bei den Festivals, mit denen wir kooperieren, mit denen wir vernetzt sind, spielt das Thema eine immer größer werdende Rolle und es wird bei Ausschreibungen darauf geachtet. Aber das heißt ja nicht, dass es tatsächlich dann auch divers ist.

*

Leider fehlen insbesondere für den Festivalmarkt, trotz seiner großen Reichweite, aussagekräftige Zahlen und empirische Erhebungen, anhand derer wir die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte nachvollziehen könnten. Dies war für mich ein maßgeblicher

Grund, die Bühnenprogramme deutscher Festivals in meiner Studie *Wer gibt hier den Ton an?* einer systematischen wissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen. Es gab zwar einzelne Erhebungen, diese kamen jedoch meistens aus dem Ausland, konzentrierten sich auf ein Genre und/oder waren binär ausgerichtet und bezogen weitere Geschlechter und nicht-binäre Menschen nicht mit ein. An der mangelhaften Datenlage rund um die deutsche Festivallandschaft hat sich seit Fertigstellung der Studie 2022 nicht viel verändert. Es gibt, neben meiner Studie, allerdings einzelne wissenschaftliche Arbeiten, die Einsicht bieten und auf die ich mich im Laufe des Buches immer wieder beziehen werde. Hierzu zählt die wegweisende *female:pressure FACTS-Studie*, die seit 2013 die Gender-Verteilung auf elektronischen Musikfestivals weltweit untersucht.²⁴ Seit 2017 berücksichtigt die Studie auch nicht-binäre Menschen. Die fünfte Ausgabe FACTS 2022 bezog sich auf 159 Festival-Editionen, darunter 109 eigenständige Festivals, die 2020 und 2021 weltweit stattgefunden haben. Und auch diese Ergebnisse bestätigen einen Gender Gap auf der Bühne zugunsten männlicher Künstler.²⁵ Die Studie benennt neben den globalen Durchschnittswerten auch landesspezifische Daten. Im internationalen Vergleich lag Deutschland dabei im Zeitraum von 2012 bis 2021 mit 20,8% etwas über dem durchschnittlichen Frauenanteil von 18,6% und mit 1,9% deutlich über dem durchschnittlichen Anteil nicht-binärer Menschen von 0,8%. Deutschland wies im Übrigen die höchste Anzahl an eigenständigen Festivals unter allen untersuchten Ländern auf. Die Studie listet außerdem die zehn Festivals mit den jeweils höchsten Frauen- und Männeranteilen im Line-up auf. In beiden Listen findet sich Deutschland wieder. Hinsichtlich der »Top 10-Festivals mit den höchsten Frauenanteilen« schnitten 2020 das Dystopie-Festival auf Platz 2²⁶, das 3hd-Festival auf Platz 3²⁷ und das CTM-Festival auf Platz 8²⁸ ab. 2021 fand sich Deutschland zwei Mal in dieser Liste wieder: Einmal in Form des Heroines-of-Sound-Festivals²⁹ und erneut mit dem CTM-Festival³⁰. Doch auch unter den »Top 10-Festivals mit den jeweils höchsten Männeranteilen« ist die hiesige

Festivallandschaft vertreten: 2020 landete das 3000Grad-Festival mit einem Männeranteil von 80 % auf Platz 8³¹.

Interessant an diesen Tabellen ist, wie unterschiedlich sich die Anteile jeweils auf Platz 10 verhielten: Während 2020 bei dem Festival mit dem zehnthöchsten Männeranteil 78,9 % Männer auftraten, waren es bei Platz 10 der Festivals mit den höchsten Frauenanteilen nur 33,3 % Frauen. Mit anderen Worten: Während es offenbar so viele männlich dominierte Festivals gab, dass es fast 80 % Männeranteil brauchte, um die Top 10 zu knacken, reichte es bei den Festivals mit den höchsten Frauenanteilen, ein Drittel der Programmpunkte mit Frauen zu besetzen. Dennoch scheinen sich insbesondere die Zahlen weiblicher und männlicher Acts anzunähern, auch wenn summa summarum offensichtlich immer noch sehr viel mehr Männer auf den Bühnen stehen.

female:pressure kommen in ihrer Studie zu folgenden grundlegenden Ergebnissen, die sich meines Eindrucks nach auch auf weitere Genres übertragen lassen. Erstens: Insbesondere der Frauenanteil in den Line-ups wächst. Trotzdem sind wir, vor allem weltweit betrachtet, noch weit von einer insgesamt gendergerechten Slot-Verteilung entfernt. Zweitens: Auf die Größe scheint es anzukommen. Je kleiner, nach Anzahl der Künstler*innen gemessen, das Line-up ist, um so höher ist der Anteil weiblicher Künstlerinnen. Umgekehrt gilt: Je größer das Line-up ist, umso höher ist tendenziell der Anteil männlicher Künstler. Ähnliches leiten die Autor*innen der Studie für die Besucher*innen-Anzahl eines Festivals aus ihren Daten ab: Festivals mit höheren Besucher*innenzahlen weisen auch einen höheren Anteil männlicher Acts auf, während geschlechtergemischte Acts bei kleineren Festivals deutlich beliebter sind. Auch nicht-binäre Künstler*innen haben laut der Studie bei kleineren Festivals bessere Chancen.³² Öffentlich geförderte Festivals und Festivals mit einer weiblichen künstlerischen Leiterin wiesen indes höhere Anteile weiblicher Künstlerinnen auf.³³ Auch dies verwundert nicht, schließlich gehörten etwa die staatlich subventionierten Berliner Festivals Pop-Kultur und

Jazzfest zu den Erstunterzeichner*innen der Keychange-Initiative, auf die ich später noch zu sprechen komme.³⁴

Dass sich seit 2012 insbesondere der Frauenanteil in Festivalprogrammen merklich erhöht hat, attribuiert sich female:pressure auch selbst: Die Veröffentlichung des ersten Reports 2013 habe eine internationale Diskussion über die (mangelnden) Möglichkeiten von Frauen innerhalb der elektronischen Musikszene ausgelöst. Zur Relevanz dieser Erhebung schreiben die Autor*innen im Bericht:

Schaut man sich an, wie wenig der Anteil weiblicher und nicht-binärer Künstler*innen in den letzten zehn Jahren der FACTS-Erhebungen zugenommen hat, wird deutlich, wie sehr die Ungleichheit ein systemisches Problem ist. Struktureller Sexismus hält die Ungleichheit aufrecht, indem er Barrieren und negative Anreize für Künstler*innen marginalisierten Geschlechts schafft und den künstlerischen Erfolg auf den Status quo beschränkt. Auch wenn dieses Phänomen heute verstärkt in den Medien thematisiert wird, glauben wir, dass die Messung von Trends durch die FACTS-Umfrage notwendig ist, um die Entwicklungen in der elektronischen Musikindustrie zu verstehen und die Entscheidungsträger in die Verantwortung zu nehmen.³⁵

Berthold Seliger fasst in *Vom Imperiangeschäft. Konzerte - Festivals - Soziales. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören* weitere Zahlen für das letzte Jahrzehnt zusammen: So lag der Frauenanteil bei Rock am Ring im Jahr 2018 bei 10,96%. Beim Nova Rock lag er bei 3,8%. Beim splash! stand eine Frau auf der Bühne, beim Wireless waren es drei und beim Hurricane Festival neun. Beim Lollapalooza wurden immerhin 22% der Slots mit Bands besetzt, in denen mindestens eine Frau mitspielte. Bei Seliger verbleibt der Eindruck: »Hätten die Ankündigungen nur Frauen-Acts berücksichtigt, wäre die dramatische Leerstelle unmittelbar ins Auge gefallen, und das Festivalplakat wäre fast leer gewesen.«³⁶

In meiner Studie *Wer gibt hier den Ton an? Über die Repräsentanz von Geschlecht auf deutschen Unterhaltungsmusik-Festivalbühnen*, die sich auf die Line-ups der fünf besucher*innenstärksten deutschen Unterhaltungsmusikfestivals aus dem Jahr 2019 bezieht, komme ich zu einem ähnlichen Ergebnis: 72,8% der Slots wurden rein männlich besetzt. Das heißt, rein männliche Künstler und Bands wurden durchschnittlich zweieinhalbmal so häufig gebucht wie Künstler*innen oder Bands, die mindestens eine Frau und/oder eine nicht-binäre bzw. genderqueere Person innerhalb der Gruppe hatten. Noch deutlicher fiel die Diskrepanz unter den Headliner*innen aus. 89,8% der bestimmaren Headline-Slots wurden ausschließlich männlich besetzt. Durchschnittlich betrachtet wurden sie also 8,8-mal so häufig an rein männlich besetzte Bands und Künstler als an Künstlerinnen oder Bands, die mindestens eine Frau innerhalb der Gruppen hatten, vergeben. Offen nicht-binäre bzw. genderqueer lebende Personen fanden sich gar nicht unter den Headliner*innen. Besonders herausgehoben werden musste Rock am Ring mit ausschließlich männlichen Headlinern.

In absoluten Zahlen spielten zusammengenommen 2143 identifizierbare Personen auf den Bühnen der fünf von mir untersuchten Festivals, davon waren 0,89% nicht-binär bzw. genderqueer, 15,35% weiblich und 83,76% männlich. Die Unterscheidung in Genderverhältnisse nach Slots und absoluten Zahlen ist nicht irrelevant: Das Verhältnis von Programmpunkten war auf dem Wacken Open Air beispielsweise ausgewogener als auf dem Parookaville, in absoluten Zahlen schnitt Wacken aber (prozentual betrachtet gemeinsam mit Rock am Ring) am schlechtesten ab. Das liegt daran, dass in den Bands, die beim Wacken Open Air oder bei Rock am Ring vertreten waren, häufig nur eine Frau, aber mehrere Männer spielten. Die Quoten-Frau sorgte zwar dafür, dass die Band als ein Programmpunkt mit Frauenanteil wahrgenommen wurde, summa summarum standen allerdings trotzdem sehr viel mehr Männer als Frauen oder gar nicht-binäre bzw. genderqueere Menschen auf den Bühnen.³⁷ So ergab sich in meiner Studie ein betrübliches Bild

hinsichtlich der Gendergerechtigkeit auf deutschen Bühnen, das Kersty Grether schon 2015 in Folge des ersten Lollapalooza-Festivals in Berlin pointiert und gleichsam vorausschauend auf den Punkt gebracht hatte: »Es ist jeden Sommer das Gleiche: In der Festivalsaison stürmt eine Horde weißer, männlicher Musiker jeglichen Alters die Bühnen der Republik. [...] Die Männer stehen auf der Bühne, die Frauen davor.«³⁸

Neben den bereits genannten Studien sind in den letzten Jahren zwei Papiere der MaLisa Stiftung erschienen, einmal in Kooperation mit Keychange und einmal in Kooperation mit der GEMA und Music S Women*. Zweiteres befasst sich unter der Leitung von Musikerin und Aktivistin Susann Hommel konkreter mit den Bühnenprogrammen großer deutscher Festivals und stellt fest, dass sich

[...] eine leichte Steigerung des Frauenanteils beobachten [lässt]. Dennoch bleibt auch auf den ausgewerteten Festivalbühnen die Beteiligung weiblicher Musiker*innen mit einem Durchschnitt von 16% noch 2019 deutlich unter 20%. Ausnahmen bilden vor allem kleinere oder mittelgroße Festivals, die es auf bis zu 29% Frauen*anteil schaffen. Einen weiteren Aufwärtstrend auf den Festivalbühnen stellten Music S Women* auch in den Line-Ups des Jahres 2022 fest. Gerade die kleineren Festivals zeigen eine deutliche Verbesserung für den Anteil von Musikerinnen. Von einer gerechten Verteilung sind die Zahlen aber weiterhin weit entfernt.³⁹

Leider war der Anteil nicht-binärer Personen scheinbar so gering, dass er »auf Grund der kleinen Fallzahlen [...] nicht dargestellt wurde«. Den höchsten Frauen-Anteil mit 38% hatte unter den durch Music S Women* untersuchten Festivals das MELT-Festival,⁴⁰ das sich durch die sogenannte Keychange Pledge selbstverpflichtet hatte. Damit FLINTA*-Personen endlich sichtbar werden, hat sich 2017 die internationale Keychange-Initiative gebildet, mit dem Hauptziel, »die Repräsentanz und Stellung ›unterrepräsentierter

Geschlechter« durch die gesamte Musikindustrie hinweg« zu verbessern.⁴¹ Die durch Keychange initiierte Keychange Pledge fordert Unternehmen und Akteur*innen auf, sich selbst zu »mindestens 50 % Frauen und/oder unterrepräsentierten Geschlechtern in verschiedenen Bereichen, etwa Programm, Personal, Künstler*innen und Aufträge«, zu verpflichten.⁴² Während der Fokus von Keychange anfangs auf Festivals lag, hat sich dieser inzwischen verbreitert und die Initiative hat zudem angefangen, andere Unternehmen zu adressieren.

Keychange selbst hat über die Zusammenarbeit mit der MaLisa Stiftung hinaus noch eine weitere Studie in Kooperation mit der Erasmus Universiteit Rotterdam in Auftrag gegeben, um die bisherigen Auswirkungen der Initiative zu messen. Leider hatten zum Zeitpunkt der Untersuchung noch nicht alle Teilnehmenden, die die Selbstverpflichtung von Keychange unterzeichnet hatten, Daten vorgelegt. Die Daten, die vorlagen, zeigten jedoch, »dass Unterzeichner*innen ihre Gender-Balance-Ziele bezüglich der Acts und Panelist*innen (nicht jedoch der Performer*innen und Mitarbeiter*innen) größtenteils erreichten oder auf dem Weg dahin sind.«⁴³

Kurz vor Abgabe des Manuskripts erschien Ende September 2024 die neueste Studie von Keychange »zur Geschlechtervielfalt im deutschen Musikmarkt«, die sich breiter mit dem Thema befasst und auch jenseits der Festival-Line-ups das Thema Geschlechtergerechtigkeit in den Blick nimmt.⁴⁴ Laut ihr nehmen »Akteur*innen der Musikbranche« weiterhin keine »spürbaren Veränderungen wahr«. Und weiter: »Ein Wandel hin zu mehr Chancengleichheit erfolgt sehr langsam.« Besonders ernüchternd fand ich die Erkenntnis, dass laut der Studie insbesondere befragte FLINTA* noch stärker als 2021 »nicht an eine Chancengleichheit der Geschlechter in der Musikindustrie« glauben. Ein weiteres interessantes Kernergebnis: »Fast alle befragten FLINTA Personen und drei Viertel der Männer haben schon einmal im beruflichen Kontext diskriminierende Erfahrungen gemacht. Männer nahmen mehr Diskriminierung wahr als 2021.« Nimmt man beide Erkenntnisse zusammen, so

entsteht für mich folgendes Bild: Es gibt eine sukzessive Wahrnehmungsveränderung und eine gestiegene Awareness für diskriminierende Strukturen. Und so frustrierend, wie die Ergebnisse auf den ersten Blick scheinen, so motivierend finde ich doch diese dahinter liegende Interpretation.

HISTORISCH (K)EIN PLATZ FÜR FRAUEN

Die Studienlage zur Gendergerechtigkeit in der Musikbranche belegt also eindeutig, dass FLINTA* nach wie vor unterrepräsentiert sind und umfassende Benachteiligung erfahren. Während es in den vergangenen Jahren erste Anzeichen für eine Verbesserung gab, haben Jahrzehnte der Unterdrückung weiblicher und nicht-binärer Bestrebungen in der Musikindustrie die diskriminierenden Strukturen verfestigt. Sam Cameron, mittlerweile pensionierter Professor für Wirtschaftswissenschaften, beschrieb schon 2003, in welcher Ecke des Pop- und Rock-Zirkus sich Frauen einzufinden hätten, nämlich als fremdbestimmte Sängerinnen:

Singen ist zweifellos der am meisten akzeptierte und fortgesetzte Archetypus der Frau in der Musik, durch alle Genres hinweg. Frauen, die nicht komponieren, wurden zwangsläufig nicht nur von Männern gemanagt und dirigiert, sondern singen auch in der Regel männliche Kompositionen, da die Autorenschaft in der Branche sehr ungleich verteilt ist. Der Inbegriff der von Männern dirigierten Frau fand sich in der »Girlgroup«, deren Protagonistinnen dazu neigten, ähnliche Kleidung zu tragen und ausgeprägte Tanzroutinen zu haben, aber im Grunde keinen anderen musikalischen Beitrag leisteten als den Gesang auf Platten, die von Männern geschrieben, arrangiert und produziert wurden.⁴⁵

Cameron folgert, dass es durchaus talentierte Instrumentalistinnen

unter besagten Frauen gab, deren weitere Beteiligung jedoch unerwünscht war und die absolute Ausnahme darstellte.

Eine weitere Möglichkeit zur musikalischen Entfaltung ergab sich für Frauen im Laufe der 1970er aus der Kombination begehrenswerte Frontsängerin und männliche Band.⁴⁶ Was vielleicht auf den ersten Blick progressiver wirkt, war bei genauerem Hinsehen ebenfalls von sexistischen Stereotypen durchdrungen. Nicht selten spielte in solchen Konstellationen eine sexuelle Beziehung zwischen der Frontsängerin und einem der Musiker eine Rolle.

Abgesehen von dieser Kombination war in den Musikgruppen des letzten Jahrhunderts insbesondere für selbstbestimmte und selbstwirksame Frauen kaum Platz. So war es für Cameron anno 2003 noch ein Fakt, dass es »die ausschließlich (oder größtenteils) weibliche Rock-/Popgruppe von klassischem Format kaum gibt, und wo sie existiert, scheitert sie daran, Massenerfolg zu erreichen.«⁴⁷ Ein ähnliches Bild ergibt sich aus einer serbischen Studie, die im Jahr 2021, also 18 Jahre nach Camerons Text, erschienen ist:

Die Stellung von Musikerinnen in der serbischen und balkanischen Popmusikszene ist durch eine Asymmetrie gekennzeichnet – das vorherrschende Konzept der Beteiligung von Frauen an der Musik ist oft mit dem Gesang und in der Regel mit stark sexualisierten Bildern von Weiblichkeit verbunden.⁴⁸

Und auch andere Studien belegen, dass Frauen und die Darstellungen von Frauen in der Regel sexualisiert wurden und werden. Sexualisierung geht häufig mit Objektivierung einher; Frauen wird also ihr Subjektstatus, ihr Sein als handelndes, denkendes und fühlendes Individuum abgesprochen. Zwar gab es stets auch vereinzelte Frauen, die sich jenseits dieser Stereotype bewegten, ihr Wirkungskreis begrenzte sich jedoch meist auf spezifische Communitys.⁴⁹

Der mäßige Erfolg der wenigen existierenden FLINTA*-Bands

lag laut Sam Cameron auch an den Konflikten, die sich unweigerlich zwischen den Bands und den in der Regel rein männlichen Managements und Plattenlabels anbahnten. Managements und Labels hätten nicht selten versucht, diese Bands in eine Richtung zu drängen, die nicht ihren Interessen entsprach.⁵⁰ In den 1960ern und -70ern gab es zwar beispielsweise laut Cameron die Bands Luv'd Ones, She und The Svelts, sowie den Svelts-Nachfolger Fanny und The Runaways⁵¹, die versuchten, sich gegen Managements und Labels durchzusetzen und jeweils eigene Musik schrieben und aufführten, ihnen blieb der langfristige kommerzielle Erfolg jedoch verwehrt und bis auf The Runaways gerieten sie alle mehr oder weniger in Vergessenheit. Auch in den folgenden zwei Jahrzehnten blieb es für Songwriterinnen und rein weibliche Formationen schwer, sich zu behaupten. Die Konzentration der Musikbranche auf einige wenige erfolgreiche Akteur*innen, auch hinter den Kulissen, die die Zügel in der Hand halten, half hierbei mit Sicherheit nicht. Erst die erste Welle der Indie-Labels, die in den 1970er und 1980er Jahren in Folge der DIY- und Punk-Bewegung aufkamen, sowie die in den 2000er Jahren gegründeten Plattformen MySpace und YouTube, ermöglichten es Künstler*innen, darunter auch FLINTA*-Musiker*innen, im größeren Stil eigene Wege jenseits der Major-Labels einzuschlagen.

Auch die Musikpresse trug erheblich dazu bei, dass selbstbestimmte weibliche und nicht-binäre Künstler*innen im 20. Jahrhundert kaum eine Rolle spielten. So proklamierten Musikjournalisten wie Robert Christgau in den 1970ern, dass *Frauen einfach keine Rock-Gitarre spielen können*:

Man könnte argumentieren, dass Frauen – natürlich aufgrund kultureller Benachteiligung, nicht aufgrund angeborener Benachteiligung – wenig Neigung zur instrumentalen Improvisation haben. Das mag auf heutige Rockmusik zutreffen, wobei dies dann noch umso mehr auf Jazz zutrifft. Aber die tiefere Wahrheit ist meiner Meinung nach unangenehmer als jede Behauptung

über kulturelle Benachteiligung. Erstens können Frauen keine Rockgitarre spielen, weil Männer ihnen nicht zuhören wollen, und es ist nicht nötig, phallische Analogien zu bemühen, um zu erklären, warum. Zweitens können Frauen keinen Rock spielen, weil sie nicht in einem auf Blues basierenden männlichen Stil kreieren können und/oder wollen.⁵²

Der Text, aus dem das Zitat stammt, heißt im Übrigen »Look at That Stupid Girl«. Kein Witz. Gut, dass wir das geklärt haben – Frauen und Rock, das passt halt einfach nicht. Aber Ironie beiseite, immerhin wurde schon im letzten Jahrhundert anerkannt, dass Männer Frauen nicht zuhören, allen voran von besagtem führenden Musikjournalisten und selbstproklamierten »Dean of American Rock Critics«. Trotzdem hoffte Christgau »um meinetwillen und um der Musik willen, dass Frauen es für angebracht halten, den Widrigkeiten zu trotzen und sich der Rockmusik in anderer Funktion als dem *Resident Female Principle* zu widmen«, da er »in den letzten anderthalb Jahren eine stetig wachsende Unzufriedenheit mit dem männlichen Chauvinismus des Rocks verspürte.⁵³

Wer glaubt, Kommentare wie dieser seien Relikte lang vergangener Zeiten, den muss ich leider enttäuschen. Der niederländische DJ, Musikproduzent und TV-Juror (ironischerweise unter anderem als Jury-Mitglied der Castingsendung *Idols*) Ronald Molendijk behauptete 2018 im niederländischen Fernsehen, es sei

einfach weniger wahrscheinlich, dass Frauen gute Musik machen, als es bei Männern der Fall ist. Es gibt auch weniger Frauen, die in der Branche arbeiten. Das ist einfach so.⁵⁴

Ja, dann kann man wohl nichts machen, *wenn das einfach so ist*.

Und auch 2025 füllen sich die Kommentarspalten regelmäßig mit selbsternannten Musikexperten, die kundtun, dass die Festival-Line-ups eine natürliche und logische Konsequenz des Musikmarktes seien. Würden FLINTA* bessere Musik machen, würden

sie auch mehr gebucht werden, so der Unterton. Diese Annahme ignoriert jedoch gekonnt die Hintergründe: Wie sollen Frauen und andere marginalisierte Geschlechter gleichberechtigter Teil der Branche werden, wenn ihnen permanent der Zugang verwehrt wird? Wie sollen sie denn dann erfolgreich werden? Der Konzertveranstalter Berthold Seliger konstatierte diesbezüglich im Jahr 2019:

Die Entscheider sind zum großen Teil Männer, bei den Labels, bei den Festivals, bei den Booking-Agenturen, bei den Tourneeveranstaltern, bei den örtlichen Veranstaltern, bei all den Jurys, die Preise und Stipendien für Musiker*innen vergeben – und nicht zuletzt natürlich auch in der Musikpresse und bei all denjenigen, die über Musik berichten.⁵⁵

Der jahrzehntelange Tenor, dass Frauen nicht dazugehören und wenn überhaupt nur als schön anzusehende, fremdbestimmte Pop-Sängerin stattfinden dürfen, hat mit Sicherheit Spuren hinterlassen. Frauen fanden vorrangig dort statt, wo sie nicht in direkter Konkurrenz zu Männern standen und nicht als Bedrohung wahrgenommen werden konnten, insbesondere in weniger populären Musikgenres.⁵⁶

Zu etwaigen FLINTA*-Personen hinter der Bühne ist weniger bekannt. Zum einen stehen Personen, die hinter den Kulissen arbeiten, naturgemäß weniger im Rampenlicht. Zum anderen gehe ich stark davon aus, dass sie, wie so oft in der Geschichte, nicht die gleiche Wertschätzung, nicht den gleichen Ruhm empfangen haben wie ihre männlichen Kollegen. Sucht man auf Google nach dem im Englischen genderneutralen Suchbegriff »famous music manager«, so werden einem zuverlässig fast ausschließlich Männer vorgeschlagen. Wer lang genug scrollt, findet sie aber, die Ausnahmen. In einer von Google kuratierten Liste finden sich unter 50 Manager*innen auch 2 Frauen: Eve Taylor (*1915 – +1983), unter anderem Managerin von Adam Faith, Sandie Shaw, Val Doonican

und Komponist John Barry, sowie Gail Colson (*1946)⁵⁷, die unter anderem für Peter Gabriel, The Pretenders, Morrissey, Alison Moyet und Peter Hammill als Managerin tätig war.

Als seltenes Zeitdokument, das sich mit Frauen hinter den Kulissen befasst, widmete die Los Angeles Times der Musikmanagerin Trudy Green 1988 einen eigenen Artikel. Wenig überraschend steigt der Text mit Plattitüden und Beschreibungen ihres Aussehens ein. Aber er zeichnet auch das Porträt einer knallharten Businessfrau, die sich des erlebten Sexismus bewusst ist, und dennoch gegen Feministinnen schießt, es langweilig findet, mit anderen Frauen zusammenzukommen und über das Geschäft zu sprechen.⁵⁸ Einstellungen, die 2025 immer noch, wenngleich deutlich seltener, anzutreffen sind.

*

Wo stehen wir also inzwischen? So skurril es klingt, das eigentlich so banale Thema Geschlecht provoziert – immer noch. Auch in den 20er Jahren des 21. Jahrhunderts ist es offenkundig noch notwendig, über Themen wie Diversität, Chancengleichheit und Geschlechtergerechtigkeit zu streiten. Aber welche Probleme umfasst dieser große Begriff Geschlechtergerechtigkeit konkret? Und welche Lösungen könnte es dafür geben? Wie betreffen diese Begebenheiten FLINTA* auf und hinter der Bühne, jenseits der nackten Statistik? Strukturelle Diskriminierung lässt sich in mehrerer Hinsicht in der Musikbranche entdecken: In den Netzwerken, die Jobs vergeben, und in ungleichen Honoraren. In der fehlenden Infrastruktur für Menstruierende und der mangelnden Unterstützung für Eltern. Im Umgang mit Betroffenen von Gewalt und der Unfähigkeit, diese vorab zu unterbinden. In Belastungen für die mentale Gesundheit und in der langjährigen Isolation von FLINTA*, die auf sich allein gestellt waren. All diese Themen hängen zusammen, denn sie teilen dieselben patriarchalen und sexistischen Untertöne, die sich durch unsere Gesellschaft ziehen und

eben auch in der Musikbranche wiederzufinden sind. Und dennoch unterscheiden sich je nach Problemfeld die Mechanismen, anhand derer sich der Sexismus zeigt, sowie die notwendigen Maßnahmen, um ihm zu begegnen. Daher ist dieses Buch in zwölf Kapitel unterteilt, die sich jeweils mit einem dieser Problembereiche und Themen intensiver befassen.

Im folgenden Kapitel soll es zunächst darum gehen, warum fehlende Geschlechtergerechtigkeit in der Musikbranche nicht nur für FLINTA* relevant ist, sondern wir alle aktiv werden sollten.