

Riekje Weber (Hamburg)

Narrative Interviews mit Tanzmusiksängerinnen: Über die soziale Identität

Halbjahresarbeit im Rahmen der Diplomprüfungsordnung für Soziologen an der Universität Hamburg, Hamburg 1988 (mschr.)

In der Arbeit sollte die Situation von Sängerinnen herausgearbeitet werden, die hauptberuflich musikalische Dienstleistungen auf Tanzveranstaltungen anbieten. Von sechzehn narrativen Interviews (1) wurden fünf ausgewertet; zwei der Frauen machen heute keine Tanzmusik mehr, eine arbeitet mittlerweile als Gastsängerin ("Einlage") auf Galas, und zwei sind nach wie vor als Tanzmusiksängerinnen tätig. Diese Arbeit ist im Bereich der Biographieforschung angesiedelt. Ihr Anliegen ist es, die subjektive Perspektive der im Alltag Handelnden zu erfassen.

Die Biographieträgerinnen führten sich ausnahmslos als "zukünftige Sängerinnen" ein, obwohl der Grad musikalischer Ausbildung erheblich differierte (vom Schulchor bis zum nachmittäglichen Konservatoriumsbesuch). Die Herstellung der Dominanz der musikalischen Lebenslinie ist im Zusammenhang mit "Statuspassagen" (2) zu betrachten, die nicht vorgeformt sind wie andere Berufskarrieren. Sängerinnen durchlaufen Solo-Passagen, die durch das Anwerben von Agenten (z.B.: Produzenten, Bandleader, Veranstalter) und die Handlungsweise, sich Agenten als "passagee" zur Verfügung zu stellen, gekennzeichnet sind. Da den Interviews nicht entnommen werden konnte, daß es eine typische Statuspassage zur Tanzmusiksängerin (allgemeiner: zur Sängerin in der Populärmusik) gibt, erschließt sich die jeweilige Statuspassage aus einer Interaktionskette von Zuschreibungen musikalischer Kompetenz, die ab einem gewissen Zeitpunkt als Identitätszuschreibungen verstanden werden. Mit den folgenden zwei Beispielen soll Einblick in Zuschreibungen sozialer Identität (3) durch das Publikum gegeben werden, wie sie die Frauen in ihrem Status als Tanzmusiksängerin erfahren. Die Musikerinnen reflektieren das Publikumsverhalten (als Übernahme von dessen Einstellung ihnen gegenüber) und konstruieren ihr Rollenverhalten aufgrund der Gesten, Blicke und Ansprachen, mit denen sie von den Gästen bedacht werden.

Verletzungen situationeller Reservate des Selbst

Die Sängerin hat ein Anrecht auf ihren persönlichen Raum. Da dieser Raum, die Bühne, für alle Anwesenden sichtbar gekennzeichnet und deutlich begrenzt ist, spricht GOFFMAN vom temporären Anrecht auf die "Box" (4), das der Sängerin für die Dauer ihrer Arbeit zusteht. Das Charakteristische an Boxen ist, daß sie die externe, verteidigungsfähige Begrenzung eines räumlichen Anspruchs beinhalten. In einem Interviewausschnitt weist Sängerin Kate auf den Umstand hin, daß manchmal keine Bühne vorhanden ist und sich die Band auf einem Teil der Tanzfläche postieren muß, dessen "Box"-Charakter für einige Gäste nicht ersichtlich ist. Kate muß in diesem Fall ständig damit rechnen, bei ihrer Arbeit behindert zu werden: der Schellenring kann ihr weggenommen werden, tobende Tänzer können über ihr Kabel stolpern oder das Mikrofonstativ zum Umfallen bringen, während ihres Singens

kann sie angefaßt und angesprochen werden. Dieser Extremfall zeigt, daß der Sängerin kein von allen akzeptiertes Recht auf Verteidigung ihrer Box zugestanden wird.

Auch auf nur über Treppchen oder Hintereingänge zu erreichenden Bühnen kann ihr Anspruch auf ihren speziellen persönlichen Raum eingeschränkt werden. Aufgrund der räumlichen Distanz beschränken sich die Aktivitäten des Publikums auf die erreichbaren Gegenstände, die den Charakter von Besitzterritorien haben (5). So ist ein beliebtes "Spiel" das Verschlagen des Textbuches: der Gast hört dann interessiert hin, ob die Sängerin ihren Text auswendig weiß.

Obwohl den Verletzungen des persönlichen Raums der Sängerin in den wenigsten Fällen Vorsätzlichkeit unterstellt werden kann, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie begangen werden und die Sängerin den Eindruck gewinnt, daß sie von jedermann als Objekt jeglicher Begierde in Anspruch genommen werden kann. Im folgenden Interviewausschnitt macht sich Kate's zeitliche Distanz zu ihrer "Mucke-Vergangenheit" in der unverblünten Typisierung des Publikums und im Erzählen (statt im verschämtem Andeuten) von Belästigungen bemerkbar.

K.: Ich meine, ich will das jetzt nicht so abwertend sagen, ne? "Das Volk".

I.: ja

K.: ich meine

I.: Du meinst "die Masse"

K.: Ich habe meine Art und Weise so witzige Ausdrücke zu finden, ne? ((belustigt:)) Aber ich meine schon "das Volk"!

I.: Jaha

K.: Ich meine schon die besoffenen kleinen, ..kahlen, dickbäuchigen Typen, die/eh/, also hier Dich unbedingt anfassen müssen und.. versuchen, Dich von der Bühne runterzureißen oder unbedingt .. mitten in Deinem Lied .. Dich runterreißen und mit Dir tanzen wollen

I.: hm

K.: und Dich angrapschen, also: nein!

I.: hm

K.: Und das, meine ich, ist meistens der Fall!

Die Stigmatisierung des Publikums ist ein Zeichen der Abgrenzung und ein Zurückweisen seines Verhaltens. Sängerin Jana hingegen sieht den Sachverhalt "Gast will mit Sängerin tanzen" als unhinterfragte mögliche Erwartung an ihre Rolle, die sie selbst korrigieren muß:

J.: Denn ich bin noch von der Bühne, und da hat mich einer - das war irgendwie so'n großer Ball, also der Ball war im Grunde .. recht schön, das war ein richtig großer Ball - hat mich da einer aufgefordert; so'n junger Mann. Und ich, so unbedarft, hab dann auch getanzt, wußte gar nicht, Mensch, das macht man ja nicht, ich bin ja nu die Sängerin!

Sie nimmt das Publikum hier als sich nach üblichen Höflichkeitsregeln verhaltend wahr, denen sie ihre Rolle anpassen muß. Kate hingegen sieht in den Handlungsformen der Gäste eine Form von territorialen Übertretungen, die GOFFMAN als Aufdringlichkeit bezeichnet.

Eine öffentliche auftretende Sängerin weiß, daß sie ständig mit zudringlichen Blicken rechnen muß, da das Durchbohren mit den Augen als gesellschaftlich harmloser Verstoß gewertet wird (6). Weil es aber nicht in jedem Fall bei Blicken bleibt, kann sie die Verletzung eines anderen Territoriums ihres Selbst erwarten. Die "Hülle" als Haut, die den Körper beschützt, und in geringem Abstand davon, die Kleider, die die Haut bedecken, gehören zu den egozentrischen Reservaten, die sich auf die Person beziehen (7).

Verletzungen egozentrischer Reservate des Selbst

J.: Weil irgendwie .. man denkt immer, die Leute sind überhaupt nicht kritisch, und sie sind aber doch kritisch. Da fängst an: die gucken leider schon auf die Klamotte, die gucken auf Dein Gesicht, die gucken auf Deine Füße, die gucken auf Dein Ge-, die gucken, wie Du lachst, und, die hören auch, wie Du singst. Und wenn Du da .. das nicht überzeugend überbringst - das ist ganz eigentümlich -, dann bist Du 'ne schlechte Band (.....) Die Leu-, die Menschen da unten, gut, die woll'n auch Musik-, aber die wollen auch die Frau. die woll'n .. ne frauliche Stimme hörn und woll'n auch'n bischen, jaja, was hat se denn heute an, es is halt so.

I.: hm

J.: .. /eh/ Also die steht halt praktisch so im Vordergrund und ist das Aushängeschild der Band.

Interessanterweise erscheint das Singen in der Aufzählung an letzter Stelle. Jana schreibt sich hier eine überwiegend "zeremonielle Rolle" im Darstellereensemble zu, die nicht nur auf den Reaktionen des Publikums basiert. Inhaber rein zeremonieller Rollen haben nicht notwendigerweise dramatisch dominante Rollen (8). Jana nimmt diesen Aspekt als unmittelbar mit ihrer Arbeit verknüpft an ("es ist halt so"): daß eine Tanzmusiksängerin auch mit Verletzungen ihrer Privatsphäre und ihres Gesprächsreservats rechnen muß (unter dem Recht eines Individuums verstanden wird, ein gewisses Maß an Kontrolle darüber auszuüben, wer es wann zu einem Gespräch auffordern kann (9)).

Die Sängerin hat in den Augen des Publikums keinen Anspruch auf das Informationsreservat. Wenn sie z.B. relativ züchtig auf der Bühne erscheint und damit den Eindruck einer nicht für alle Dinge zur Verfügung stehenden Person vermitteln will, kann es passieren, daß der Veranstalter den Bandleader fragt: "Wann zieht sich die Sängerin denn um?" Zur Beanstandung ihrer Hülle gesellen sich Aspekte der Verfügbarkeit über ihre gesamte Person. Darstellungen sexueller Belästigung als eindringlichste und aufdringlichste Verletzung der Hülle und gleichzeitig territoriale Übertretung haben einige Frauen thematisiert. Da sich mit diesen Aussagen unangenehme Assoziationen verbinden, die die Sängerinnen teilweise auch nicht wahrhaben wollen,

NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER NEUE BÜCHER

hat mir nur eine Frau (Laura) von einem solchen Antrag während des Interviews erzählt:

L.: Und da hab ich denn so betrachtet, und da kam denn ein Arzt mich tanzen fragen, ..und dann hab ich gesagt: "Oh Gott, ich muß oben gehen." Und denn fragte der: "Was?" - "Ja, ich muß arbeiten, ja! Ja, ich muß singen!" - "Ach, Sie sind auch Sängerin!" - "Ja, ich bin konkurrenzmäßig hierherge-" Und dann kam, hatte er hatte denn in mich verliebt.

I.: ja

L.: Das ist okay, gut.

I.: hm

L.: Und dann /eh/ hat er dann gesagt, ich /eh/ sollte denn sein Zimmer kommen.

I.: hm

L.: "Wie bitte?"

I.: ja

L.: Ne?

I.: jaja hm

L.: Solche Sache.

I.: hm

L.: Weil er weiß, daß ich Sängerin bin.

Der Grad der Bewußtheit der möglichen Stigmatisierung als leicht zu habendes Sexualobjekt ist meines Erachtens bei allen Frauen vorhanden. Er variiert allerdings je nach Abstand zu der Tätigkeit (Kate und Laura) bzw. zur Involviertheit in die Tätigkeit (z.B. Jana) als Tanzmusiksängerin.

Anmerkungen

- (1) Fritz Schütze: Die Technik des narrativen Interviews in Interaktionsfeldstudien - dargestellt an einem Projekt zur Erforschung von kommunalen Machtstrukturen. In: Arbeitsbereiche und Forschungsmaterialien der Fakultät für Soziologie der Universität Bielefeld, 1977, Nr. 1, S. 1-62.
- (2) Vgl. Barney Glaser und Anselm Strauss: Status Passage, London 1971.
- (3) Siehe Erving Goffman's Konzeption von Identität in: Stigma - Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt/M., 1975, S. 9 f.
- (4) Erving Goffman: Das Individuum im öffentlichen Austausch - Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung, Frankfurt/M., 1982, S. 59.
- (5) Goffman (1982), S. 67. (6) Goffman (1982), S. 78.
- (7) Goffman (1982), S. 67.
- (8) Siehe: Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1969, S. 96.
- (9) Goffman (1982), S. 69.