

SONJA EISMANN

CANDY

GIRLS

SEXISMUS

INDER

MUSIKINDUSTRIE

NAUTILUS FLUGSCHRIFT



SONJA EISMANN (*1973) ist Journalistin und Kulturwissenschaftlerin. Sie studierte Komparatistik in Wien, Mannheim, Dijon und Santa Cruz (USA) und war Mitgründerin des Magazins nylon und des Missy Magazine, wo sie bis heute Teil der Redaktion ist. Sie war/ist u. a. für Spex, taz, der Freitag und Deutschlandfunk Kultur als Autorin tätig und

forscht zu Genderdarstellungen im Pop. Von 2016 bis 2022 war sie Mitglied im Musikbeirat des Goethe-Instituts, 2024 hatte sie die Popdozentur der Universität Paderborn inne. Sie lebt in Berlin.

SONJA EISMANN
CANDY
GIRLS
SEXISMUS
IN DER MUSIKINDUSTRIE

EDITION NAUTILUS

Edition Nautilus GmbH
Schützenstraße 49 a
22761 Hamburg
www.edition-nautilus.de
info@edition-nautilus.de

Alle Rechte vorbehalten, ausdrücklich auch
die Nutzung dieses Werks für Text- und
Data-Mining im Sinne von § 44b UrhG

© Edition Nautilus 2025

Deutsche Erstausgabe September 2025

Umschlaggestaltung: Maja Bechert

www.majabechert.de

Satz: Corinna Theis-Hammad

www.cth-buchdesign.de

Porträt der Autorin auf S. 2:

© Juliette Moarbes



Druck und Bindung:

CPI – Clausen & Bosse, Leck

1. Auflage

ISBN 978-3-96054-472-2

Inhalt

Einleitung — 7

Zu jung — 13

Zu alt — 31

Dein Körper ist immer falsch — 49

Die dummen Fans — 65

Die geilen Groupies — 83

Songtexte — 99

Schreiben über Frauen im Pop — 123

Strukturen — 147

Die andere Seite — 165

Anmerkungen — 187

»Misogyny is the backbone of the music industry.«¹ Kim Deal

Einleitung

Candy Girls sind süß. Sie sind frisch und lecker. Sie sind an jeder Ecke zu haben und sie sind billig. Sie sind mit und ohne Verpackung hübsch. Sie lassen sich schnell konsumieren oder unauffällig wegwerfen. Sie sind genau so, wie die Musikindustrie sich Weiblichkeit erträumt.

»My girl's like candy, a candy treat«, singen New Edition 1983 in »Candy Girl«. Ein Treat ist ein Vergnügen, aber auch eine Belohnung, hier extra für Boys. »Sex and Candy« riecht der Sänger von Marcy Playground 1997, als er sich eine supererotische Erscheinung zusammenfantasiert, eine Frau so schmackhaft wie »double cherry pie«. Iggy Pop will 1990 seine »Candy« gar nicht mehr loslassen, weil sie ihm »love for free« gegeben hat, sie muss ihm gehören, »Candy Candy Candy I can't let you go!« In 50 Cents »Candy Shop« von 2005 existiert nur eine einzige Süßigkeit: Sein eigener »Lollipop«, den alle Candy Girls der Welt unbedingt probieren sollten, denn: »I'll melt in your mouth, girl, not in your hand, ha-ha!« Den Rolling Stones schmeckt 1971 der »Brown Sugar«, den der »scarred old slaver« mitgebracht hat, so unglaublich gut, dass das versklavte junge Mädchen auf den Boden gestoßen wird, »ah, get down on your knees, brown sugar« – den Rest können und sollen wir uns denken.

Candy Girls haben keine eigene Handlungsmacht. Sie sind dafür da, besungen, beglotzt, fetischisiert, exotisiert, aufgerissen und verschlungen zu werden. Sie sollen köstlich sein, nicht bitter, denn dann werden sie beschimpft oder gleich komplett entsorgt.

In den letzten Jahren war viel davon die Rede, dass Frauen den gesamten Popladen übernommen hätten, dass die Zeit des goldenen Popmatriarchats angebrochen wäre, der Feminismus sich im Pop flächendeckend durchgesetzt hätte. Beyoncé gewinnt die meisten Grammys! Taylor Swift wird am reichsten mit ihren Touren! Billie Eilish kann auch alte Männer begeistern! Überall Frauen, an der Spitze der Charts, in Konzerthallen, hinter den Plattenspielern und vielleicht sogar bei Musiklabels und im Journalismus. Erst im Zuge von #MeToo, das mit der Ausstrahlung der TV-Doku-Serie »Surviving R. Kelly« 2019 nach der Filmbranche auch im Musikbereich Fahrt aufnahm, dämmerte so einigen, dass hier vielleicht doch noch nicht alles rund läuft. Dank der unermüdlichen Arbeit von Opfern, Aktivist*innen und Unterstützer*innen wurde die Öffentlichkeit auf die sexualisierten Macht- und Abhängigkeitssysteme von Musikern wie R. Kelly, Till Lindemann, P. Diddy, Marilyn Manson, Michael Jackson, Ryan Adams, Win Butler und vielen, vielen anderen aufmerksam gemacht. Dieser Einsatz ist für einen längst fälligen Bewusstseinswandel in der Musikindustrie in seinem Wert gar nicht zu überschätzen. Dennoch ist dies kein Buch über #MeToo in der Musikbranche – diese Zustände haben andere bereits ausführlicher bearbeitet. Es ist vielmehr der Versuch nachzuzeichnen, welche tiefverwurzelten Strukturen die Verhältnisse, deretwegen #MeToo notwendig wurde, ermöglicht haben und bis heute ermöglichen.

Wie und wo ist die Musikbranche sexistisch? Kurze Antwort: überall. Die lange – und mitunter anstrengende, zermürbende und vor allem wütend machende – Antwort findet sich in diesem Buch. In Kapiteln über (niemals) zu junge und (immer) zu alte weibliche Identitäten im Pop, über Frauenkörper, die eigentlich immer falsch sind, über vermeintlich dumme Fans und willige Groupies, über misogynie Songtexte und problematischen Journalismus, über erdrü-

ckend patriarchale Strukturen und die Frage, was wir dem entgegensetzen könnten.

Seit mehr als einem Vierteljahrhundert beschäftige ich mich bereits mit den Themenkomplexen Feminismus und Popkultur. Die meiste Zeit davon habe ich euphorisiert damit verbracht, Gegenbeispiele zu allem, was ich in diesem Buch beschreibe, zu suchen. Ich habe sie zuhauf gefunden – in den letzten Jahren in einer solchen Fülle, dass ich schon das – gleichzeitig überfordernde wie begeisternde – Gefühl hatte, nicht mehr hinterherzukommen. Aber spätestens der #MeToo-Skandal um Rammstein hat mir in drastischer Weise vor Augen geführt, dass sexistische Strukturen nicht einfach verschwinden, nur weil es mehr und mehr fantastische Musikerinnen, engagierte Organisationen und feministischen Pop-Aktivismus gibt.

Während ich *Candy Girls* schreibe, blättere ich mit meiner achtjährigen Tochter durch einen Werbeprospekt zu empowernden Büchern für Kinder. Sie ist ein riesiger Fan der Reihe, hat die Bände über Rosa Parks, Marie Curie oder Malala Yousafzai verschlungen. Sie tippt neugierig auf das Cover mit David Bowie als Ziggy Stardust. David Bowie, der als erwachsener Mann in den Anfängen seiner Karriere laut mehreren Quellen Sex mit minderjährigen Mädchen hatte.² Auch wenn es die damals 14-jährige Lori Mattix, eine der Betroffenen, nicht tut,³ könnten wir benennen, was das bedeutet: Vergewaltigung. Meine Tochter tippt auf das Bild von Udo Lindenberg. Den als deutsches Nationalheiligtum gehandelten Musiker, der 1991 in seinem Song »Lolita« die denkwürdigen Zeilen sang: »Ich war an der Schwelle zum Blausein / Und sie war an der Schwelle zum Frausein / (...) Ich war so um die 40 / Und sie war 15 / Wir wollten uns zusammuntun / Ja, wo is'n da das Problem?« Ja, wo ist das Problem? Man würde denken, es steht so überdeutlich als Elefant im Raum, dass es nicht zu übersehen ist. Aber eine gesamte Industrie mit ihren Akteur*innen und Stars, die

sich, wie auch Lindenberg und Bowie, nie entschuldigen, ja die Gesellschaft als Ganze guckt amüsiert um den Elefant herum und macht weiter. Musikerinnen auf Bühnen wird weiterhin reflexhaft »Ausziehen!« entgegengebrüllt, Femi-zide werden in Songlyrics von Männern romantisiert, Frauen werden auf Festivals vergewaltigt, jedes musikbegeisterte Mädchen, das sich backstage mit einem männlichen Musikstar austauschen möchte, wird als penetrierbarer Körper wahrgenommen, es gibt Women-in-Music-Awards, aber keine Men-Awards, weil eigentlich jeder Award per se ein solcher ist und nur durch Abweichung weiblich werden kann.

Ich spreche in diesem Buch an vielen Stellen von »Männern« und »Frauen«, von »weiblich« und »männlich«, obwohl ich das in meiner Praxis als feministische Journalistin in dieser Eindeutigkeit mittlerweile selten tue und häufig den Terminus »FLINTA« (Frauen Lesben Inter Nichtbinäre Trans Agender) verwende, um alle Identitäten zu benennen, die im Patriarchat marginalisiert und diskriminiert werden. Doch ich verwende diese Kategorien hier ganz bewusst, um darauf hinzuweisen, dass die Begehrensökonomie von Popkultur auf genau dieser Zwangsbinarität aufgebaut ist, um zu erklären, wie Pop funktioniert, wenn er uns wieder und wieder zu Männern und Frauen, zu Boys und Girls macht (wohl wissend, dass es mittlerweile zahllose Akteur*innen gibt, die genau dieses Zwangssystem herausfordern und mit diversesten Konstruktionen ins Wanken bringen ... aber hier sind wir noch nicht). Ich erlaube mir daher, tatsächlich Sexismus in den Vordergrund zu stellen, wenn mir natürlich auch die Intersektionen von Gender, Race, Class, Ableismus und vielen anderen Diskriminierungskategorien bewusst sind, und ich versuche, sie immer, implizit oder explizit, mitzudenken. Auch die Termini Pop und Popkultur, Musik- und Imageindustrie verwende ich nicht so trennscharf, wie es in der mittlerweile imposant angewachsenen wissenschaftlichen Forschung dazu Usus ist, sondern als Spiegelung von

Alltagsdiskursen, in denen damit populäre Musik-Phänomene aller Genres ab ungefähr der Mitte des 20. Jahrhunderts, mit kleinen Ausflügen bis in die 1920er, bezeichnet werden. Die meisten meiner Beispiele stammen aus den beliebtesten Musikgenres wie Pop, Rock und HipHop und aus dem angloamerikanischen Raum. Damit soll in keinsten Weise zum Ausdruck gebracht werden, dass mir die Popentwicklungen anderer Weltregionen uninteressanter erscheinen, im Gegenteil kommen meiner Meinung nach von dort, nicht nur in den letzten Jahrzehnten, seit es auch im Globalen Norden eine erhöhte Aufmerksamkeit für vermeintlich »marginale« Stile gibt, die spannendsten Entwicklungen und Impulse, so dass eine Einteilung von »Zentrum vs. Peripherie« schon lange keinen Bestand mehr hat. Vielmehr trage ich damit eher den dominanten Kanonisierungen Rechnung, die formen, was wir alle uns unter »Popkultur« vorstellen und was in unserem kollektiven Erfahrungsschatz als solche archiviert und damit abrufbar wird.

Mir ist bewusst, dass dieses Buch nur einen winzigen Ausschnitt in einem Ozean von Musik-Sexismen abbilden kann, und es wäre ohne weiteres möglich, zu jedem Unterpunkt in jedem Kapitel gesamte Einzelbände zu schreiben – die nicht genannten Beispiele sind daher jetzt schon Legion. Wenn ich mit meinen Ausführungen und gelegentlichen Polemiken zum Widerspruch oder auch zur Ergänzung anrege, freue ich mich. Denn nur, wenn wir gemeinsam im Gespräch bleiben, uns streiten, Stereotypisierungen in Frage stellen und alte Deutungen herausfordern, kann sich etwas ändern. Ich widme dieses Buch allen, die immer gedacht haben: »Vielleicht bilde ich mir das nur ein?« Ihr bildet es euch nicht ein.

Zu jung

Im Mai 1966 veröffentlicht die damals 18-jährige France Gall ein neues Lied. Es stammt aus der Feder von Serge Gainsbourg und heißt »Les Sucettes«, die Lutscher. Gainsbourg hat die junge Sängerin wenige Jahre zuvor durch die gemeinsame Plattenfirma kennengelernt. Seine Karriere liegt zu dem Zeitpunkt am Boden. Doch die Zusammenarbeit mit dem aufstrebenden weiblichen Popstar entpuppt sich für ihn als Adrenalin-spritze. Zur Inspiration für das neue Lied befragt Gainsbourg Gall zu ihrem Alltag. France, die eigentlich Isabelle heißt, ihren Namen aber ändern musste, um nicht mit der erfolgreichen Sängerin Isabelle Aubret verwechselt zu werden, erzählt von ihren Ferien. Dass sie Zeit bei ihrer Familie in Noirmoutier verbracht habe und dort nicht viel los gewesen sei. Ein Highlight sei es gewesen, sich im nahegelegenen Drugstore für ein paar Pennies Lutscher zu kaufen – les Sucettes.

In der Aufzeichnung einer französischen Fernsehshow aus dem Jahr 1966 sieht man das kindlich strahlende Gesicht von France Gall, die Gainsbourg zu einer »Lolita française« aufbauen wollte, hinter einer Reihe von Lutschern auftauchen. Mit braver, platinblonder Ponyfrisur singt sie begeistert von der Liebe einer »Annie« zu Anislutschern, deren malziger Saft ihre Kehle hinuntergleite und sie ins Paradies befördere. Im Hintergrund sind erwachsene Frauen zu sehen, die suggestiv an überdimensionierten Lollis saugen. Das choreografische Element bilden vier in gemusterte Stoffsäcke verpackte, unkenntliche Frauenkörper, die sich

als menschliche Lutscher wiegen und auch dem letzten Deppen klarmachen: Hier geht es nicht um die kindliche Freude an Süßigkeiten, sondern um Fellatio. Um eine überdeutliche Inszenierung von phallischer Macht in der Musik, garniert mit einem unsubtilen Pimmel-Wimmelbild, in der erwachsene Männer einen Herrenwitz (Pennies = Penis, haha!) auf Kosten eines jungen Mädchens teilen.

France Gall selbst versteht nicht, was sie da singt. Erst als sie kurz darauf auf Tour in Japan ist, fällt es ihr wie Schuppen von den Augen. Sie habe sich verraten gefühlt von den Erwachsenen, sie habe gelitten, sei wochenlang nicht mehr aus dem Haus gegangen und habe Jungs nur noch mit Abneigung und Ekel betrachtet, erzählt sie später in Interviews. Gainsbourg, der Skandale ebenso sehr liebt wie Sexismen, lacht sich ins Fäustchen. Schon 1965 hatte er für Gall, deren Bühnenname von ihrem musikaffinen Vater ausgewählt wurde und ihr anfangs überhaupt nicht gefiel, einen Hit geschrieben, mit dem sie den 10. Eurovision-Gesangswettbewerb für Luxemburg gewann. Der Name des Songs: »Poupée de cire, poupée de son« – Wachspuppe, Klangpuppe. Auch hier machte sich Gainsbourg bereits über jugendliche Pop-sängerinnen als identitätslose Püppchen lustig, die das Leben in Bonbonrosa sehen, sich verführen lassen und höchstens als Spiegel für die Welt taugen.¹ Noch Jahre später singt das heilige Monster des französischen Chansons den Blowjob-Song feixend und von Lachern unterbrochen im Fernsehen, lässt ihn sogar 1978 vom beseelt lächelnden Männer-Ensemble Garnier im Chor singen.² In einem *Spiegel*-Interview mit Gilles Verlant sagt er: »France Gall hat mein Leben gerettet. Denn bevor sie meine Lieder sang, war ich bei den meisten jungen Leuten total abgemeldet. Ich bereue diesen Teil meines Lebens überhaupt nicht.«³ France Gall hingegen ist durch diesen Song bereits als 18-Jährige »fürs Leben blamiert«, wie es im *Spiegel* heißt. Oder zumindest gezeichnet. Bis heute wird ihre Aussage, dass sie nicht verstanden habe,

was die von Gainsbourg geschriebenen Songzeilen auch bedeuten können, dass sie sich von diesem Subtext und dem damit verbundenen Gelächter des gesamten erwachsenen Publikums gedemütigt gefühlt habe, angezweifelt. Sie habe es sehr wohl gewusst und das Spiel nur mitgespielt, um mehr Aufmerksamkeit zu erregen, so der Tenor. Das, was France Gall damals erlebt hat, ist mitnichten eine traurige Anekdote aus einer grauen Vorvergangenheit, in der sich sexistische Männermonster ungestört im Musikbusiness austoben konnten, einer Zeit, in der sie junge Mädchen straf- und kommentarlos ausbeuten und erniedrigen durften. Denn obwohl er in dieser krassen Unverblümtheit heute wohl nicht mehr einfach so hingenommen würde, steht dieser Vorfall geradezu exemplarisch für alles, was Popkultur und die Musikbranche bis heute prägt: Die gesamte Musikindustrie basiert fast ausnahmslos darauf, dass jugendliche, normschöne Frauenkörper als quasi unendliche Ressource zur Verfügung stehen, an denen sich der öffentliche männliche Blick (den im Übrigen nicht nur Männer, sondern alle kulturell erlernt haben) labt. Männer, die innerhalb des Systems über Macht verfügen, verfügen nicht selten auch ganz physisch über die fetischisierten Körper, während diese Frauenkörper (um Identitäten oder Persönlichkeiten geht es hier selbstverständlich nicht) gleichzeitig dafür gescholten oder verlacht werden, dass sie entsprechende Begehrlichkeiten wecken. Das ist, so traurig und banal es klingt, die Grundvoraussetzung von Pop: Frauen(körper), zwangsläufig jugendlich und sexy aussehend, sind das Rohmaterial, aus dem alles entsteht. Sie werden in Songtexten angeschmachtet und beschimpft, auf der Bühne oder backstage zu Projektionsflächen, sie kaufen die Musik und machen die Stars. Und gleichzeitig wird ihnen keine eigene Agency, keine Handlungsmacht zugestanden. Sie sind gleichzeitig hyperpräsent und eine gähnende Leerstelle. Frauen sind die kreischenden, hirnlosen Fans, die willenslosen Groupies, die, die sich mit

raren B-Seiten nicht auskennen und nur die Hits hören, die hübschen Sängerinnen, die von anderen geschriebene Texte trällern. Und auch wenn sie sich, wie so viele Musikerinnen, Branchenmitarbeiterinnen und Fans in der Geschichte und Gegenwart des Pop, diesen sexistischen Deutungsmustern zu entziehen versuchen, können sie dem Male Gaze, der immer zuerst ihr Geschlecht sieht und dessen (Nicht-)Aufführung bewertet, nicht entkommen.

Denn ein Mann, der mit einer Gitarre um den Hals auf der Bühne steht, ist für das Publikum in erster Linie ein Gitarrist; eine Frau, die dasselbe tut, ist zuerst eine Frau und erst dann eine Frau mit Gitarre. Das bedeutet nicht, dass es keine Gegenmodelle, keinen Widerstand gegen dieses ursexistische Grundprinzip gäbe, denn auch diese sind ein integraler Teil der Popgeschichte. Doch die Möglichkeit, aus einem quasi neutralen Raum die Bühne zu betreten, ist Frauen in diesem System verwehrt: sie müssen sich immer a priori zu dieser Grunddisposition von Pop verhalten. Christiane Rösinger, deutsche Songwriterin, Autorin und Theatermacherin, hat es einmal so beschrieben: »Ich wollte einfach Songs machen, in denen ich über die Liebe, das Leben und meine Sicht der Dinge singe und die Welt erkläre. So wie es viele Männerbands machen! Ohne eine Show zu machen oder mich ausziehen zu müssen. Das funktioniert aber irgendwie nicht! Außerdem lässt sich der junge Plattenkäufer nicht gerne von einer älteren Frau sagen, wie die Welt aussieht.«⁴ Ein solches System auszuhalten oder dagegen zu rebellieren, ist mühsam und kostet Kraft – zusätzlich zu der, die dafür aufgewandt werden muss, überhaupt erst Zugang zu dieser Männerdomäne zu erhalten. Junge Frauen sind die Quintessenz von Pop, und gleichzeitig sind sie sein Gegenteil. Sie verkörpern objekthaft alles, was es im Pop zu begehren gilt – Jugendlichkeit, Sexiness, Unschuld, Freshness, Neugierde, Nowness, Hoffnung. Und andererseits sind sie der Gegenpol von allem, was im Pop für Coolness und

Macht steht: keine Erfahrung, keine Expertise, kein Einfluss. Es ist, als zeige sich der jahrtausendalte Dichotomie-Gassenhauer hier besonders aggressiv: Körper vs. Geist, Natur vs. Kultur, Objekt vs. Subjekt, unten vs. oben. Junge Mädchen sind die vulnerabelsten Akteur*innen in der Musikindustrie, und in ihrer zwangsläufigen gleichzeitigen Verkörperung vom Hure-Heilige-Schema (noch so eine Uralt-Dichotomie) werden sie für das, wofür sie gefeiert werden, gleichzeitig bestraft – als hätten sie sich die sexy Schulmädchen-Inszenierungen aus jugendlich-weiblicher Perversität selbst ausgedacht, statt raffinierte Marketingschemata (oder eben Altherren-Perversionen) zu bedienen.

Denn die Geschichte von France Gall war natürlich kein Sonderfall oder gar ein Ausrutscher, sondern eine kalkulierte Strategie, die sich noch vielfach wiederholen sollte. Eine der bis heute bekanntesten Repräsentantinnen des »verführerischen Schulmädchens« ist Britney Spears mit ihrem Video zu »... Baby One More Time«. Dort tanzt die bei den Videoaufnahmen erst 16-jährige Sängerin als Schülerin einer katholischen Privatschule mit kindlichen Zöpfen, Overkneestrümpfen, Minifaltenrock und bauchfrei geknoteter weißer Bluse zu einem Songtext, den manche als Anspielung auf BDSM-Sexpraktiken deuteten. Es wurde zwar im Nachgang erklärt, dass die Zeile »Hit me baby one more time« rein metaphorisch als emotionales oder telefonisches Anstupsen gemeint gewesen sei und der schwedische Songschreiber Max Martin einfach zu schlecht Englisch gekonnt habe.⁵ Doch die Assoziation zu gewalttätigen Handlungen ist durch die primäre Bedeutung von »to hit« als »schlagen« omnipräsent. Wie bei Gall geht es hier wieder um ein Spiel doppelter Lesarten, das vor allem die erfahrenere Perspektive privilegiert, die sich an der Kink-Konnotation entweder aufteilen oder sich darüber amüsieren kann, dass die junge Interpretin vielleicht gar nicht darum weiß. Während bei France Gall öffentlich darüber spekuliert wurde, ob sie doch

»in the know« sei und man ihr dadurch implizit auch eigene sexuelle Erfahrungen »unterstellen« könne, entwickelte sich mehr als dreißig Jahre später eine regelrechte Besessenheit rund um die Frage nach Britney Spears' »Jungfräulichkeit«. Der US-amerikanische Professor Joe Lockard ging in einem Aufsatz sogar so weit zu sagen, ihr »berühmter Bauchnabel« sei ihr »Freiluft-Vulva-Ersatz« und damit das Zentrum ihrer öffentlichen Sexualität und ein kalkuliertes Substitut: »sexual purity meets pure sex«. ⁶ Obwohl niemand so recht daran glauben konnte, hielt Britney Spears trotz der öffentlichkeitswirksamen Beziehung zu ihrem ehemaligen Mickey-Mouse-Club-Kollegen Justin Timberlake, jetzt ebenfalls Mega-Popstar, die Fiktion ihrer (wohlgemerkt nicht seiner) »Jungfräulichkeit bis zur Ehe«, also das puritanisch-evangelikale Konzept des »no sex before marriage«, aufrecht. Jahre später berichtete Spears in ihrer Autobiografie *The Woman in Me* (2023), sie sei von Timberlake schwanger gewesen und hätte das Kind gerne behalten, es aber auf seinen ausdrücklichen Wunsch abgetrieben. Nach der Trennung 2002 wurde Timberlake für sein Revenge-Stück »Cry Me A River« gefeiert. Darin beschreibt er, wie er betrogen wurde, und verübt im dazugehörigen Video Rache an seiner unschwer als Britney erkennbaren Ex, indem er in ihr Haus einbricht, dort mit einer anderen Frau Sex hat und ihr ein Video vom Akt hinterlässt. Als wäre dieses Verhalten nicht schon creepy bzw. kriminell genug, beschreibt Spears in ihrem Memoir, dass es Timberlake war, der sie vor ihrem einmaligen Seitensprung mehrfach betrogen habe. Nach der für Spears emotional niederschmetternden Trennung sei sie in der Öffentlichkeit wiederholt als »Hure« beschimpft worden, während ihr Ex mit seiner Single achtmal Platin erreichte und mit dem Musikvideo bei MTV unter anderem als »Best Male Video« des Jahres 2003 ausgezeichnet wurde (männliche Revenge-Songs waren damals eben einfach »in«, wie z. B. Eminems Riesenhit »Kim« von 2000, in dem er detailliert be-

schreibt, wie er seine damalige Ehefrau Kim umbringt und ihre Leiche in den Kofferraum seines Autos wirft).

Die patriarchale Obsession mit weiblicher Jungfräulichkeit bzw. »Unschuld« ist ein wiederkehrender Topos nicht nur in der Popkultur, sondern insgesamt in einer Kultur, in der über Macht definierte Männlichkeit sich zu einem Gutteil aus dem Maß an Kontrolle über Frauen(körper) und deren Sexualität speist. Fantasien der »Inbesitznahme«, der gewaltvollen Öffnung des weiblichen Körpers durch das phallische Durchstechen einer (inexistenten)⁷ Jungfernhaut finden sich auch in rhetorischen Figuren von »jungfräulichem Land«, das es zu deflorieren (aka zu kolonisieren und dominieren) gelte, was die Überschneidung von sexistischen und rassistischen Rhetoriken eindrucksvoll darlegt, wie sie z. B. auch im berühmten, mittlerweile nicht mehr live gespielten »Brown Sugar« von den Rolling Stones deutlich wird. Dass Sex damit als zwangsläufig heterosexuell und phallisch (als ausschließlich Penis-in-Vagina) definiert wird, macht die Fixierung auf den Macht- und Besitzaspekt statt auf den Lustaspekt überdeutlich. 1984 sorgte Madonna mit der Aufführung ihrer Single »Like a Virgin« während der ersten MTV Video Music Awards für einen Skandal. Nicht nur der Titel, der explizit das benannte, was im Pop sonst nur als Verheißung mitschwingen durfte, sondern auch ein choreografisches Missgeschick waren dafür verantwortlich: Nach dem Abstieg vom Bühnenelement, einer riesigen stilisierten Hochzeitstorte, wälzte sich Madonna auf dem Boden und zeigte dabei versehentlich kurz ihren in einen Slip gekleideten und von Strapsen gesäumten Hintern. Backstage verkündete ihr Manager, das sei das Ende ihrer Laufbahn – es kam bekanntlich anders, sie gilt als erster weiblicher Popstar, der jeden Aspekt der eigenen Karriere und des Images selbst kontrollierte.⁸ Madonna, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Songs bereits 26 Jahre alt und als Lange-nicht-mehr-Teen mit einem gänzlich unjungfräuli-

chen Image ausgestattet, macht sich in den Lyrics einerseits über die Fetischisierung von Jungfräulichkeit lustig: Sie ist definitiv keine »Virgin«, sondern berauscht sich an der Simulation des »Like A Virgin«, sie fühle sich durch eine neue Liebe »shiny and new«, wie ein brandneues Produkt. Sie singt aber auch, sie habe sich vor dieser ekstatischen Begegnung »incomplete« gefühlt und habe ihre gesamte Liebe für diesen Moment, diesen Mann aufbewahrt: »saving it all for you«. Wo Madonna mit ihrer dezidiert erwachsenen Bühnen-Persona das Konzept »Virginity« als Zitat referenziert, um dessen klischierte Hotness für sich in Anspruch zu nehmen, ohne abseits der Bühne darauf verpflichtet zu werden, sah die Situation für die 1965 geborene Schauspielerin Brooke Shields, die später auch in Broadway-Musicals wie *Grease*, *Chicago* oder *Wonderful Town* sang, zeitgleich ganz anders aus. Denn 1985 wurde sie – nach eigener Aussage – zur bekanntesten Jungfrau der Welt. Nachdem sie als 12-Jährige eine Prostituierte in Louis Malles Film *Pretty Baby* und als 14-Jährige die weibliche Hauptrolle in dem Softsex-Film *Die Blaue Lagune* gespielt hatte, gab sie als Collegestudentin einen von Ghostwritern geschriebenen Ratgeber für Mädchen und junge Frauen mit dem Titel *On Your Own* heraus, in dem sie sich als Jungfrau »outete«. Bis heute bereut sie diese Offenbarung, denn die Öffentlichkeit stürzte sich mit Besessenheit auf das Thema und es kam zu zahllosen creepy Talkshow-Situationen (wie später auch bei Britney). Auch aktuell kursiert in gewissen Milieus (Tradwives!) noch die Vorstellung, dass tugendhafte Frauen sich für den Richtigen aka die Ehe »aufbewahren« möchten, wie z. B. in der US-amerikanischen Telenovela *Jane the Virgin*. Dort wird die Thematik zwar humoristisch behandelt, denn Jane wird, obwohl sie noch nie Sex in der »Penis-in-Vagina«-Variante hatte, schwanger – weil bei der Gynäkologin eine Verwechslung bei einer künstlichen Befruchtung passiert. Trotzdem wird ihre Abstinenz-Entscheidung nicht grundsätzlich in Frage ge-

stellt. Erstaunlicherweise war es gerade die von vermeintlich ironischer Pornokultur übersaturierte Zeit der frühen 00er Jahre, die junge weibliche Popstars massiv in die Rolle der sexy Jungfrau drängte. Britney, aber auch Miley Cyrus und Jessica Simpson, die alle bereits als Kinder in der Popindustrie präsent waren, wurden der Öffentlichkeit immer wieder als keusche Virgins präsentiert. Simpson bekam mit 12 Jahren von ihrem Vater einen »Purity Ring« geschenkt, also einen Fingerring, der Jungfräulichkeit bis zur Ehe symbolisiert, und auch Cyrus trug in den 00er Jahren zeitweise einen solchen. Gleichzeitig wurde ihnen jedoch ein übersexualisiertes Image verpasst.

Auf dem berühmt-berüchtigten Cover des *Rolling Stone* 1999 liegt die 17-jährige Britney Spears in Unterwäsche auf einem pinken Satinlaken, in der einen Hand einen Telefonhörer, in der anderen einen Teletubby. Fotos im Innenteil zeigen sie in weißer Unterwäsche und High Heels vor einem mit Puppen vollgestopften Regal oder mit einem winzigen rosa Kinderfahrrad und Hotpants, auf deren Rückseite »Baby« steht. Im dazugehörigen Artikel von Steven Daly, von 1976–1981 übrigens Drummer der Band Orange Juice und also bedeutend älter, werden die »üppige Brust« und der »honigfarbene Oberschenkel« des »ungezogenen Schulmädchens« beschrieben. Der feministische Autor Jude Doyle stellte 2016, vor seiner Transition und noch unter dem Namen Sady Doyle, in seinem Buch *Trainwreck: The Women We Love to Hate, Mock, and Fear ... and Why* fest: »Men were supposed to want to fuck Britney, that was clear enough. But they were supposed to want it specifically because she was a child.«⁹

Die Trope der Kindfrau (mir wird schon beim Schreiben schlecht) ist eine der Säulen der Popkultur. Die Lolita, die changiert zwischen kindlicher Unschuld und dem Wissen um ihre erotische Ausstrahlung, mit der sie erwachsene Männer um den Verstand bringt (mir wird noch schlechter), ist eine

der klassischsten Männerfantasien. Abgesehen von den kriminellen pädosexuellen Implikationen ist das ungemein Perfide an ihr, dass das männliche Gegenüber diesen Mädchen bzw. Kindern unterstellt, sein Begehren (von dem sie in der Regel gar nichts wissen) gezielt anzufachen, um sie dann dafür zu verurteilen und sie als »kleine Schlampen« zu diffamieren. Nicht nur die Popkultur, alle kulturellen Artefakte sind voll von diesen Figuren, Wedekinds Lulu, Jodie Foster in *Taxi Driver*, das in ihren Lehrer verliebte Mädchen in »Don't Stand So Close To Me« von The Police, die französische Sängerin Alizée mit 15 als »Moi, Lolita«. France Gall sollte so eine französische Lolita werden, und es erscheint wie eine tragische Fatalität, dass sie in den ersten Jahren ihres Ruhms ausgerechnet mit dem neun Jahre älteren französischen Sänger Claude François liiert war. Der nämlich machte keinen Hehl daraus, dass er minderjährige Groupies bevorzugte und verstieg sich in einem Interview sogar zu der Aussage, dass er Mädchen nur in einem Alter möge, in dem sie noch keine eigene Meinung hätten.¹⁰ Und offensichtlich auch keinen eigenen Erfolg. Denn gerade, als France Gall den Grand Prix Eurovision gewonnen hatte, teilte er ihr mit beispielloser Grausamkeit am Telefon mit, sie habe zwar den Sieg errungen, ihn dafür aber verloren – kurz bevor sie zur Siegerinnenperformance ihres Liedes zurück auf die Bühne musste. Die Kulturgeschichte Frankreichs ist besonders reich an widerwärtigen Fetischisierungen junger Mädchen durch alte Männer, sei es der Missbrauch der Schauspielerin Judith Godrèche durch den 25 Jahre älteren Regisseur Benoît Jacquot, mit dem sie als 15-Jährige eine »Beziehung« einging, was in Medien und Öffentlichkeit keinerlei Aufschrei verursachte, die Schwängerung der 16-Jährigen Schauspielerin Maïwenn Le Besco durch den Regisseur Luc Besson (17 Jahre älter) oder den Missbrauch der Autorin Vanessa Springora (*Die Einwilligung*) als 14-Jährige durch den Schriftsteller Gabriel Matzneff, der in seinen Schriften

seine Pädosexualität ganz offen glorifizierte – um nur einige wenige Beispiele zu nennen, derer sich leider auch in anderen Ländern zahllose finden lassen. Da erstaunt es kaum, dass die belgisch-portugiesische Sängerin Lio, mit bürgerlichem Namen Vanda Maria Ribeiro Furtado Tavares, gleich zu Beginn ihrer Karriere einen von drei Männern geschriebenen Titel wie »Banana Split« vorgesetzt bekam. Das Stück, das – wie könnte es anders sein – mit allerlei phallischen Doppeldeutigkeiten vor dem Hintergrund einer Teeniebegeisterung für Eiscreme (sounds familiar?) mit einem suggestiven Clip versehen wurde, wurde zum ersten Hit der damals 17-Jährigen. Ein Jahr später sieht man Lio, nur mit einem kindlichen Slip und einem durchsichtigen Unterhemd bekleidet, zu ihrem Hit »Amoureux Solitaires« durch ein TV-Studio tanzen. In der französischsprachigen Wikipedia kann man bis heute folgenden Satz über Lio lesen: »Unter dem Deckmantel einer kindlichen Musik kultiviert Lio die Zweideutigkeit ihrer Nymphenfigur mit Texten, die eine doppelte erotische Bedeutung haben.« Als hätte sie sich das selbst so ausgedacht und strategisch eingesetzt. Lio selbst distanziert sich später deutlich von Serge Gainsbourg, der ihr in frühen Brüsseler Punk-Jahren als wichtiger musikalischer Einfluss gegolten hatte, und fand ihn nach persönlichen Begegnungen definitiv »nicht cool zu Mädchen«. In einem Interview mit *Le Parisien* 2022 bereut sie es, den Text von »Banana Split« gesungen zu haben – anders als Gall habe sie zwar nominell gewusst, dass es im Text nicht wirklich um eine Süßspeise ging.¹¹ Dass sie damit die Tür sperrangelweit für die Akzeptanz und Normalisierung von Pädokriminalität geöffnet habe, sei ihr aber erst später bewusst geworden. Zwei Jahre zuvor bezeichnete sie Gainsbourg in einem Arte-Podcast als einen Weinstein des Chanson, der einfach nur ein Belästiger gewesen sei (»harceleur«).¹²

Wo endet das vermeintliche »Spiel« des kalkulierten, perfekt vermarktbareren Lolita-Images, das alle Klischees körper-

lich voll entwickelter, aber mental unreifer Popdummchen bedient, die dadurch umso besser manipulier- und ausbeutbar sind – und wo beginnt Pädokriminalität? Wie die oben zitierten Beispiele aus dem Bereich Schauspiel und Literatur in Frankreich gezeigt haben, sind die Übergänge fließend. Gainsbourg (mal wieder) gefiel sich in der Rolle des Bürgerschrecks, als er 1985 mit seiner damals 12-jährigen Tochter Charlotte das Lied »Lemon Incest« veröffentlichte. Es ist (mal wieder) ein Double Jeu aus harmlosen Nahrungsmitteln und sexueller Transgression. Der titelgebende Inzest wird hier als »un zeste de citron« (Zitronenzesten bzw. –schalen) verbrämt, kurz danach singt Charlotte mit zittrig hoher Stimme von der Liebe, die sie niemals miteinander machen werden, die die schönste, gewalttätigste, die reinste, berauschendste von allen sei (»L’amour que nous ne ferons jamais ensemble est le plus beau, le plus violent, le plus pur, le plus enivrant«). Im begleitenden Clip liegt die Tochter in Bluse und Unterhose neben dem Vater in Jeans und mit nacktem Oberkörper, teilweise sieht es so aus, als würden sie sich küssen. Auch als Erwachsene verteidigt die Schauspielerin und Sängerin dieses Duett mit ihrem Vater, mit dem sie erstmals als Künstlerin in Erscheinung trat, mit der Erklärung, Serge sei »sehr klar gewesen in seiner Beziehung zu seiner Tochter« und das Lied sporne die Menschen in keinster Weise zu inzestuösen Beziehungen an.¹³ Auch wenn Charlotte Gainsbourg nicht persönlich Opfer wurde, weiß, wer sich nur ein wenig mit der Psychologie von innerfamiliärer sexualisierter Gewalt auskennt oder die vielen französischen Bücher zum Thema gelesen hat, wie z. B. von Christine Angot oder Neige Sinno, dass es genau diese Arten von monströsen Beteuerungen zur »reinsten Liebe« sind, mit denen (in der Mehrzahl männliche) Täter ihre Opfer manipulieren. Diese Transgression führt zu einer diskursiven Normalisierung dessen, was in verschlossenen Schlaf- und Kinderzimmern ohnehin massenhaft stattfand und -findet

und gerade in künstlerischen Milieus als Teil einer antibürgerlichen Lebensweise gebilligt oder zumindest geduldet wurde (und in anderen ebenso praktiziert, aber eisern verschwiegen wurde). Camille Kouchner beschreibt in ihrem autofiktionalen Roman *La familia grande* die jahrelange sexualisierte Gewalt, die ihr Bruder durch den Stiefvater erleiden musste, während der gesamte familiäre Bekanntenkreis der *gauche caviar*, der Champagnerlinken, wegsah. Denn natürlich können auch Jungs Ziele von Pädokriminalität werden – die Manipulationsstrukturen und Gewaltmechanismen sind immer ähnlich. Auch Alice Munro, die viel über das Leid von unterdrückten Frauen schrieb, zog den pädosexuellen Ehemann der eigenen Tochter vor, die von ihm, ihrem Stiefvater, missbraucht wurde und dies der Mutter auch mitteilte.¹⁴ Sexualisierte Gewalt kennt kein Milieu oder keine Klasse. Es gibt Versuche von rechts, die gesamten Errungenschaften einer Befreiung von repressiver Sexualmoral zu demontieren, indem auf ein vor allem in den 1970ern und 1980ern vereinzelt von linker Seite geäußertes »Verständnis« für Pädosexualität und Inzest verwiesen wird – das ist ein eindeutig politisches Projekt. Dies ändert aber nichts daran, dass hier unter dem Deckmantel der Liberalisierung Kindern unglaubliches Leid angetan wurde.

Wo Gainsbourg Pädokriminalität nur besingt, schritten zahllose andere Männer in der Musikindustrie, begünstigt durch ihre Machtpositionen, zur Tat. 1957 heiratet der Musiker Jerry Lee Lewis seine 13-jährige Großcousine, während er von seiner zweiten Frau Sally Mitcham noch nicht geschieden war. Priscilla lernt Elvis Presley, damals 24, als 14-Jährige kennen. Kurz darauf zieht sie, mit Erlaubnis ihrer Eltern, zu ihm in die Villa Graceland. Angeblich ganz ohne Sex (wer's glauben mag, bitte). Iggy Pop, Jimmy Page und David Bowie prahlen in den 1970ern mit ihren sexuellen Erlebnissen mit den minderjährigen »Baby Groupies«. In der Doku *Leaving Neverland* (2019) erzählen Wade Robson und James

Safechuck, wie sie in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren als präpubertäre Jungen von Michael Jackson missbraucht worden seien (was die Nachlassverwaltungsfirma Jackson Estate anzweifelte). 1994 begann die damals 15-jährige R'n'B-Sängerin Aaliyah die Arbeit an ihrem Debütalbum mit dem Titel *Age Ain't Nothing But a Number*. Ihr Produzent: R. Kelly. Auf einer Heiratsurkunde der beiden vom August desselben Jahres ist ihr Alter mit 18 vermerkt. Im Februar 1995 wird die Ehe, die aufgrund von Aaliyahs Minderjährigkeit illegal ist, annulliert. Beide behaupten, sie seien gar nie verheiratet gewesen. Vielleicht gab es damals deshalb keinen öffentlichen Aufschrei, weil versucht wurde, die Sache zu vertuschen, vielleicht aber auch wegen eines Adultification genannten Phänomens: Der Begriff bezeichnet die rassistische Vorstellung einer vorzeitigen Reife von BIPOC-Kindern, wie z. B. Schwarzen Mädchen, die aufgrund dieses Bias frühsexualisiert und diskriminiert werden. Der Fall R. Kelly und auch der von P. Diddy, dessen Strafmaß beim Schreiben des Buches noch nicht entschieden ist, werden aller Voraussicht nach als die größten vor Gericht verhandelten Skandale in die Popgeschichte eingehen. Systematisch wurde von den beiden – nicht nur, aber mit besonderer Grausamkeit – vor allem jungen Frauen (und im Fall von P. Diddy laut Anklageschriften auch einigen männlichen Kindern) sexualisierte Gewalt angetan, sie wurden manipuliert, bedroht und ihrer Freiheit beraubt. Pädokriminalität ist also kein Phänomen einer traurigen, weniger aufgeklärten Popvergangenheit, sondern bis heute virulent. Sie ist aber auch nicht auf abgehobene Elitezirkel beschränkt, in denen sich Superstars wie Diddy oder Kelly über jedes Gesetz erhaben fühlen und Mitwissende durch ihren enormen Einfluss unter Druck setzen können. Auch im vermeintlich progressiven Indiebereich gibt es immer wieder ungenierte pädosexuelle Äußerungen, vermutlich im guten Glauben, hier durch ein irgendwie geartetes Transgressionsprivileg geschützt zu sein.