

## HELEN REDDINGTON (2021). *SHE'S AT THE CONTROLS. SOUND ENGINEERING, PRODUCTION AND GENDER VENTRILOQUISM IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY.*

### Rezension von Alan van Keeken

Es gibt wenig Bereiche, die sich fester unter der Kontrolle von Männern befanden und befinden als der Umgang mit (Musik-)Technologie. Das trifft nicht auf die Arbeit in den Fabriken zu, wo Frauenhände bis heute den Hauptanteil bei der Herstellung von Unterhaltungselektronik und auch Musikinstrumenten leisten. Es gilt jedoch für den Tätigkeitsbereich, dem die Geschichtsschreibung populärer Musik am meisten Aufmerksamkeit gewidmet hat: der kreativen Nutzung dieser Apparate. Bis heute, so das nüchterne Fazit in Helen Reddingtons Monografie, sind Frauen in den damit verbundenen Berufsfeldern als Produzentinnen und Toningenieurinnen nicht annähernd repräsentativ vertreten (159).

Reddingtons Buch reiht sich aktuell in eine größere Anzahl an Veröffentlichungen zum Komplex Musikproduktion und Gender ein. Zwar hat sie einen jüngst erschienenen Sammelband nicht berücksichtigt, in dem bspw. Mark Marrington einen historischen Überblick zu Frauen in der Musikproduktion gibt,<sup>1</sup> sie zitiert jedoch ausführlich Paula Wolfes einschlägige Studie<sup>2</sup> sowie angrenzende Veröffentlichungen, die Rosa Reitsamer zusammengetragen hat.<sup>3</sup>

- 
- 1 Mark Marrington (2020). »Women in Music Production. A contextualized History from the 1890s to the 1980s.« In: *Gender in Music Production*. Hg. von Russ Hepworth-Sawyer, Jay Hodgson, Liesl King und Mark Marrington. New York: Routledge.
  - 2 Paula Wolfe (2019). *Women in the Studio. Creativity, Control and Gender in Popular Music Production*. London: Routledge.
  - 3 Rosa Reitsamer (2019). »Musikwissenschaft. Geschlechterforschung und zentrale Arbeitsgebiete«. In: *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hg. v. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 601-608. Hier S. 606.

Das Ziel ihres Buches ist die Aufdeckung der Gründe für die Unterrepräsentation von Frauen im Bereich der Musikproduktion. Die Autorin geht das Thema dabei von zwei Seiten an: Im ersten Teil wertet sie ca. 30 selbstgeführte leitfadengestützte Interviews aus. Dieser Abschnitt ist in verschiedene Themenbereiche geteilt, vom ersten Kontakt mit Technik bis hin zum Umgang mit männlichen Kollegen und der eigenen ästhetischen Praxis (50). Im zweiten Teil wertet Reddington Literatur der letzten Jahrzehnte aus und umreißt dabei auch den titelgebenden Begriff des »Gender Ventriloquism«, der weiter unten ausgeführt wird. Sie erweitert hier ihre zunächst stärker formale Kritik an der fehlenden Repräsentation um die inhaltliche Dimension der Effekte von Gender und Musikproduktion: Was sind die Folgen einer maßgeblich von Männern geformten Klangwelt?

Die ersten Begegnungen und der Umgang mit (Aufnahme-)Technologie und aufgenommener Musik erweisen sich für die Befragten als zentral: Sei es, dass ein Elternteil bereits (ton)technisch arbeitet und die Tochter mit einbezieht (22-23) oder das Interesse und der kreative Umgang für Musik früh geweckt oder bestärkt wurden (31). Die Schilderungen zum Einstieg in den Beruf der Toningenieurin respektive Musikproduzentin ergeben ein breites Portrait des Zugangs zum Feld: Vom traditionellen Einstieg als »tea girl/ tea boy« (49) bis hin zum Weg über das Legen von Kabeln bei Live-Veranstaltungen und dem Wechsel vom Aufnahme- in den Regieraum (43) finden sich die vielfältigen und mitunter verschlungenen Pfade ins Berufsfeld.

Bereits in der Ausbildung und dem professionellen Einstieg zeigen sich den Interviewten zufolge allerdings erste Probleme und die notwendige Selbstbehauptung im »male territory« (95) wird deutlich. Historisch nimmt sich das sehr explizit aus: Eine Produzentin elektronischer Musik berichtet über ihre Anfangszeit in den 1960er-Jahren von gestohlenen Tape-Maschinen und sabotierten Auftritten als Teil institutioneller Misogynie (76). Reddington kontextualisiert dies auch vor dem Hintergrund der historisch gewachsenen Stereotypisierungen im Zusammenhang von Gender und Technologie (97-103). Zwar hätten Frauen zu verschiedenen Zeiten technische Bereiche ausgeübt und stellten in diesen sogar die Mehrheit. Sobald mit diesen Tätigkeiten jedoch nicht mehr langwierige und aufwendige Arbeiten – wie sie im Fall der Programmiererinnen früher Computersysteme demonstriert – sondern Kreativität und »Erfindergeist« verbunden worden sei, habe wieder eine Verdrängung durch die Männer stattgefunden. Seit dem vermehrten Inkrafttreten von Antidiskriminierungsgesetzen und -richtlinien ab den 1970er-Jahren sind es dann verdeckte und auch unterbewusste Diskriminierung: Viele Frauen werden z.B. immer noch nicht als ausführende Akteurinnen wahrgenommen, sondern als Assistentinnen (80). Björk dient hier als Beispiel für eine Frau, die

sich den Status als Produzentin ihrer eigenen Musik hart erkämpfen musste (144). Vielen anderen wird erst spät zuteil, dass ihre künstlerischen und technischen Anteile am finalen Produkt überhaupt als Produktion gelten, was auch die Kommunikation über Ansprüche auf Tantiemen und »Credits« betrifft (189).

Den Wechsel an das Tonmischpult schildert Reddington als einen Akt der Rückgewinnung von Kontrolle (43; 52; 105), um eigene klangästhetische Vorstellungen verwirklichen zu können. Zwar diskutiert sie die Möglichkeit eines spezifisch weiblichen Hörens und Produzierens, betont aber, dass dies nur wenige Befragte so wahrnehmen würden (90). Viele machten jedoch die Erfahrung, dass sich weibliche Muskschaffende in Sessions mit Musikproduzentinnen mehr öffneten und sich eher verstanden bzw. in ihren Wünschen respektiert fühlten als in der gleichen Situation mit männlichen Produzenten, deren Präsenz sie oft als einschüchternd oder bevormundend beschrieben (64; 82). Damit greift Reddington auf ihren Begriff des Gender Ventriloquism<sup>4</sup> vor, der beschreibt: »men control the sound and often the lyrical content of songs that are supposedly empowering for women and girls« (120). Sie kontrollierten, wie bei einer Bauchrednerpuppe, die Art und Weise, wie »the image of women and girls in pop« (130-131) klanglich inszeniert und damit häufig vor dem Hintergrund patriarchaler Denkmuster stereotypisiert wird.

Ausgehend hiervon kritisiert Reddington im zweiten Teil des Buches auch die Versuche postmoderner Poptheorie, hochsexualisierte Stimmproduktionen als ironische Praxis zu lesen (148) und buchstabiert diese Kritik in Bezug auf EDM aus. Ihr Fokus auf Musikproduktion und DJing entlarvt dabei viele der postulierten Emanzipationsansprüche als oberflächliche Analysen, welche die Umstände von »sonic articulation« (151) außer Acht lassen: »[H]ow can it be liberating for people of different genders and sexual orientation to dance to music that is made by an overwhelming majority of male producers«(154).

Eine wiederkehrende Erfahrung von Musikproduzentinnen besteht in dem Nachweisen-Müssen der eigenen Fähigkeiten – erst dies führt dazu, dass die Skepsis männlicher Klienten sich in Wohlgefallen auflöst (87; 113-114). Die Autorin betont, dass das Erlangen von Selbstbewusstsein, das mit der Entzauberung der Technik einhergehe, zentral für den Erfolg von Frauen in diesem Berufsfeld bzw. Ausbildung (174) sei, die sich von dem Vorwissen vieler Männer oft eingeschüchtert zeigten. Im Kontext ihrer eigenen Arbeit als Hochschullehrerin plädiert sie für die Einrichtung geschützter Lernräume, sei es in der Form reiner Frauenkurse (171; 177) oder dem Einsatz weiblicher Dozentinnen (ebd.).

---

4 Helen Reddington (2018). »Gender Ventriloquism in Studio Production.« In: *IASPM@Journal* 8 (1), S. 59-73.

Viele Passagen – so zum Finden einer professionellen Nische (60) oder der Geschäftsgründung (66) – lesen sich als einsichtsvolle allgemeine Erfahrungen in einem kompetitiven und meist auch informellen Arbeitsumfeld (90), in dem sich die Arbeitsmarktlage und die scharfe Konkurrenz kaum verändert haben (179). Hier sind Durchhaltevermögen, Resilienz und Erfindungsgeist, aber auch zufällige Bekanntschaften und unvorhergesehene Gelegenheiten entscheidend. Damit verbunden ist auch die Risikobereitschaft, sich auftuende Chancen zu ergreifen und beständig an der eigenen Employability zu arbeiten.

Eine solche Arbeitsumgebung ist zugleich sehr anfällig für Grenzüberschreitungen (sowohl von Kunden als auch Vorgesetzten), die fast ausschließlich Frauen erfahren: Annäherungsversuche, Übergriffe (88), Witze unter der Gürtellinie, sexistische Bemerkungen und offen geäußerte Zweifel an ton-technischen Fähigkeiten. Die Frauen in den Interviews reagieren sehr unterschiedlich darauf – mal mit Gegenmaßnahmen (76; 78), mal mit Humor (80) oder auch mit der Vermeidung der Situation. Reddington vermutet zudem, dass diesbezüglich ein großes Schweigen herrscht, nicht zuletzt, weil Frauen, die solche Übergriffe öffentlich machen, unter der Hand oft als ›schwierig‹ gehandelt werden (101). Außerdem bleibt bei einem Markt mit wenig Kund\*innen und relativ vielen Anbietern, der an anderer Stelle als »Oligospon«<sup>5</sup> bezeichnet wird, im Dunkeln, wie oft Frauen aufgrund ihres Geschlechtes einen Auftrag nicht erhalten haben (83). Hinzu tritt die Tatsache, dass Frauen sich in dieser Umgebung immer doppelt beweisen müssen, was bei intersektionalen Konstellationen noch mehr ins Gewicht fällt. Auch setzen die üblichen Karrierewege und Geschäftsbedingungen viele Frauen unter enormen Druck, vor allem mit immer noch bestehenden patriarchal geprägten Erwartungshaltungen, z. B. in Bezug auf Themen wie Schwangerschaft und Familiengründung (115-116).

Reddington ist sich dabei von Anfang an der Fallstricke bewusst, die ein Fokus auf (bereits erfolgreiche) Frauen in der Musikproduktion mit sich bringt: Auf der einen Seite sind die Präsentation von positiv besetzten »Role Models« (95-97) und die Sichtbarmachung weiblicher Produzentinnen wichtige Bausteine des nachhaltigen Interesses von jungen Frauen an dieser Profession. Auf der anderen Seite besteht die Gefahr einer *Reduzierung* der vorgestellten Frauen auf ihr Geschlecht. Sie wollten nicht als »token women« (170) eines künstlerisch-technischen Berufes herhalten, in dem sie zu Recht

---

5 Andrew Leyshon (2009). »The Software Slump? Digital Music, the Democratisation of Technology, and the Decline of the Recording Studio Sector within the Musical Economy.« In: *Environment and Planning A: Economy and Space* 41 (6), S. 1309-1331. Hier S. 1317.

den Anspruch erheben, aufgrund ihrer Fähigkeiten und nicht ihres Geschlechtes beurteilt zu werden. Viele Interviewte wollen sich zudem nicht in Organisationen aufreihen und auch nicht als feministisches Sprachrohr gesehen werden (183). Dazu kommt der bitterste Teil von Reddingtons Abhandlung: die Tatsache, dass die Auswahl ihrer Interviewpartnerinnen einen »survivor bias« aufweist. Sie erinnert daher an die große Dunkelziffer von Frauen und Mädchen, die aufgrund der von ihr geschilderten strukturellen Ungerechtigkeiten nicht in dem Beruf arbeiten oder ihre Ausbildung abgebrochen haben (192).

Die Autorin schafft es, über der mit vielen Argumenten geführten Verteidigung der Rechte und der Emanzipation von Frauen auf einer übergeordneten Ebene nicht diejenigen im spezifischen Kontext zu vernachlässigen und vermag somit ein breites Spektrum von Aktivismus und Selbstbehauptung, aber auch der Anpassung und Überlebenskunst von Musikproduzentinnen und Toningenieurinnen darzustellen und einzuordnen. Damit gibt Reddington wichtige weitere Impulse für die gegenwärtige theoretische Diskussion um Sound-(Produktion) und Gender.

Helen Reddington (2021). *She's at the Controls. Sound Engineering, Production and Gender Ventriloquism in the 21<sup>st</sup> Century*. Sheffield: Equinox (226 S., Taschenbuch: 45,72€, e-Book: 28€).