



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„(De)konstruktion:
Geschlechterpolitik in der Popmusik der Gegenwart“

verfasst von / submitted by

Nina Victoria Ebner, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andrea Seier, Privatdoz. M.A

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| 1. Einleitung | 4 |
| 2. Gendertheoretische Fundierung | 6 |
| 2.1. Gesellschaftsordnung der Zweigeschlechtlichkeit..... | 9 |
| 2.2. Genderperformances: privat und im Bühnenkontext | 19 |
| 2.2.1. Herstellung von Geschlecht als Format der Kritik | 21 |
| 2.2.2. Grenzübertretungen im neoliberalen Setting..... | 27 |
| 2.3. Subjektwerdung durch Kategorisierung | 33 |
| 3. Popmusik als massenmediales Phänomen | 42 |
| 3.1. Performances mit queer-subversivem Potential | 46 |
| 3.2. Der geschlechtliche Körper als Trägermedium..... | 52 |
| 3.3. Das Musikvideo als Kunstform und Kommerzprodukt | 60 |
| 4. Genderfluidity und Fluidity in Genderdisplay im Pop | 63 |
| 5. Mediale Strategien genderfluider Künstler*innen | 70 |
| 5.1. Beispiel 1: Dorian Electra (they/them)..... | 74 |
| 5.1.1. Ästhetiken im Musikvideo zu <i>Flamboyant</i> | 78 |
| 5.1.2. Fotostrecke im <i>Playboy</i> | 92 |
| 5.2. Beispiel 2: Sam Smith (they/them)..... | 98 |
| 5.2.1. Ästhetiken im Musikvideo zu <i>Diamonds</i> | 100 |
| 5.2.2. Fotostrecke im <i>attitude</i> -Magazin | 104 |
| 5.3. Gegenüberstellung von Dorian Electra und Sam Smith | 109 |
| 6. Schlussfolgerung und Problembereiche | 114 |
| 7. Quellenverzeichnis | 118 |
| 7.1. Literatur | 118 |
| 7.2. Journalistische Beiträge..... | 121 |
| 7.3. Online-Quellen | 123 |
| 7.4. Videoclips..... | 124 |
| 7.5. Bildmaterial | 124 |
| Zusammenfassung (deutschsprachig)..... | 126 |
| Zusammenfassung (englischsprachig) | 127 |

“Making change means stepping off the beaten path, making detours around the usual, and distorting the everyday ideologies [...]”¹

¹ Jack Halberstam: *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press 2012 (=Queer Action/Queer Ideas). S.143.

1. Einleitung

Juli 2020: Städte weltweit hüllen sich in Regenbogenfarben und eine Reihe von Events steht im Zuge der jährlichen Pride, in Erinnerung an den ‚Christopher Street Day‘², am Programm. Die LGBTQI*-Community³ erfährt Sichtbarkeit, internationale Werbekampagnen mit Trans*/Inter-Personen, schwulen oder lesbischen Pärchen und Drag-Künstler*innen sind dieser Tage präsenter denn je. Gefeierte wird eine offene Gesellschaft, die Menschen in ihrer sexuellen Orientierung und Geschlechteridentität nicht einengt. Eine Normalisierung aller nicht-heteronormativen Lebensweisen scheint, wenn man den medialen Repräsentationen Glauben schenkt, erreicht. So einfach ist es aber nicht: Nach wie vor ist die Community von Diskriminierungen betroffen – ein Umstand, der auch während der Pride nicht ruht.

Um gegen Ungerechtigkeiten und internalisierte Ausgrenzungsmechanismen anzukämpfen, gibt es immer mehr Menschen, die in der Öffentlichkeit stehen und ihre medienwirksame Situation nutzen, um sich politisch zu positionieren. Sie fordern die Akzeptanz von unterschiedlichen Lebensentwürfen und kritisieren dabei gesellschaftliche Normen, die mit Tradition und biologischen Gegebenheiten gerechtfertigt werden. Ein Medium, das sich für diese Form der politischen Intervention schon lange etabliert hat, ist die Popmusik. Gewisse Medienbilder haben beinahe Kultstatus erreicht: Freddie Mercury und seine Bandkollegen in Frauenkleidern im Musikvideo von *I Want To Break Free* (1984), Madonna küssend mit Britney Spears und Christina Aguilera auf der Bühne der MTV Video Music Awards (2003) oder Conchita Wurst, eine Kunstfigur, die 2014 als ‚Frau mit Bart‘ den Eurovision-Songcontest gewinnt – im Bühnenkontext werden queere Geschlechterdarstellungen und ausgestelltes queeres Begehren oft als Teil der künstlerischen Freiheit akzeptiert. In vielen Mainstream-Medien wird nach Auftritten, die das traditionelle Körperbild und/oder Heterosexualität in Frage stellen, trotzdem ein Thema besonders stark gemacht: die Kategorisierung. Welches biologische Geschlecht hat die auftretende Person nun ‚wirklich‘? Welche sexuelle Orientierung lebt sie aus/hat sie ausgelebt?

² Am 28. Juni 1969 kam es in einer Bar in der New Yorker Christopher Street zu einem Widerstand gegen eine homophobe/transfeindliche/rassistisch motivierte Razzia der Polizei in der Bar ‚Stonewall Inn‘, die größtenteils von Menschen der LGBTQI*-Community besucht wurde. Die anschließenden Straßenschlachten markieren bis heute den Beginn der queeren Bewegung. Der Christopher Street Day (CSD) ist ein Gedenktag an diese Ereignisse. (Queer-Lexikon: *Stonewall*, 09.11.2019, <https://queer-lexikon.net/2019/11/09/stonewall/>, 22.07.2020.)

³ Das international gebräuchliche Kürzel steht für: Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer und Intersexual. Das Sternchen soll eine möglichst umfassende Berücksichtigung von Identitäten und Sexualitäten ausdrücken.

In der vorliegenden Masterarbeit soll es um Sänger*innen gehen, die sich in der Öffentlichkeit zum Identitätsverständnis der ‚Genderfluidity‘⁴ bekennen. Dabei ist die Verschmelzung und Überlappung bestehender Definitionen zentral: Genderfluidity bedeutet den bewusst gesetzten Schritt, sich nicht für eine einzige und bestehende Geschlechterkategorie zu entscheiden. Genderfluide Personen behalten sich die Möglichkeit vor, zwischen den vielfältigen Möglichkeiten an Geschlechterrepräsentationen und -verständnissen zu changieren. Die mediale Selbstpräsentation von zwei Sänger*innen wird im Einzelnen analysiert – jene von Sam Smith (Großbritannien, London) und Dorian Electra (Houston, Texas). Was die vorgestellten Persönlichkeiten eint, ist ihre Präsenz im Popmusik-Business sowie das persönliche Verlangen nach der Auflösung traditioneller Zuordnungen von Körper, Geschlecht und Sexualität.

Im Bereich der Popmusik soll untersucht werden, ob und inwiefern die ausgewählten Sänger*innen den eigenen Entzug von Klassifizierungsschemata in ihren Inszenierungsstrategien transportieren bzw. thematisieren. Musikvideos und Fotostrecken sollen auf ihre Gestaltung hin geprüft werden, um aufzudecken, ob Genderfluidity als gelebtes Identitätskonzept für queer-politische Interventionen eingesetzt wird, oder ob es als persönliches Gefühl nicht an visuelle Strategien geknüpft ist, die sich aus einer Performance extrahieren ließen. Im Laufe der Arbeit soll ausverhandelt werden, ob sich durch die eigene Zuordnung zum Konzept der Genderfluidity im medialen Kontext Freiräume erschließen lassen, welche die Forderung nach eindeutigen Selbstinszenierungen nach den gesellschaftlich etablierten binären Oppositionen von Mann und Frau außer Kraft setzen. Die Schwierigkeit bei diesem Vorgehen liegt im Umgang mit der Individualität und Subjektivität der Auslegung der eigenen Identität, denn selbst wenn die konkreten Trennlinien zwischen dem traditionellen Oppositionspaar Mann und Frau sowie anderen Geschlechterkategorien im Konzept der Genderfluidity aufgelöst werden, handelt es sich nicht grundsätzlich um eine bestimmte Inszenierungsform, die analysiert werden könnte. Daraus ergibt sich die Frage nach den Möglichkeiten, die Genderfluidity im Bühnenkontext eröffnen kann, aber nicht muss.

Die konkret formulierte Forschungsfrage, mit der ich mich den Beispielen nähern will, lautet: *Sind in Performances von Pop-Sänger*innen, die sich explizit einer Zuordnung im binären Geschlechtersystem entziehen, queer-politische Strategien der Intervention erkennbar? Und wenn ja, welche?* Das notwendige Hintergrundwissen aus den Queer- und Gender-Studies wird dafür zu Beginn der Arbeit geklärt, indem die gesellschaftlichen Konventionen der zweigeschlechtlichen Ordnung aus historischer und philosophischer Perspektive beleuchtet werden. Speziell die Herstellung von Geschlecht durch Verhalten und kulturelle wie soziale Prägung ist ein interessanter

⁴ Es gibt keine etablierte deutsche Übersetzung dieses Begriffs, das englische Fremdwort ‚Genderfluidity‘ wird deshalb im Folgenden im Original gebraucht. Eine grafische Hervorhebung durch einfache Anführungszeichen erfolgt lediglich bei inhaltlicher Thematisierung des Begriffs an sich.

Punkt, der theoretisch fundiert aufgearbeitet werden soll. Zudem soll es um die angewandten sprachlichen Kategorisierungsmodi gehen, welche die Subjektwerdung der/des Einzelnen beeinflussen. Anschließend wird die Popmusik als Plattform für künstlerische Genderperformances untersucht, wobei die medialen, musiksoziologischen und kulturhistorischen Voraussetzungen überprüft werden. Darauf aufbauend folgt die Klärung der möglichen Relevanz der Identitätsvorstellung von Genderfluidity in der Popmusik. Erst mit diesen gesammelten Informationen wird zur Ausarbeitung der Untersuchungen und zum Vergleich der Musiker*innen übergegangen.

Die Künstler*innen wurden nach subjektivem Ermessen ausgewählt und stehen exemplarisch für Personen, die ihre Position in der Öffentlichkeit für die Sichtbarmachung der LGBTQI*-Community produktiv machen und ihre Einstellung mitunter auch in Repräsentationsprozessen ausdrücken. Die Hypothese ist, dass beide Personen unterschiedlich mit der Inszenierung von Körpern umgehen und damit in unterschiedlicher Weise die Konstruktion von Geschlechterwahrnehmungen freilegen. Ihre Gemeinsamkeiten liegen in der öffentlichen Bekennung zu den Pronomen they/them und in der damit erreichten medialen Aufmerksamkeit für diese Normabweichung in der Popmusik.

Es könnte problematisiert werden, dass die ausgesuchten Personen je aus der weißen Mittelschicht und dem westlichen Kulturkreis stammen. Da allerdings die Idee von Genderfluidity und der Verbindung zur Popmusik bisher nur in äußerst geringem Maße medienwissenschaftlich untersucht wurde, lässt sich die Arbeit – trotz ihrer notwendigerweise fragmentarischen Struktur – als Beitrag zum sich stetig im Wandel befindlichen Diskurs um Geschlechteridentitäten ansehen.

2. Gendertheoretische Fundierung

Um sich dezidiert mit non-heteronormativen Lebensweisen beschäftigen zu können, ist es notwendig zu klären, was heteronormative Geschlechterverhältnisse an sich überhaupt bedeuten: Heteronormativität drückt das Ineinandergreifen von Geschlechternormen und heterosexueller Dominanz aus, woraus ein Regime entsteht, das Macht-, Ungleichheits-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse legitimiert und erhält.⁵ Heteronormative Geschlechterverhältnisse beschreiben damit nicht ausschließlich soziale bzw. gesellschaftliche Bedingungen, welche die Entwicklung von „geschlechtliche[n] und sexuelle[n] Körper-Subjektivitäten“⁶ steuern, sondern sie bedingen

⁵ Vgl. Antke Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript 2009. S.19.

⁶ Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002. S.17-18.

gleichermaßen ihre Repräsentation wie Reproduktion. Das binäre Geschlechtersystem, das heterosexuelle Beziehungen zwischen einer biologischen Frau und einem biologischen Mann vorsieht, hat zur Folge, dass abweichende Existenzen an den Rand gedrängt werden und teils außerhalb kultureller Intelligibilität verortet werden. Antke Engel fragt sich an dieser Stelle, welche Darstellungen von Geschlecht und Sexualität in einem solch rigiden Raster überhaupt möglich sind. Die Dominanz der binären Vorstellung bedingt, dass Körper, Begehrensformen, sexuelle Praktiken oder Lebensweisen, die sich nicht einfinden können, als Verfehlungen des zu erreichenden Ideals bzw. als Parodie der Norm erscheinen. So bleiben Heterosexualität und der Zusammenhang zwischen dem zur Geburt zugeschriebenen Geschlecht und sozialem Verhalten stets die eigentlichen Bezugspunkte, an denen Anderes gemessen wird. Engel betont, dass öffentlich gezeigte non-normative Entwürfe aus queerer Perspektive nicht ausreichen, um die kulturelle Repräsentation von non-normativen Formen zu stärken. Viel eher müsste die Hegemoniebildung an sich hinterfragt und folglich aufgebrochen werden, um eine Veränderung im gesellschaftlichen Leben zu erzielen.⁷

Zentral ist es jedenfalls, dass Begriffe wie Geschlecht und Sexualität in dieser Hinsicht nicht allein auf Körper, Subjektivität und intime Beziehungen hin gedacht werden können. Geschlecht und Sexualität sind als Parameter in einem politischen Regime zu betrachten, die sich in gesellschaftlichen Institutionen hinsichtlich normativer Heterosexualität und rigider Zweigeschlechtlichkeit beweisen. Körperlichkeit und Subjektivität sind somit von gesellschaftlicher Relevanz, indem sie sich sogar in makro-politische Prozesse und ökonomische Verhältnisse einschreiben.⁸ Die Normativität, von der auszugehen ist, vollzieht sich sowohl repressiv als auch produktiv. Aus der erzwungenen Kategorisierung inkl. Benennung sowie staatlicher Regulierung ergibt sich eine Exklusionslogik und die eigentliche subjektkonstituierende Kraft eines Landes.⁹

Wenn die Geschlechterbinarität öffentlich hinterfragt wird, gehen diese Bemühungen meist auf queere Interventionen zurück. Der Begriff ‚queer‘ ist in dieser Arbeit bisher selbstverständlich gebraucht worden, fand aber noch keine Erklärung, er meint: „A broad term that is inclusive of people who are not straight and/or cisgender.“¹⁰ Unter ‚cisgender‘ versteht man wiederum Menschen, die sich mit ihrer bei Geburt zugewiesenen Geschlechteridentität auf Basis ihres biologischen

⁷ Vgl. ebd. S.17-18.

⁸ Vgl. Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie*. S.18.

⁹ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.75-76.

¹⁰ Trevor Support Center: *Glossary. Key Terms*, https://www.thetrevorproject.org/trvr_support_center/glossary/#, 28.07.2020.

Geschlechts – Frau oder Mann – identifizieren können.¹¹ In der Vergangenheit war die Bezeichnung ‚queer‘ als Diskriminierung verwendet worden, um non-normative Lebensformen unter einem Begriff zusammenzufassen. Doch es fand eine Aneignung der Bezeichnung statt, wodurch sich die negative Prägung weitgehend auflöste – viele Menschen mit LGBTQI*-Zugehörigkeit identifizieren sich mittlerweile damit.¹² Mit dem Begriff ‚queer‘ werden Parameter wie Stabilität und Variabilität im Sinne von Performativität ausgelotet. Butler (1993) sieht gerade in der vollzogenen Aneignung bzw. Umdeutung die Relevanz des Begriffs, denn erst seine geschichtliche Entwicklung bringt ihm seine jetzige Aussagekraft. Während die ursprüngliche Bedeutung von Queerness eine beschämende Wirkung hatte, welche die Hervorbringung eines Subjekts aufgrund seiner Stigmatisierung erzielte, wurde die Bezeichnung heute zur sprachlichen Selbstzuweisung mit kollektivem Vereinigungspotential. Dennoch kann die ursprüngliche Verwendung nicht aus der Geschichte verbannt werden. Der Begriff wurde zum umgekehrten politischen Zweck umfunktioniert, er steht nicht für sich allein, sondern ist das Ergebnis einer produktiven Umwandlung, deren Prozess in der Vermittlung mitüberliefert wird.¹³

Queerness beruht auf dem Bezugspunkt der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit und kann subversiv wirken. Unter queeren Interventionen versteht man folglich Eingriffe im Sinne der Forderungen und Belange der queeren Community:

„Die Infragestellung der Geschlechterbinarität ist Ergebnis einer identitätskritischen, anti-klassifikatorischen theoretischen und politischen Bewegung, die nicht unmaßgeblich von denjenigen getragen ist, die in den Vorgaben rigider Zweigeschlechtlichkeit und normativer Heterosexualität nicht aufgehen und mit normativen Zurichtungen, Diskriminierungen und Verwerfungen zu kämpfen haben. Damit wird die Infragestellung der Geschlechterbinarität jedoch auch Ausgangspunkt antizipativen Denkens und experimenteller Praxis, sei es im Hinblick auf Selbstverständnisse oder Selbstverhältnisse, Beziehungsformen, Lebensweisen, (Selbst-)Repräsentationen oder politische Praktiken.“¹⁴

Die binäre Geschlechterordnung und die privilegierte Heterosexualität bilden klar die Norm. Foucault deckt diesbezüglich eine gegenseitige Bedingung von Normalem und Abnormalem auf: Identitäten und Sexualitäten, die den hegemonialen Strukturen entsprechen, speisen sich aus der Abgrenzung zum ‚Abnormalen‘, das als Widernatur gesehen wird.¹⁵

¹¹ Vgl. Anja Kühne: *Was bedeutet Cisgender?*, 05.01.2016, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-wer-sind-transvestiten/12279706.html>, 27.08.2020.

¹² Vgl. Trevor Support Center: *Glossary. Key Terms*, 28.07.2020.

¹³ Vgl. Judith Butler: *Critically Queer*. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies 1/1 1993, S.18-19.

¹⁴ Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.161.

¹⁵ Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 116). S.43.

2.1. Gesellschaftsordnung der Zweigeschlechtlichkeit

Das gesicherte Alltagswissen der westlichen Gesellschaft setzt – zu weiten Teilen – unhinterfragt voraus, dass die Geschlechterzugehörigkeit einer Person sowie die vorgesehene Zweigeschlechtlichkeit aller menschlichen Individuen die Art und Weise von sozialem Handeln bestimmen. Die Unterscheidung zwischen Menschen basiert also auf (angeblich) natürlich gegebenen Geschlechterdifferenzen.¹⁶ Nach dieser Ansicht gibt es ausschließlich zwei Geschlechter: Die Zugehörigkeit ergibt sich aus dem biologisch bestimmten Geschlecht bei der Geburt. Demnach ist die Geschlechterzugehörigkeit unveränderlich und beständig – sie wird damit als biologisch bedingtes Faktum wahrgenommen.¹⁷ Es wird ein scheinbar natürlicher Kontext geschaffen, der eine ‚Naturalisierung‘ eines geschlechtsgebundenen Verhaltens darstellen soll.¹⁸ Die versuchten Strategien, das binäre System zu legitimieren, sind vielfältig und können geschichtlich, naturwissenschaftlich oder religiös begründet sein.

Mit seinem Werk *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* verfasste der amerikanische Wissenschaftler Thomas Laqueur 1990 eine Abhandlung zur Entwicklung der gesellschaftlichen Geschlechterordnung. Er beginnt mit der Antike und hält diesbezüglich fest, dass zu dieser Zeit naturphilosophische Geschlechtertheorien an die gesellschaftliche Geschlechterordnung angepasst waren: Die Frau galt als die unvollkommene Variante des Menschen, der Mann als die vollkommene. Das Interessante dabei ist, dass es demnach keine Oppositionspaare hinsichtlich des Geschlechts geben konnte, denn Körper galten nicht als grundverschieden, sondern als mehr oder weniger ausgeprägt – das ‚Ein-Geschlecht-Modell‘ kam zum Tragen.¹⁹ Dies sei erwähnt, um hervorzuheben, dass es keine historisch gefestigte Annahme eines immer dagewesenen binären Geschlechtermodells gibt. Aus dieser anfänglichen Welterklärung tat sich erst viel später das heutige binäre Verständnis hervor. Erst ab dem beginnenden 18. Jahrhundert spricht Laqueur von einem ‚Zwei-Geschlechter-Modell‘, das biologisch-medizinische Geschlechtertheorien beschreiben sollte, nämlich physische und physiologische Differenzen. Ein solches Denken fußte nicht mehr auf der Annahme gradueller Unterschiede, sondern auf Gegensätzen. Nach Heinz-Jürgen Voss hat sich mit dieser Veränderung auch ein Wandel in der Gesellschaft vollzo-

¹⁶ Vgl. Angelika Wetterer: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Hg. v. Ruth Becker u. Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS-Verlag. S.126.

¹⁷ Vgl. Suzanne Kessler u. Wendy Mc Kenna: *Gender: An Ethnomethodological Approach*. New York: Wiley 1978. S.113ff.

¹⁸ Vgl. Laura F. Mega: *Wie Gender (auch) im Labor konstruiert und naturalisiert wird: Ein Fallbeispiel*. In: *Die Naturalisierung des Geschlechts. Zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit*. Hg. v. Gero Bauer, Regina Ammicht Quinn u. Ingrid Hotz-Davies. Bielefeld: transcript 2018. S.43.

¹⁹ Vgl. Heinz-Jürgen Voss: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld: transcript 2010. S.15.

gen, die gesellschaftliche Ungleichbehandlung wurde nun – anders als beim Modell eines einzelnen Geschlechts – durch biologische und medizinische Argumente gerechtfertigt, nicht mehr durch soziale Argumente. Die beschränkte gesellschaftliche Stellung der Frau wurde mit körperlichen Merkmalen erklärt, die Ungleichheit biologisch ‚bewiesen‘.²⁰

Die anfänglichen biologischen Erklärungen wurden Ende des 19. Jahrhunderts weiter forciert – physische Unterschiede wurden als einzig anerkannte anatomische Wahrheit festgehalten. Eileiter, Bartholin-Drüse und Klitoris wurden biologistisch als anatomische Entitäten festgestellt, der im politischen Kontext so wesentliche Geschlechtsunterschied medizinisch banal argumentiert: Menschen, die bei ihrer Geburt einen Penis von 1,5 Zentimeter haben, werden als Männer klassifiziert, alle anderen nicht. Preciado spricht bei diesem Schritt von der Erfindung sexueller Identitäten. Auch Tierversuche zur künstlichen Befruchtung treten zu dieser Zeit erstmals auf – Reproduktion und Sexualität sind ab diesem Zeitpunkt keine sexuelle Praxis mehr, sondern Teil eines politischen Regimes. Somit können die Parameter Weiblichkeit und Männlichkeit nach Preciado als Instanzen der Kontrolle und der Modellierung des Lebens verstanden werden.²¹

Im Kontext der Philosophie hat sich Simone de Beauvoir, die sich früh (*Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, 1951 in deutscher Übersetzung; Originaltitel: *Le Deuxième Sexe*, 1949) um eine Standortbestimmung der Frau im binären heteronormativ-bestimmten Gesellschaftssystem bemüht hat, hält ihre eigenen Beobachtungen etwa wie folgt fest:

„Dabei braucht man nur mit offenen Augen durch die Welt zu gehen, um festzustellen, dass die Menschheit sich in zwei Kategorien von Individuen teilt, deren Kleidung, Gesichter, Körper, Lächeln, Gang, Interessen und Betätigungen sichtlich verschieden sind: vielleicht sind diese Unterschiede oberflächlich, vielleicht sind sie dazu bestimmt zu verschwinden. Sicher ist, dass sie derzeit unübersehbar existieren.“²²

Dieser praktische Ansatz Beauvoirs wird im nächsten Kapitel nochmals eingehend inklusive ihrer relevanten philosophischen Leistungen aufgegriffen. Doch schon anhand des angeführten Zitates wird klar, dass es im Alltagsverständnis zwei Geschlechterkategorien von Menschen gibt. Was diese Kategorien – also Mann und Frau – aber wirklich bedeuten, ist nicht eindeutig gesichert. Als eine Frau könnte man etwa Menschen beschreiben, die über bestimmte biologische Merkmale wie eine Gebärmutter, Eierstöcke, Vagina oder Brüste verfügen. Ein Mann würde über die medizinisch definierten männlichen Fortpflanzungsorgane definiert werden. Doch nicht alle dieser körperlichen Voraussetzungen lassen sich ohne ärztliche Untersuchungen feststellen – trotzdem

²⁰ Vgl. ebd. S.15-16.

²¹ Vgl. Paul B. Preciado: *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*. Berlin: B-books 2016. S.74-75.

²² Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. [1951] Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Hamburg: Rowohlt 2000. S.11.

glaubt man, eine Frau direkt als solche erkennen zu können. Ebenso unklar erscheint die Situation, wenn beispielsweise bei medizinischer Notwendigkeit die Gebärmutter oder die Brüste abgenommen werden – wird Personen dadurch die ursprüngliche Kategorisierung aberkannt? Im Normalfall wird ein Körper nicht auf die Vollständigkeit der biologisch definierten weiblichen oder männlichen Organe und Körpermerkmale geprüft und dennoch werden Zuordnungen intuitiv vorgenommen.²³ Abseits der biologischen Annäherung können gewisse Verhaltensweisen als männlich oder weiblich codiert verstanden werden – die Zuschreibung einer Geschlechteridentität würde dabei auf die Erfüllung sozialer Normen zurückgreifen. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass diese Normen im kulturellen Leben flexibel bleiben und somit auch die Verhaltensweisen der Subjekte einer Gesellschaft. Auch der Erfahrungshorizont der/des Einzelnen sowie das soziale Umfeld spielen diesbezüglich eine Rolle.²⁴ Laura F. Mega bezieht sich auf Rule und Ambady, wenn sie von einem ablaufenden intuitiven Prozess der Geschlechterzuordnung spricht, der schnell, automatisch und unbewusst abläuft: Innerhalb kürzester Zeit wird ein Gesicht bzw. ein Körper durch sein Aussehen und/oder Verhalten einem Geschlecht im binären System zugeordnet. Diese Intuition ist allerdings nicht menschlich gegeben, sondern wurde und wird durch die kulturelle Prägung der Gesellschaft und des einzelnen Individuums erarbeitet, d. h. sie ist veränderlich und keine fixe Variable.²⁵ Bereits ab dem Säuglingsalter sind Menschen mit Geschlechterrollen konfrontiert – durch eigene Erfahrungen, durch die Interaktion mit dem sozialen Umfeld und durch andere, die gewisse Rollen verkörpern. Wer ‚dazugehören‘ will, muss sich anpassen, d. h. ein Individuum eignet sich zugewiesene Rollen an. Passt ein Individuum nicht in das vorliegende Schema, wird es einer abweichenden Kategorie zugewiesen – diese Abgrenzung stärkt wiederum die gängige Struktur.²⁶

In der menschlichen Entwicklung sind Spezialisierungen und das Konzept der Arbeitsteilung entstanden. Die unterschiedlichen auszuführenden Funktionen haben wiederum Klassifizierungen für ihre Funktionsträger*innen mit sich gebracht. „Eine prinzipielle Kategorisierung anhand von biologischem Geschlecht und Abschnitten im Lebensalter ist – abgeleitet von der allgemeinen Erfahrungswelt – naheliegend; ihre Ausgestaltung ist jedoch weitgehend offen“²⁷, betont Miriam Noël Haidle diesbezüglich. Wichtig ist es, anzumerken, dass Kategorisierungen und Rollenzuweisungen kulturell geprägt und vor allem prozesshaft sind.²⁸ Die westeuropäische Perspektive

²³ Vgl. Mega: *Wie Gender (auch) im Labor konstruiert und naturalisiert wird: Ein Fallbeispiel*. S.44.

²⁴ Vgl. ebd. S.45.

²⁵ Vgl. ebd. S.47.

²⁶ Vgl. Miriam Noël Haidle: *Schon in der Steinzeit...Über die ›Natürlichkeit‹ menschlicher Geschlechterrollen aus urgeschichtlich-paläoanthropologischer Sicht*. In: *Die Naturalisierung des Geschlechts. Zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit*. Hg. v. Gero Bauer, Regina Ammicht Quinn u. Ingrid Hotz-Davies. Bielefeld: transcript 2018. S.27.

²⁷ Ebd. S.21.

²⁸ Vgl. ebd. S.21.

auf Rollenzuschreibungen, die in dieser Arbeit dominiert, leitet sich von bürgerlich-ökonomischen Gesellschaftsentwürfen und Rollenbildern des 19. Jahrhunderts ab. Man hat es mit biologischen Kategorien zu tun, die mit kulturellen Geschlechterrollen beschrieben werden. Durch die vorgenommene Gliederung der Gesellschaft ergibt sich ein traditionelles Wertesystem, das neben dem medizinisch-biologischen Ansatz seine Legitimation z. B. in der frühen Menschheitsgeschichte finden soll. Frühmenschen, deren Lebenszeit und -ort nicht genauer festgelegt wird, sollen den Urzustand der Menschheit zeigen: Männer als Jäger, Frauen als Sammlerinnen oder Hüterinnen des Heims. Doch dieser Rückbezug auf frühmenschliche Quellen ist nicht eindeutig gesichert, es kann nur von eventuellen Geschlechterrollen und Rekonstruktionen die Rede sein. Im Grunde stützen sich Forschungen dieser Art stark auf die Primatologie und Ethnographie, wobei auch diese Forschungsfelder hinsichtlich der kulturellen Prägung von Ereignissen nicht unreflektiert bleiben dürfen.²⁹

Nach Miriam Noël Haidle ist es nicht möglich, einen Urzustand kultureller Performanzen wie Geschlechterkategorien oder Rollenbilder zu definieren: „Sie sind nicht ›natürlich‹ im Sinne von ›von einer nicht menschlichen Instanz gegeben‹, sondern entwickelten und entwickeln sich [...] in Wechselwirkung mit der spezifischen Umwelt. Der sich daraus ergebende Entwicklungsraum für Performanzen ist bei Menschen stark kulturell durch die historisch-soziale Dimension geprägt.“³⁰ Hinzu kommt die Problematik, dass sich auch Forscher*innen ihrer sozialen Prägung nicht entziehen können und Erkenntnisse aus ihrer eigenen Erfahrungswelt heraus interpretieren. Dadurch ist es möglich, dass das traditionelle Rollenverständnis immer weiter legitimiert und fortgetragen wird. Es scheint interessant zu ergänzen, dass die faktische Annäherung an frühmenschliche Stadien hinsichtlich der Naturalisierungsverfahren der Zweigeschlechtlichkeit mehr und mehr die biblische Grundlage durch die Schöpfung von Adam und Eva im Paradies ablöste.³¹

Als Ausgangspunkt für die meisten genderwissenschaftlichen Annäherungen wird bis heute zu meist Simone de Beauvoir mit ihrem Werk *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* herangezogen, welches sich ab den 1950er Jahren im deutschsprachigen Raum etabliert hat. Die Kernfrage danach, was es überhaupt bedeutet, Frau zu sein, bleibt bis heute vieldiskutiert. Um nach den vorgestellten historischen Annäherungen zu philosophischen Ansätzen überzuleiten, scheint es wichtig, mit einer der meistzitiertesten Stellen Beauvoirs zu beginnen, um einen fruchtbaren Boden für alle anknüpfenden Perspektiven zu generieren:

²⁹ Vgl. ebd. S.25-26.

³⁰ Ebd. S.26.

³¹ Vgl. ebd. S.25-26.

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Kein biologisches, psychisches, wirtschaftliches Schicksal bestimmt die Gestalt, die das weibliche Menschenwesen im Schoß der Gesellschaft annimmt. Die Gesamtheit der Zivilisation gestaltet dieses Zwischenprodukt zwischen dem Mann und dem Kastraten, das man als Weib bezeichnet. Nur die Vermittlung eines Anderen vermag das Individuum als ein Anderes hinzustellen.“³²

Simone de Beauvoir stellte mit ihrer Abhandlung die natürliche Gegebenheit von geschlechtsspezifischen Differenzen in Frage. Sie führt die Unterscheidung zwischen ‚sex‘ (biologisches Geschlecht) und ‚gender‘ (soziales Geschlecht) ein und leistet damit Pionierarbeit für die modernen Gender Studies. In Simone de Beauvoirs Vorstellung bildet sich das soziale Geschlecht erst durch die kulturelle und soziale Prägung im gesellschaftlichen Handeln heraus, während das biologische Geschlecht primär gegeben ist. Somit wendet bereits sie sich von einer essentialistischen Auffassung von Zweigeschlechtlichkeit ab.³³

Ab den 1970er Jahren haben sich Bemühungen dieser Art verstärkt, die Strömung des Geschlechterkonstruktivismus hatte sich hervorgetan, die besagt, dass die soziale Wirklichkeit der zwei Geschlechter in Gesellschaften das Resultat geschichtlicher Entwicklungen und einer repressiven sozialen Praxis sei. Daraus ginge der Erhalt der Zweigeschlechtlichkeit hervor.³⁴ In diesem Sinn kann es keine Position außerhalb des sozialen Handlungsrahmens geben, und somit keine Grundlage für die vorgenommenen Differenzierungen und Klassifizierungen. Im Verständnis der Geschlechterkonstruktion gibt es keine natürlichen Gegebenheiten, die ein gewisses Verhalten provozieren. Aus dieser Perspektive heraus sollten keine geschlechterspezifischen Unterschiede aufgezeigt werden, die ein mimetisches Verhältnis von biologischem und sozialem Geschlecht voraussetzen würden. Wesentlich ist laut diesem Ansatz das Hinterfragen und Rekonstruieren der Vorgänge, die überhaupt zu einer Geschlechterunterscheidung geführt haben und nach wie vor führen. Dabei wird überprüft, welche (medialen) Voraussetzungen dazu beigetragen haben und welche Naturalisierungsprozeduren im Speziellen erkannt werden können – denn versuchte Naturalisierungen haben schlussendlich den Effekt, die Selbstreflexion einzelner Individuen zu verhindern. Sie sind sich nicht bewusst, dass sie an der Wahrnehmung von Geschlecht in ihrem Umfeld beteiligt sind, indem jede/r durch die kulturelle Konzeption und die historische Prägung des menschlichen Verhaltens zur Wiederholung und Aufrechterhaltung sozialer Normen beiträgt.³⁵

³² Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt 1951. S.265.

³³ Vgl. ebd. S.265 f.

³⁴ Vgl. Wetterer: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*. S.126.

³⁵ Vgl. ebd. S.126-127.

Was soziale Konstruktion innerhalb der Gender Studies im Detail bedeutet, ist nicht final geklärt und unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven (u. a. Medien-, Kultur-, Sprach-, Literaturwissenschaften) nähern sich mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der Thematik an. Einigkeit herrscht jedoch hinsichtlich der Feststellung, dass sich die Kategorie Geschlecht nicht auf biologisch essentialistisches Denken beziehen kann. Geschlecht als sozial konstruierte Größe bedeutet für alle Disziplinen, die sich mit Geschlechterkonstruktion beschäftigen, dass diese Kategorie nichts Ursprüngliches hat und den sozialen wie kulturellen Einflüssen nicht vorgängig ist. Es wird als gemacht, konstruiert und demnach kontingent verstanden.³⁶

Wenn nun – wie im Titel der Arbeit angedeutet – von ‚Dekonstruktion‘ die Rede sein soll, ist nicht von einem der Konstruktion konträr angelegten Begriff auszugehen.³⁷ Es handelt sich um einen Begriff, der in den späten 1960er-Jahren durch Jacques Derrida geprägt wurde. Jener führte ihn im Werk *Grammatologie* (1967) erstmals ein. Die Dekonstruktion als Programm umfasst ein kritisch-destruktives sowie ein affirmativ-rekonstruktives Moment, fassen Anna Babka und Gerald Posselt zusammen.³⁸ Sie entwickelte sich im Anschluss an Heideggers Versuch, eine Destruktion der Metaphysik zu schaffen und vertritt im Wesentlichen zwei zentrale Ansätze: Es geht zum einen um die kritische Hinterfragung des binären Systems, das von hierarchisierten Oppositionen ausgeht, und welches den Logozentrismus – „Privilegierung der metaphysischen Einheit von Wort und Sinn, Sprache und Denken“³⁹ – und die Metaphysik der Präsenz erhält. Zum anderen muss klar sein, dass die Dekonstruktion nicht auf bestehende Begrifflichkeiten der Metaphysik verzichten kann, selbst wenn sie versucht, jene aufzudecken. Die Dekonstruktion kann den metaphysischen Definitionen nicht entrinnen, viel eher schreibt sie jene auf neue Art und Weise in die Philosophie ein.⁴⁰

Bettine Menke beschäftigt sich mit den Relationen zwischen Konstruktion und Dekonstruktion. Dekonstruktion bedeutet aus ihrer Perspektive, das System der Konstruktion auszustellen.⁴¹ Somit gibt es einen klaren Zusammenhang zwischen den Positionen – was sich im Titel der vorliegenden Arbeit im Kunstwort ‚(De)konstruktion‘ widerspiegeln soll. Die beiden Begriffe bedingen sich gegenseitig, sie sind nicht als Gegenteile zu begreifen, Anna Babka konkretisiert:

³⁶ Vgl. Anna Babka: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume*. Wien: 2007 (=produktive differenzen; forum für differenz und genderforschung). S.6.

³⁷ Vgl. ebd. S.4.

³⁸ Vgl. Anna Babka u. Gerald Posselt: *Dekonstruktion*, 06.10.2003, <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=3>, 22.07.2020.

³⁹ Ebd. 22.07.2020.

⁴⁰ Vgl. ebd. 22.07.2020.

⁴¹ Vgl. Bettine Menke: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition*. In: *Verwirrung der Geschlechter: Dekonstruktion und Feminismus*. Hg. v. Erika Haas. München: Profil 1995. S.38.

„Das Moment der Dekonstruktion enthält immer auch eines der Konstruktion und verweist auf den gleichsam doppelten Gestus dekonstruktiver Denkbewegungen, nämlich der radikalen Auffaltung überlieferter Begriffsgerüste und dem gleichzeitigen Bewusstsein, in der Sprache, im Diskurs verhaftet zu sein und nicht ohne ihn auszukommen.“⁴²

Konstruktivität bzw. Konstruktion kann – epistemologisch gesprochen – als Charakteristikum einer jeden Erkenntnis verstanden werden, die sich auf Basis von Begriffssystemen und Konventionen entwickelt. Damit zeigt sich, dass Konstruktivität jeder Vorstellung einer existierenden äußeren Wirklichkeit entgegenläuft.⁴³ Sie „muss in enger Verbindung, gleichsam in einer oszillierenden Bewegung zur/als Dekonstruktion gedacht werden“⁴⁴, so Babka. Das Aufbauen und Abbauen, jene Entwicklungen, die im Derridaschen Verständnis der Dekonstruktion stecken, vereinigen sich quasi auch auf inhaltlicher Ebene – das Verhältnis zwischen Konstruktion und Dekonstruktion ist demnach als ein gleichzeitiges sowie gleichwertiges zu behandeln. Die Kulturwissenschaftlerin Marion Strunk bedient sich zur Erklärung ihres Verständnisses von Dekonstruktion der Bau-Metapher:

„Die Bau-Metapher verweist auf das Entwerfen, Gestalten, den Aufbau. Dekonstruktion zerlegt das Gebaute, baut ab und um, was gleichermaßen ein Prozess der Gestaltung, der Konstruktion ist. Es gibt Fakten und es gibt die Möglichkeit der Korrektur. Was gemacht worden ist, kann verändert werden. Das Thema der Konstruktion ist die Veränderung. Veränderbarkeit die Frage.“⁴⁵

Nun ist es sinnvoll, den Gedanken der Dekonstruktion auf die Thematik der Geschlechterdifferenzen anzuwenden. Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz kann angelehnt an Menke als Wi(e)derlesen im doppelten Sinne des Erneut- und Gegenlesens interpretiert werden. Das gesetzte Ziel ist die Lesbarkeit des Prozesses von Konstruktion und De-figuration.⁴⁶ Eine Geschlechterdifferenz ist rhetorisch verfasst und gründet nicht auf ontologischen Parametern – es gibt keinen Verweis auf eine zugrundeliegende Essenz, sondern die Differenz an sich ist das Ergebnis differentieller Abläufe.⁴⁷

Nach Judith Butler „ist die Geschlechterdifferenz ein Ort, an dem wieder und wieder eine Frage in Bezug auf das Verhältnis des Biologischen zum Kulturellen gestellt wird, an dem sie gestellt werden muss und kann, aber wo sie streng genommen, nicht beantwortet werden kann.“⁴⁸ Versteht man die Geschlechterdifferenz als markante Grenze, so nimmt sie psychische, somatische

⁴² Babka: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion*. S.4.

⁴³ Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. S.333.

⁴⁴ Babka: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion*. S.4.

⁴⁵ Marion Strunk: *Das Spiel mit den Geschlechtern - eine Möglichkeit*, <https://marionstrunk.ch/pub/wp/wp-content/uploads/2016/05/WOZ.pdf>, 03.02.2021.

⁴⁶ Vgl. Menke: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition*. S.38.

⁴⁷ Vgl. Babka u. Posselt: *Dekonstruktion*, 22.07.2020.

⁴⁸ Judith Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann u. Martin Stempfhuber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S.299-300.

und soziale Dimensionen an – welche nicht ineinandergreifen aber auch nicht vollständig voneinander getrennt sind. Butler fragt sich an diesem Punkt, ob die Geschlechterdifferenz also eine schwankende Grenze sein könnte, die eine ständige Artikulation der Begriffe verlangt, ohne dabei den Anspruch auf Endgültigkeit der Verhandlung zu erheben. Außerdem stellt sie in Aussicht, dass diese Geschlechterdifferenz eher auf einem Verlangen nach Re-artikulation beruht, statt auf einer Tatsache oder Vorannahme.⁴⁹ Butler beschreibt das geschlechtliche Subjekt als ein in ständiger Selbstkonstitution befindliches. Das Subjekt definiert sich erst über Handlungen – und die Wiederholung jener führt zu einem stabilen, intelligiblen oder instabilen, illegitimen geschlechtlichen Subjekt. Das heißt, kein Individuum verfügt über die freie Wahl der eigenen Geschlechteridentität, denn weder Körper, Erfahrung noch Wahrnehmung sind ahistorische Größen, sondern unterliegen einer Inszenierungsgeschichte und damit zusammenhängenden traditionellen Dekodierungsformen.⁵⁰

Butler und ihre Nachfolger*innen in den Gender Studies sehen in den Akten, den Handlungen, die eine Geschlechterzugehörigkeit hervorbringen, eine grundsätzliche Ähnlichkeit zu performativen Akten in theatralischen Kontexten – das heißt, sie sind ebenso als performative Leistungen zu verstehen.⁵¹ Geschlecht wird nach Butler (1993) als Effekt eines reglementierenden Regimes von Geschlechterdifferenzen verstanden, das ein hierarchisches System etabliert und erhält. Die Wiederholung von normierten performativen Akten unterliegt dabei immer gesellschaftlichen Tabus oder Verboten.⁵² Sie ergänzt: „[...] this repetition constitutes the temporalized scene of gender construction and destabilization. There is no subject who precedes or enacts this repetition of norms.“⁵³ Dies ist als ein zentraler theoretischer Ansatz der Gender Studies festzuhalten: Performativität und Geschlecht hängen unvermeidlich zusammen. Naturwissenschaftliche Annäherungen spielen in diesem Blickwinkel eine unwesentliche Rolle, da es um die Performanz eines Geschlechts geht, nicht um den Versuch, ein solches biologisch zu begründen.

„Die Vorstellung von Geschlecht als performativer Akt bzw. als Performance bedeutet das ereignishaft ständige Tun oder In-Szene-Setzen von Geschlecht“⁵⁴, fasst Schrödl die Vorstellung von performativ vorgeführtem Geschlecht zusammen. Die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit werden als Inszenierungen enttarnt, die erst durch spezielle Bewegungen, Verhaltensweisen,

⁴⁹ Vgl. ebd. S.299-300.

⁵⁰ Vgl. Jenny Schrödl: *Gender Performance*. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. aktual. u. erw. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2014. S.132-133.

⁵¹ Vgl. Judith Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Uwe Wirth. Frankfurt: Suhrkamp 2002. S.304.

⁵² Vgl. Butler: *Critically Queer*. S.21.

⁵³ Ebd. S.21.

⁵⁴ Schrödl: *Gender Performance*. S.132.

Sprechmodi, Kleidung oder andere historisch gewachsene Geschlechtsmarker hervorgebracht werden.⁵⁵ In der Alltagssprache bedeutet das Wort ‚performativ‘: „eine mit einer sprachlichen Äußerung beschriebene Handlung zugleich vollziehend (z. B. ich gratuliere dir)“⁵⁶. Hier zeigt sich, dass die sprachliche Zuweisung bereits praktische Handlungsschritte mit sich bringt. In den Gender Studies wird der Begriff ähnlich verhandelt, es geht um das Hervorbringen von einer bis dato als Fixgröße definierten Geschlechterkategorie – mit der sprachlichen Artikulierung wird der Entstehungsprozess bereits angeregt.

Die Bekennung zu einer Geschlechterzugehörigkeit und folglich der Vollzug der damit einhergehenden Erwartungen ist laut Butler ein Fragment, dass zur ‚Humanisierung‘ von Subjekten in der zeitgenössischen Kultur beiträgt. Individuen, die ihre Geschlechterzugehörigkeit nicht nach normativen Mustern vollziehen, müssen mit sozialen Folgen rechnen.⁵⁷ Butler spricht von einem System, dessen Komponenten sich immer wieder selbst bestätigen müssen:

„Da es weder ein ‚Wesen‘ gibt, das die Geschlechterzugehörigkeit ausdrückt, noch ein objektives Ideal, dem sie zustrebt, und da die Geschlechterzugehörigkeit keine Tatsache ist, erschaffen die verschiedenen Akte der Geschlechterzugehörigkeit die Idee der Geschlechterzugehörigkeit und ohne diese Akte gäbe es eine Geschlechterzugehörigkeit überhaupt nicht. Die Geschlechterzugehörigkeit ist somit eine Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“⁵⁸

Ein Performativum ist durch seine Wiederholbarkeit bzw. Zitathaftigkeit gekennzeichnet. Es speist sich aus Konventionen eines sprachlichen Normensystems und generiert damit seine eigene Produktivität. Wenn also Geschlecht durch Performanz hervorgebracht wird, ist seine Basis ein Sprechakt und seine Strategie die Wiederholung, welche als eine Re-Inszenierung eines normativen Bedeutungssystems zu verstehen ist.⁵⁹ Daraus ergibt sich laut Butler Folgendes: „Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert“⁶⁰. Im Anschluss an die Auslegungen in *Gendertrouble* (dt.: *Das Unbehagen der Geschlechter*) verdeutlicht Butler im Text *Critically Queer* (1993) ihre Thesen: Eine Performanz von Geschlecht kann nicht als einzige Wahrheit von Geschlecht verstanden werden. Sie unterliegt Begrenzungen. Performativität an sich versteht sie als etwas, das aus der Wiederholung von Normen besteht, jedem Tun vorausgeht, und ein Individuum in seinen Handlungen einschränkt. Was

⁵⁵ Vgl. ebd. S.132.

⁵⁶ Dudenredaktion (o. J.): „performativ“ auf Duden online, <https://www.duden.de/node/155747/revision/155783>, 13.07.2020.

⁵⁷ Vgl. Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. S.305.

⁵⁸ Ebd. S. 306.

⁵⁹ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=Gender Studies; Vom Unterschied der Geschlechter, Bd. 722). S.206.

⁶⁰ Ebd. S.207.

demnach als performativer Akt kenntlich wird, ist nicht die pure Umsetzung eines eigenen Willens, sondern das Aushandeln der Möglichkeiten innerhalb eines Sets an repressiven Normierungen.⁶¹ Aus der Angewiesenheit auf repetitive Strukturen ergibt sich auch die Chance einer Verschiebung oder Veränderung. Diese Möglichkeit betrifft etwa Begrifflichkeiten, die in unterschiedlichen Kontexten einer Wiederholung unterliegen und aus diesem Prozess heraus eine Neubearbeitung erfahren. Bei abweichenden Inszenierungsformen von Geschlecht kann eine Verschiebung und Aufdeckung der Konstruktionsweisen des zweigeschlechtlichen Systems beobachtet werden. Ein Beispiel dafür sind nach Butler Drag-Performances, bei denen heteronormative Strukturen imitiert und gleichzeitig unterlaufen werden.⁶² Mit Drag wird auch das fehlende Ideal eines heterosexuellen Regimes ausgestellt:

„The resignification of norms is thus a function of their *inefficacy*, and so the question of subversion, of *working the weakness in the norm*, becomes a matter of inhabiting the practices of its rearticulation.¹⁴ The critical promise of drag does not have to do with the proliferation of genders, as if a sheer increase in numbers would do the job, but rather with the exposure of the failure of heterosexual regimes ever fully to legislate or contain their own ideals.“⁶³

Erst durch die Wiederholung von performativen Akten ergibt sich eine Entsprechung der Erwartungen oder eine Verfehlung von Geschlechterzugehörigkeit bzw. -identität. Die Erwartungshaltungen entstehen auf der Basis des Verständnisses von Geschlecht als körperliche Gegebenheit. Die Annahme ist, dass soziale Handlungen eine natürlich gegebene Geschlechterzugehörigkeit dramatisieren und erkennbar machen.⁶⁴ Geschlechterzugehörigkeit aus dieser Sicht ‚falsch‘ zu performieren, also nach non-hegemonialen Ansprüchen, führt zu indirekten sowie offenen Strafen im sozialen Gefüge einer Gesellschaft. Auf der anderen Seite wird das zufriedenstellende Performieren einer Geschlechterzugehörigkeit als Beweis für eine vorgeblich essentielle Geschlechteridentität gehandelt.⁶⁵ Daraus geht hervor, dass es offensichtlich eine „schweigende kollektive Übereinkunft“⁶⁶ gibt, eindeutig voneinander abgetrennte Geschlechterzugehörigkeiten zu performieren und zu erhalten. Dass es aber eine solche gibt, wird durch ihre akzeptierte eigene Hervorbringung verschleiert.⁶⁷ Butler argumentiert, dass der Akt, der zu einer Geschlechterzugehörigkeit führt – „der Akt, der jeder verkörperte Handelnde ist“⁶⁸ – niemals individuell sein kann. Gewiss kann von eigenen Nuancen die Rede sein, mit der ein Individuum sich performativ entfaltet, dennoch wird diese Entfaltung immer in Übereinstimmung mit bestimmten Sanktionen und Vorschriften stattfinden.⁶⁹

⁶¹ Vgl. Butler: *Critically Queer*. S.24.

⁶² Vgl. Babka: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion*. S.5.

⁶³ Butler: *Critically Queer*. S.26.

⁶⁴ Vgl. Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. S.315.

⁶⁵ Vgl. ebd. S.316.

⁶⁶ Ebd. S.306.

⁶⁷ Vgl. ebd. S.305-306.

⁶⁸ Ebd. S.316.

⁶⁹ Vgl. ebd. S.311-312.

Die Geschlechterzugehörigkeit an sich ist bereits als öffentliche Handlung zu begreifen, nicht als persönliche Entscheidung. Trotzdem ist der Körper kein passives Medium, das ungefragt mit kulturellen Codes beschrieben wird.⁷⁰ Damit sei nicht gesagt, dass der Körper den kulturellen Konventionen vorausgeht, die bedeutungskonstituierend wirken, sondern es gestaltet sich wie folgt:

„Die Akteure sind immer schon im Rahmen der Vorstellung oder des performativen Vollzugs auf der Bühne. Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren lässt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretation erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen.“⁷¹

Ja, es gibt Normen für den Zugang zu gesellschaftlicher Intelligibilität, doch der Vorgang des ständigen Zitierens kann auch dazu beitragen, ihnen die Selbstverständlichkeit zu nehmen. In den performierten Akten, die ein Individuum umsetzt, zeigen sich Mechanismen, mit denen die Realität reproduziert und in diesem Zuge auch geändert werden kann. Butler sieht demnach non-hegemoniale Performanzen von Geschlecht als einen Ausdruck dafür, dass Realität gestaltet, erhalten und gleichermaßen angefochten wird.⁷²

2.2. Genderperformances: privat und im Bühnenkontext

Unter Genderperformances versteht man Inszenierungen von Männlichkeit und/oder Weiblichkeit.⁷³ „Die Kategorie G.P. betont den Modus der Herstellung, des Vollzugs von Geschlecht im Sinne von ständigen Wiederholungen normativ bestimmter Praktiken und Handlungen“⁷⁴, fasst Jenny Schrödl im Metzler Lexikon zur Theatertheorie zusammen. Sie bestätigt die bereits vorgebrachten Thesen Judith Butlers zur Performativität von Geschlecht, im Sinne eines zeit- und kulturgebundenen Verständnisses. Genderperformances finden sowohl im Alltag als auch in künstlerischen Bereichen statt und haben das Potential subversiv oder bestätigend hinsichtlich der hegemonialen Geschlechternormen zu funktionieren.⁷⁵

„Der Genderperformance-Begriff beschreibt [...] zum einen die Verfestigung geschlechtlicher Identität im zwangsläufigen Zitieren der hegemonialen Normen von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität. Zum anderen bezeichnet Genderperformance ein Potential der Subversion der Destabilisierung der Geschlechterordnung durch verschobene und verstörende Rezitation von Geschlechternormen.“⁷⁶

⁷⁰ Vgl. ebd. S.313.

⁷¹ Ebd. S.313.

⁷² Vgl. Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. S.346.

⁷³ Vgl. Schrödl: *Gender Performance*. S.131.

⁷⁴ Ebd. S.131.

⁷⁵ Vgl. Schrödl: *Gender Performance*. S.132.

⁷⁶ Ebd. S.132.

Speziell in Bezug auf die künstlerische Verarbeitung – und damit rekurriert Schrödl auf den westeuropäischen Theaterbetrieb – lässt sich beobachten, dass normabweichende Genderperformances eher als bewusste Unterminierung von Normen durch Überstilisierung wahrgenommen werden. Ihr kritisches Potential wird hier als solches anerkannt, während sie im Alltag weniger akzeptiert sind.⁷⁷ Non-normative Geschlechterdarstellungen werden im Theater gerne als ‚bloß Spiel‘ gerechtfertigt, sie werden „derealisiert“⁷⁸. Was auf der Bühne geschieht, soll sich klar von der eigenen Lebenserfahrung der Wirklichkeit unterscheiden. Durch das Oppositionspaar Realität/Fiktion lässt sich die Erschütterung der ontologischen Annahmen von Geschlechterordnungen abschwächen. Ereignet sich eine non-normative Geschlechterperformance im täglichen Leben, kann diese Repräsentation gefährlich erscheinen, weil das Ereignis nicht im geschützten Bühnenraum passiert – es ist Realität, die sichere Abgrenzung zur Fiktion ist nicht gegeben.⁷⁹

Im Bühnenkontext ermöglichen Genderperformances die Herausforderung von Status, Funktion und Bedeutung von Regelsystemen sowie Repräsentationsmustern – dadurch entsteht die Möglichkeit, Geschlecht wie Geschlechterdifferenzen subversiv zu unterlaufen. Besonders relevant sind diese Vorgänge für die Performance-Kunst, für feministische oder queere Darstellungen bzw. für das postdramatische Theater ab den 1970er-Jahren. Es ist zu beobachten, dass sich Künstler*innen mit ihren Darbietungen gegen genormte geschlechterspezifische Zu- und Festreibungen wehren, indem sie bewusst mit Störungen, Irritationen und Verweigerungen von Erwartungen arbeiten. Mit Strategien wie diesen soll Geschlechtsidentität als unendliche Abfolge von Zitaten und Konstruktionen entlarvt werden. Die Annahme, dass Körper, Geschlecht und Identität stabile Größen sind, wird damit abgelöst von einem prozessualen und dadurch instabilen Verständnis der Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit. Besonders die gegengeschlechtliche Verkleidung, auch ‚gender switching‘ genannt, ist ein Mittel, um einen Bruch zwischen biologischem Geschlecht und sozial zugewiesener Geschlechtsidentität herbeizuführen. Gleichzeitig wird der Übergang zwischen den Geschlechternormen thematisiert, wodurch wiederum die Instabilität der starren Definitionen verdeutlicht wird.⁸⁰ Was Schrödl hier anhand des Theaterbetriebs deutlich macht, soll in dieser Arbeit für die Popmusik fruchtbar gemacht werden.

Auch Katharina Rost verweist auf Judith Butler, wenn sie feststellt, dass queerende Prozesse für eine ‚Unterbrechung‘ sorgen können, indem sie in die heteronormative Kohärenz von Geschlecht,

⁷⁷ Vgl. ebd. S.132.

⁷⁸ Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. S.314.

⁷⁹ Vgl. ebd. S.314.

⁸⁰ Vgl. Schrödl: *Gender Performance*. S.133.

Geschlechtsidentität und Begehren eingreifen.⁸¹ Bei einem Vollzug von Subversion kann nach Butler von der Eröffnung einer Leerstelle gesprochen werden. Diskursive Inszenierungen definieren zu Beginn kein bestimmtes Ziel wie etwa die Verabschiedung konkreter Gesetze – ihr Output ist nicht kalkulierbar, kann nicht vorbestimmt sein.⁸² „The reach of their signifiability cannot be controlled by the one who utters or writes, since such productions are not owned by the one who utters them“⁸³, schlussfolgert Butler. Im dominanten System von Binarität und Heterosexualität gibt es die Bezugspunkte von ‚Mann‘ und ‚Frau‘, die das Grundgerüst für jegliche Aushandlung von Geschlecht bedeuten. „These are for the most part compulsory performances, ones which none of us choose, but which each of us is forced to negotiate.“⁸⁴

Queer bedeutet in diesem Kontext, die Frage nach Gewalt und möglichen oppositionären Strukturen sowie nach Stabilität und Variabilität innerhalb der Performativität von Geschlecht zu stellen.⁸⁵ Um sich der Bedeutung von Queerness weiter anzunähern, bezieht sich Rost (wie bereits Butler) auf Eve K. Sedgwick († 12. April 2009) und Michael Warner:

„[...] Queerness als Möglichkeitsraum, aus dem heraus sich in der Materialisierung alternativer Geschlechtsidentitäten Vielfalt und Mehrdeutigkeit entwickeln können. Darüber hinaus steht Queerness nach Michael Warners Verständnis grundlegend mit einer verkörperten Kritik an »Regimes der Normalität« in Zusammenhang.“⁸⁶

2.2.1. Herstellung von Geschlecht als Format der Kritik

„Die Geschlechtsidentitäten können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Als glaubwürdige Träger solcher Attribute können sie jedoch gründlich und radikal unglaubwürdig gemacht werden“⁸⁷, hält Judith Butler fest. Diese Chance wird durch Umarbeitungen und Neuentwürfe von Geschlechtsdarstellungen genutzt, die zu großen Teilen auf textuellen und visuellen Strategien sowie Darstellungsformen beruhen. Hier lässt sich von Repräsentationen sprechen. Was sichtbar gemacht werden kann, was sagbar ist, erklärt sich durch sozio-symbolische Machtverhältnisse.⁸⁸ Soll am bestehenden System gerüttelt werden und sollen normative Formierungen umgangen werden, muss das „antizipative Potenzial der Repräsentation“⁸⁹ miteinbezogen werden, so Antke Engel.

⁸¹ Vgl. Katharina Rost: *Cross-Dressing und Queerness auf der Bühne. Konvention versus Irritation*. In: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Hg. v. Friedemann Kreuder, Ellen Koban, Hanna Voss. Bielefeld: transcript 2017. S.193.

⁸² Vgl. Butler: *Critically Queer*. S.29.

⁸³ Ebd. S.29.

⁸⁴ Ebd. S.26.

⁸⁵ Vgl. ebd. S.18.

⁸⁶ Rost: *Cross-Dressing und Queerness auf der Bühne*. S.193.

⁸⁷ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S.208.

⁸⁸ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.161.

⁸⁹ Ebd. S.161.

Wenn bei Engel von ‚kultureller Repräsentation‘ gesprochen wird, darf nicht fälschlicherweise davon ausgegangen werden, dass sie ein neutrales Medium ist, das die Darstellung und Abbildung von Etwas erlaubt. Sie funktioniert konstitutiv, d. h. sie bringt Wirklichkeit erst hervor und produziert Bedeutungen. Sozio-historische Bedingungen liegen der Repräsentation zugrunde, doch die Möglichkeit, korrigierend einzugreifen, ist dennoch vorhanden. Trotz der Vormachtstellung der heteronormativen Binarität bleiben die Geschlechterordnung und die Sexualitäten auf gewisse Weise veränderlich. Vor allem durch die Korrespondenz mit und die Abhängigkeit von anderen sozialen Normen ist sie nicht als absolut zu begreifen. Daraus leitet sich die Tendenz kultureller und subkultureller Vorstellungen bzw. Darstellungen ab, welche bereits Auswirkungen auf die Hegemonie und die Reflexion von hegemonialen Formen haben.⁹⁰

In *Das Unbehagen der Geschlechter* spricht Judith Butler das Potential der Parodie von Geschlechternormen an. Parodistische Formen können laut der Autorin zu einer Vervielfältigung von Geschlecht beitragen und subversive Stilisierungen erlauben, die Diversität vor eine klare Geschlechterzuordnung stellen.⁹¹ Hier wäre von einer „Verschiebung normativer Geschlechtsbedeutungen“⁹² die Rede. Mit dieser ‚Fehlneigung‘, dem Scheitern in der Affirmation normativer Modi, kann das binäre Geschlechtersystem und seine Codierung unterlaufen werden. Dazu tragen etwa parodistische Körperakte oder neue Formen von Sprechakten bei. Das Ergebnis kann die Verschiebung von Bedeutungen sein und eine daraus resultierende Neucodierung. Das ist deshalb möglich, weil normative Bedeutungen als instabil, kontextabhängig und variabel in ihrer Historizität und Kultur gelten.⁹³ Von der Norm abweichende Verarbeitungen können nach Butler eine „Dekonstruktion von Identitätsdiskursen“⁹⁴ bewirken. Dezentrierung, Destabilisierung und grenzüberschreitendes Geschlechterhandeln sowie klar parodistische Strukturen ermöglichen so Subversion.⁹⁵

Butler spricht von Travestie als Form, die das Verhältnis von Anatomie und performierter Geschlechtsidentität hinterfragt. Die Geschlechterparodie hingegen stellt das vermeintliche Original infrage.⁹⁶ Es ist aber nicht grundsätzlich davon auszugehen, dass Parodie subversiv ist. Es gilt zu unterscheiden zwischen parodistischen Formen, die akzeptiert werden und zur neuen Hegemonie werden, und Formen, die tatsächlich als Intervention und Störmoment gesehen werden.⁹⁷

⁹⁰ Vgl. Engel: Bilder von Sexualität und Ökonomie. S.18.

⁹¹ Vgl. Hannelore Bublitz: *Judith Butler zur Einführung*. 5. Auflage. Hamburg: Junius 2002. S.110.

⁹² Ebd. S.110.

⁹³ Vgl. ebd. S.111.

⁹⁴ Ebd. S.111.

⁹⁵ Vgl. ebd. S.111.

⁹⁶ Vgl. ebd. S.114.

⁹⁷ Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S.204.

Dieser Punkt ist essentiell, wird später von Engel aufgegriffen und wird im Folgekapitel noch vermehrt Aufmerksamkeit erfahren.

Werden Verfahren der Parodie angewendet, zeigt sich mit ihnen auch der Unterschied zwischen einer privilegierten und als natürlich angesehenen Geschlechterordnung und der marginalisierten Verfehlung des Ideals. Es kommt quasi zu einer Befragung des Mechanismus, der vorgibt, dass non-konforme Geschlechteridentitäten von allem Natürlichen ausgeschlossen werden müssen. Geht man von der utopischen Realität aus, dass Geschlechternormen nicht existieren, käme es zu einer Vervielfältigung der Geschlechter, wie sie bereits angesprochen wurde. Es würde sich eine Destabilisierung vom bekannten Identitätsregime ereignen und die zwingend auferlegte Heterosexualität der Gesellschaft käme ins Wanken, indem die definitorische Bedeutung von Mann und Frau als veraltet angesehen werden. ‚Das Natürliche‘ wird durch Übertreibungen als phantasmatisch offenbart. Selbstparodie und Selbstkritik sind hier Mittel zum Zweck.⁹⁸

Hinsichtlich der Produktivität von Parodie in einem queeren Kontext argumentiert Stan Hawkins, dass Humor ein Trägermittel sein kann, um die Angst der Rezipierenden vor der ‚Verfehlung‘ von geschlechtlichen Erwartungen zu mindern:

„[...] Indeed, the function of humor in a queer context is primarily to reduce anxiety, which often takes place through the jokey pleasures of gender identification. [...] then, queerness challenges traditional behavior while also reinforcing it. More succinctly, the provocative tactics of many pop celebrities of the late twentieth century have been to undermine the security of heteronormativity.“⁹⁹

Queere Bühnenperformances, solche, die optisch mit der Aneignung gegengeschlechtlicher Attribute spielen, werden häufig unter der Zuschreibung ‚androgyn‘ gefasst und akzeptiert – und doch hat man es hierbei mit einer variablen Kategorie zu tun. Was androgyn ist, hängt immer vom historischen Verständnis von weiblichem wie männlichem Verhalten und Aussehen ab. Bezugspunkt bleibt also die gesellschaftlich dominierende Zweigeschlechtlichkeit, denn Androgynität soll sich genau davon abheben, nämlich als diskrepantes und distanzierendes Phänomen. Doch die inhaltliche Trennung von Männlichkeit und Weiblichkeit hat sich in den letzten Jahrzehnten verschoben, was männlich und was weiblich ist, kann nicht als historische Größe verstanden werden – die Wahrnehmung dessen variiert. Es hat sich ein differenzierter Blick auf Geschlechternormen und -grenzen etabliert, der eine rigide Trennung von Mann und Frau erschwert. Was demnach als ‚androgyn‘ markiert wird, ist der historischen Einbettung, der individuellen Sozialisierung sowie dem gesellschaftlichen Umfeld geschuldet. Speziell der Androgynität in der Popkultur wird eine

⁹⁸ Vgl. ebd. S.215.

⁹⁹ Stan Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. In: *Queering the Popular Pitch*. Hg. v. Sheila Whitley u. Jennifer Rycenga. New York [u. a.]: Routledge 2006. S.290-291.

subversive und destabilisierende Kraft nachgesagt, die durch ihre Andersartigkeit eine faszinierende Wirkung auf die Rezipierenden ausübt – weshalb sie bis heute mediale Wirkung erzielt.¹⁰⁰

Monika Bloss weist hinsichtlich der Androgynität darauf hin, dass der philosophische Ansatz Butlers, bei dem Geschlechteridentitäten als reine soziale Konstruktionen ausgewiesen werden, durch einen weiteren Ansatz bereichert werden muss. Nach Bloss ist es wesentlich, auch die Wirklichkeit von geschlechtlichen Körpern miteinzubeziehen, um das Konzept von Androgynität zum Funktionieren zu bringen. Denn: Mit androgynem Verhalten kann man sich nicht vom heterosexuellen und binären System lösen, ein Bezug auf jenes muss notwendigerweise immer bestehen. Wenn es etwa um (Ver-)Kleidungen als künstlerisches Prinzip geht, wird die Frage erstarken, was denn eigentlich verkleidet wird – und damit wird die biologische und soziale Essentialisierung wieder adressiert.¹⁰¹ Androgynität, das Phänomen, das eine Loslösung von traditionellen Geschlechternormen ermöglichen soll, beruft sich ständig auf die sexuelle Differenz von Mann und Frau, diese Kategorien werden naturalisiert, indem man von weiblichen oder männlichen Codierungen spricht, die sich ein Geschlechtskörper aneignet.¹⁰² Kurz gefasst bedeutet das:

„Dargestellte und vorgestellte Geschlechtsidentität – oder performatives und imaginiertes Geschlecht – müssen einen identifizierbaren Zusammenhang aufweisen. Um demnach androgyne Images als solche zu erkennen und zu deuten, müssen die gewählten, hervorgehobenen oder prononciert ausgestellten Attribute dem widersprechen, was wir latent als wahres, wirkliches (biologisches) Geschlecht wahrnehmen, oder dem, was intelligible Geschlechtsidentitäten sind.“¹⁰³

Wird von androgynem Auftreten gesprochen, basieren seine Merkmale im Wesentlichsten auf visuellen Gesichtspunkten. Speziell Kleidung, Accessoires, Make-Up oder die gewählte Frisur können Widersprüche zur normativen Erwartungshaltung an Geschlechterperformances provozieren. Attribute wie diese verändern sich im zeithistorischen Kontext stark, denn in der Popkultur wandeln sich modische Charakteristika ständig. Bloss versteht auch körperlich-morphologische Erscheinungen und Verhaltensweisen als Oberflächenphänomene, die zur Kategorisierung als ‚androgyn‘ beitragen, dazu zählen beispielsweise die „Physiognomie von Mick Jagers Gesicht, das Macho-Gehabe von Chrissie Hynde, die fragile Statur David Bowies oder die mürrische Unfreundlichkeit von Patti Smith“¹⁰⁴, fasst Bloss plakativ zusammen. Während sich optische Parameter wie die genannten ändern können, werden geschlechtstypische Verhaltensweisen oder Charaktereigenschaften – also geschlechterbezogene Merkmale in psycho-sozialer Hinsicht – als

¹⁰⁰ Vgl. Monika Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance? Androgyne Images von Popmusikerinnen und das Spiel mit der >sexuellen Differenz<*. In: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Hg. v. Stefan Fragner, Jan Hemming u. Beate Kutschke. Regensburg: ConBrio 1998 (=Forum Musik Wissenschaft; Bd. 5). S.192.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S.191.

¹⁰² Vgl. ebd. S.200-201.

¹⁰³ Ebd. S.201.

¹⁰⁴ Ebd. S.199.

langfristig gültig verstanden, auch wenn sie auf sozialen Zuschreibungen beruhen. Etwa stehen Unsicherheit, Verletzbarkeit und Sensibilität oft für das Weibliche, während Dominanz und Selbstsicherheit als männliche Eigenschaften akzeptiert werden. Eignet sich eine Person die geschlechtstypischen Merkmale eines anderen Geschlechts an, geht daraus häufig eine Markierung als androgyne Person hervor.¹⁰⁵ Das gilt für den Bühnenkontext sowie für private Genderperformances.

Antke Engel definiert eine Möglichkeit, die hierarchisierte Zweigeschlechtlichkeit nach queerem Muster anzufechten. Sie steigert Butlers Ansatz der Vervielfältigung von Geschlecht als Ergebnis parodistischer Strukturen, und spricht von einer Strategie der ‚VerUneindeutigung‘ (Wortschöpfung nach Engel) von Geschlechteridentitäten, welche Alternativen zum Konzept der Vervielfältigung von Geschlechtern vorschlägt, um die Problematik zu umgehen, dass auch mehr als zwei Geschlechter hierarchisch geordnet werden können.¹⁰⁶ Ein- und Ausschlussmechanismen auf Basis von Differenzen würden auf diese Art beibehalten werden:

„Sie [VerUneindeutigung und Destabilisierung] eignen sich als theorie-politische Strategien gut, da sie die symbolische/soziale Bedeutung geschlechtlicher und sexueller Existenzweisen zwar immer in Relation zum, aber verbunden mit der überschreitenden Abwendung vom binär-hierarchischen, normativ-heterosexuellen System entfalten.“¹⁰⁷

Engel versteht unter der ‚VerUneindeutigung‘ in der Kunstszene den vielversprechenden Versuch, eine pluralistische Gesellschaft ohne Leitkultur zu entwerfen, die ohne das bloße Nebeneinander von Differenzen auskommt.¹⁰⁸

Mit dem Konzept der ‚VerUneindeutigung‘ geht es nicht um eine neue Geschlechternorm.¹⁰⁹ Die Forderung nach Mehr- und Vieldeutigkeit ist im Fokus. Es will die Normativitäten unterlaufen, ohne eine erneute Grenzziehung zu provozieren. ‚VerUneindeutigung‘ trachtet nach der strategischen Intervention in normative Verhältnisse. Aus dieser Abstraktheit gehen unterschiedliche Formen der Repräsentation hervor, die nie abgeschlossen sind.¹¹⁰ Mit der von Engel vorgestellten Strategie wird Kritik am Identitätsprinzip geübt. Es gehen Repräsentationen daraus hervor, die sich einer ‚Vereindeutigung‘ im Umkehrschluss entziehen und eine Infragestellung provozieren. „VerUneindeutigung ist Dekonstruktion als soziale Praxis“¹¹¹, hält Engel verknüpft fest. Mit dem Modus der ‚VerUneindeutigung‘ können Hierarchisierungen angefochten werden, die auf Kategorisierungen beruhen – dafür müssen aber auch Perspektiven der Veränderung miteinbezogen

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S.199.

¹⁰⁶ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.15.

¹⁰⁷ Ebd. S.15.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S.231.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S.229.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S.224-225.

¹¹¹ Ebd. S.225.

werden. Denormalisierung, Enthierarchisierung und ‚VerUneindeutigung‘ müssen zusammenfinden, um eine queer-politische Intervention zu verwirklichen.¹¹² Mit der Strategie der ‚VerUneindeutigung‘ wird das Identitätsprinzip konkret in Frage gestellt. Sie funktioniert alternativ zum hegemonialen Wissenskonsens.¹¹³ „Die dekonstruktive Reartikulation des Repräsentationsbegriffs, die diesen als Modus sozialer Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitsproduktion hervorhebt, eröffnet ein politisches Potenzial der Repräsentation als Intervention“¹¹⁴, heißt es weiter bei Engel.

Jenny Schrödl definiert die Strategien von Verkleiden, Verzerren, Verwandeln und Vermischen und untersucht sie auf ihre Potentiale für die Queer-Community. Dabei geht sie auf Gender- und Queer-Performances ein, deren Idee es ist, Normen und Regeln zu entgehen, indem sie das Geschlecht nicht eindeutig markieren – angelehnt an Antke Engel. Kritisiert werden klischeehafte Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit und damit auch die Geschlechterbinarität und idealisierte Heterosexualität. Schrödl versteht diese Versuche als Strategien des Entzugs bzw. des Unterlaufens, die es erlauben, bestehende Ordnungen durcheinander zu bringen.¹¹⁵

In Performances, bei denen das (Ver-)Kleiden im Fokus steht, wird mit Aspekten der Täuschung gearbeitet. Die Darstellenden spielen mit Verkleidungen im eigenen oder anderen Geschlecht. Das heißt nicht, dass es mit der Hilfe einer Verkleidung um das Verbergen der eigenen biologischen Geschlechtlichkeit geht, viel eher gibt es hier das Potential, hinter der einen Inszenierung die nächste zu verorten. Die Geschlechterzuordnung an sich wird so ad absurdum geführt, sie wird als Inszenierungsform ausgestellt. Das standardisierte Interesse an Kategorisierungen ermöglicht das Interesse an Performances wie diesen. Eine ähnliche, aber nicht identische Strategie ist nach Schrödl die Verwandlung von einem Geschlecht in ein anderes, ohne eine Geschlechtlichkeit zu priorisieren.¹¹⁶ Das Ver- und Enthüllen ist auch hier wesentlich, allerdings wird der Prozess der Entwicklung – „der geschlechtliche Zustandswechsel“¹¹⁷ – wichtiger. Auf der Bühne wird also nicht nur das Endergebnis einer (Ver-)Kleidung gezeigt, sondern der Prozess der Verwandlung, der diese ermöglicht. In dieser Verwandlung entstehen durch Zwischenstadien zunehmend Zonen der ‚VerUneindeutigung‘ von Geschlechtlichkeit. Die Konstruiertheit von Männlichkeit und Weiblichkeit wird dadurch unmissverständlich dargestellt.¹¹⁸

¹¹² Vgl. ebd. S.228.

¹¹³ Vgl. ebd. S.232-233.

¹¹⁴ Ebd. S.235.

¹¹⁵ Vgl. Jenny Schrödl: *Wider eindeutige Geschlechtlichkeit. Formen und Spielräume des Entkommens in Gender & Queer Performances*. <https://escape.univie.ac.at/wider-eindeutige-geschlechtlichkeit/>, 22.10.2019.

¹¹⁶ Vgl. ebd. 22.10.2019.

¹¹⁷ Ebd. 22.10.2019.

¹¹⁸ Vgl. ebd. 22.10.2019

Vermischen bedeutet in Schrödl's Annäherung, dass gleichzeitig männliche wie weibliche Codierungen auftauchen – dazu zählen biologische Merkmale, modische Entscheidungen und Verhaltensweisen, die traditionell dem einen oder anderen Geschlecht zugeordnet sind. Das Ergebnis ist die Unterminierung einer einheitlichen Produktion und Wahrnehmung geschlechtlicher Verortungen. Geschlechtergrenzen werden verwischt und es wird eine Position zwischen den Geschlechtern eingenommen. Mit der vierten Strategie, die Schrödl anführt, der Strategie des Verzerrens, beschäftigt sich die Autorin mit einem akustisch-stimmlichen Experiment. Während in den bereits aufgezeigten Strategien die visuelle Komponente am auffälligsten ist, wird beim Verzerrern die Stimme wichtig. In der westlichen Kultur geht eine stabile Geschlechtsidentität mit einer normierten Erwartung von Tonhöhe, Artikulation, Intensität und Intonation einher. Männliche und weibliche Stimmen werden anhand dieser Parameter differenziert und als solche identifiziert. Wer sich über diese Normen hinwegsetzt, indem die eigene Stimme mit Filtern verzerrt wird oder Konventionen durch das Verhalten gebrochen werden, interveniert in ein unhinterfragtes System der Wahrheitskonstruktion. Queere Performances wie diese zeigen auf, wie ein Geschlecht bzw. ein Geschlechtskörper in anderer Weise inszeniert, gelebt und erfahren werden kann.¹¹⁹ Das Ergebnis queerer Performances wie diesen ist nicht klar festzumachen – wie bereits zuvor mit Butler argumentiert, ist Subversion kein zielgerichteter Eingriff. Es zeigt sich, dass „[...] die Verwerfung eindeutiger Positionierungen, die Dekonstruktionen fixierter Geschlechterpositionen und bestimmter Männlichkeits- oder Weiblichkeitsbilder auf der einen Seite – und auf der anderen Seite: zugleich die Eröffnung von Spielräumen, in denen andere geschlechtliche und sexuelle Verortungen gezeigt und erfahrbar werden.“¹²⁰

Antke Engel schreibt von ‚VerUneindeutigungen‘. Schrödl stützt sich mit ihrer Differenzierung von Strategien auf diese theoretische Arbeit und vertritt ebenfalls den Anspruch, keine neue geschlechtliche Position einzuführen, denn mit der Zuschreibung von Androgynität und Transgender sei das bereits passiert.¹²¹ Es zeigt sich, dass Engel wie Schrödl Butlers Gedanken einer ‚Vervielfältigung von Geschlechtern‘ mit ihren anschließenden Überlegungen ergänzen, sie bauen darauf auf.

2.2.2. Grenzübertretungen im neoliberalen Setting

Antke Engel meint, dass queere Politiken vor allem an Prozessen der Bildproduktion intervenieren können, um damit dominante kulturelle Politiken zu beeinflussen.¹²² Um aus erkämpfter Sicht-

¹¹⁹ Vgl. ebd. 22.10.2019

¹²⁰ Ebd. 22.10.2019

¹²¹ Vgl. ebd. 22.10.2019

¹²² Vgl. Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie*. S.51-52.

barkeit auch tatsächlich eine politische Intervention werden zu lassen, muss das existente Normalitätsregime, das bestimmt, welche Identitäten und Sexualitäten der Norm entsprechen, inklusive seiner Verknüpfungen zu anderen sozialen Kategorien bzw. Grenzziehungen problematisiert werden, um eine politische Wirkungsmacht zu erzielen, das stellt die Autorin in ihrem Werk *Wider die Eindeutigkeit* (2002) fest.¹²³ Kurz: Die isolierte Betrachtung eines Elements in einem Netz von Abhängigkeiten ist unmöglich.

Dass soziale Normen veränderlich sind, zeigt sich etwa im neoliberalen Verständnis körperlicher Gestaltbarkeit, das mittlerweile selbstverständlich ist: Menschliche Differenzen werden als Ergebnis individueller Praxis dargestellt, denn neben körperlicher Selbstoptimierung durch Sport, Hygiene, Ernährung, Styling und Schönheitsoperationen gehören mittlerweile auch medizinische Maßnahmen wie die Zufuhr von Geschlechtshormonen oder Potenzmittel zu akzeptierten individuellen Veränderungen. Das Geschlecht und die Sexualität sind nicht mehr ausschließlich von biologischen Voraussetzungen abhängig, sondern sie können auch das Ergebnis einer Selbstinszenierung sein und/oder auf einer Entscheidung für einen speziellen sozialen Kontext beruhen. Anders als in früheren Generationen ist auch die Notwendigkeit einer lebenslangen Zugehörigkeit zu einer Kategorisierung weniger inkorporiert.¹²⁴ Im Sinne des Bildmaterials betont Engel, dass sich aus dem Verständnis der individuellen Gestaltbarkeit speziell ab den 2000er Jahre Bilder geschlechtlicher wie sexueller Abweichung im Mainstream etabliert haben, sie sind nicht im Generellen einer subkulturellen Strömung zuzuordnen. In der Werbung, in den Medien, in der Kultur- und Kunstbranche sowie in der Politik oder Wissenschaft finden sich diverse Repräsentationen, die Differenzen ausstellen. Dadurch wird eine definitive Unterscheidung von Selbst und Anderem erschwert.¹²⁵ Hier ist vom erschwerten Prozess des ‚Otherings‘ die Rede. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die gezeigten Bilder im Mainstream dazu tendieren, eine reizvolle und damit unbedrohliche (Wortwahl nach Engel) Version ‚des Anderen‘ zu zeigen.¹²⁶

Engel spricht von einem aktuellen „Zelebrieren von Differenz“¹²⁷, das sich in heutigen Entwicklungen zeigt. Im Medienangebot werden alternative Lebensweisen meist nicht mehr als Problem, Nachteil oder tragisches Schicksal gezeigt, sondern in positiver Weise dargestellt. Differenzen werden als Teil des kulturellen Kapitals gewertet. Dass es strukturelle Gewaltverhältnisse wie Rassismus, Sexismus, Körpernormativität oder kapitalistische Ausbeutung gibt, wird nicht als Diskriminierung und soziale Ungleichheit begriffen, die Hierarchien bestimmt. Vielmehr sieht man in diesen Ungerechtigkeiten eine gewisse ‚Aktivierungsenergie‘, die zur Steigerung der individuellen

¹²³ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.85.

¹²⁴ Vgl. Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie*. S.52.

¹²⁵ Vgl. ebd. S.14.

¹²⁶ Vgl. ebd. S.45.

¹²⁷ Ebd. S.13.

Performanz im neoliberalen System beiträgt. Beschäftigt man sich mit dem neoliberalen Individualisierungsparadigma, so ist nämlich genau das die Aufgabe der/des Einzelnen: sich selbst profilieren durch eigens erbrachte Leistung.¹²⁸

Engel argumentiert in ihrem Werk *Bilder von Sexualität und Ökonomie*, dass der neoliberale Anspruch, Selbstgestaltung und Selbstbestimmung auszudrücken, sich durch die Pluralisierung sexueller Subjektivitäten und Lebensformen selbst bestätigt. Was dadurch nämlich sichtbar wird, ist die Vorstellung einer freien Gestaltbarkeit des eigenen Lebens – die auch den Körper und das Selbst einschließt.¹²⁹ Was sich eben in diesem „Zelebrieren der Differenz“¹³⁰ zeigt, ist die scheinbare Loslösung von repressiven Normen. Einzelne haben sich von Diskriminierungen gelöst und sich selbst durch Eigenverantwortung und Eigenleistung einen individuellen Lebensentwurf ermöglicht. Dabei geht es den Produzierenden der Repräsentationen nicht um das Erschließen neuer Konsument*innengruppen oder um die Integration von nonkonformen Körpern bzw. Sexualitäten. Das eigentliche Ziel sei die Festigung der neoliberalen Ordnung durch den Verweis auf Selbstbestimmung und Selbstgestaltung.¹³¹

Anders als in Engels früherer Publikation *Wider die Eindeutigkeit* ist die Autorin nicht primär bemüht, ‚Strategien der VerUneindeutigung‘ herauszuarbeiten, die konkret das Ziel haben, Normalitätsregime anzufechten. Sie untersucht die Bedeutung queerer Politiken eingebettet in die neoliberale Umwelt der spätmodernen Gesellschaft, d. h. es stellt sich die Frage, inwiefern sie das Potential haben, als Interventionen aufzutreten oder das neoliberale Konzept zu stützen.¹³² Queere Interventionen sind dabei laut Engel alles, was „die Regeln, Konventionen und Erwartungen [...] durcheinanderbringt, überraschende, irritierende oder provokative Elemente“¹³³. Engel stellt fest, dass es nicht so leicht ist, die Zuweisungen von ‚queer‘ und ‚neoliberal‘ abzugrenzen – es kommt unausweichlich zu Überlappungen.¹³⁴ Gerade durch das öffentliche Betonen von Individualität, Selbstbestimmung oder Freiheit zeigen sich die Überlappungen, die queere und dominantgesellschaftliche Repräsentationen verbinden.¹³⁵ Dabei gilt, dass Kultur und Ökonomie nicht als getrennte Phänomene erachtet werden können, so eine der zentralen Thesen Engels.¹³⁶ Es

¹²⁸ Vgl. ebd. S.13-14.

¹²⁹ Vgl. ebd. S.13.

¹³⁰ Ebd. S.13.

¹³¹ Vgl. ebd.S.26. Bezugnehmend auf: Hennessy (2000) und Duggan (2003).

¹³² Vgl. ebd. S.15-16

¹³³ Ebd. S.205.

¹³⁴ Vgl. ebd. S.15-16.

¹³⁵ Vgl. ebd. S.22.

¹³⁶ Vgl. ebd. S.28.

gäbe eine direkte Verbindung zwischen ökonomischer Ordnung und dem Umgang mit Differenz.¹³⁷ Aus dieser Untrennbarkeit ergibt sich nach Engel ein „Spannungsverhältnis von gleichzeitiger Affinität und Abwehr zwischen queeren und neoliberalen Diskursen.“¹³⁸

Mit Engels Begriff der ‚projektiven Integration‘ lässt sich dieses Ineinandergreifen queerer und neoliberaler Diskurse fassen – mit jenem soll es gelingen, die Verwendung des Begriffs der ‚Normalisierung‘ abzulösen.¹³⁹ Unter ihm ist eine neue Form der Integration von Differenzen gemeint, die sich gegenwärtig entwickelt und festschreibt.¹⁴⁰ Projektive Integration bedeutet, dass klare Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen aufgelöst werden, demnach kommt es nach Engel zu einer Infragestellung der Norm, die sich mit einer Vervielfältigung konfrontiert sieht. Damit will sie belegen, dass in spätmodernen Gesellschaften ein neuer hegemonialer Konsens entsteht.¹⁴¹

In queeren wie in neoliberalen Diskursen geht es um das Aktivieren von Ambiguitäten, um die Darstellung von Widersprüchlichkeiten oder paradoxen Differenzen, wodurch Identitätsmodelle angefochten werden (können). Doch das Ziel der Ansätze ist nicht das gleiche: Aus queerer Perspektive soll die wiederkehrende Bestätigung des hegemonialen Subjekts subversiv unterlaufen werden, wodurch die gängige Norm fragiler wird.¹⁴² Aus neoliberaler Perspektive wird hingegen eine „Aktivierung des selbstverantwortlichen Subjekts“¹⁴³ angestrebt – konkretisiert Engel. Eine Forderung, die im Kern als queer-politische Perspektive gehandelt werden kann, ist es, „ökonomische und politische Rahmenbedingungen zu schaffen, die es Menschen ermöglichen, Freude an der Instabilität und Nicht-fixierbarkeit [sic!] von Identitäten sowie der Kontingenz gesellschaftlicher Verhältnisse und der Unentscheidbarkeit von Entscheidungen zu entwickeln“¹⁴⁴ – das erarbeitet Engel in ihrem Fazit. Das soll nicht bedeuten, dass queere Prozesse zur Norm werden sollen, der Ansatz bedeutet konkret, dass „weder eine identitätsfreudige noch eine kontingenzfreudige Lebensweise irgendjemand zum Nachteil gereichen sollte.“¹⁴⁵ Durch diese Entwicklung entstünde kapitalismuskritisches Potential, das auf queerem Begehren aufbaut.¹⁴⁶

¹³⁷ Vgl. ebd. S.48.

¹³⁸ Ebd. S.100.

¹³⁹ Vgl. ebd. S.15-16.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S.38.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.227.

¹⁴² Vgl. ebd. S.116.

¹⁴³ Ebd. S.116.

¹⁴⁴ Ebd. S.232.

¹⁴⁵ Ebd. S.232.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S.232.

Ihre Thesen entwickelt die Autorin anhand von ausgewähltem Bildmaterial. Da in meinen Beispielen für genderfluide Performances ebenso Fotostrecken und Musikvideos, d. h. visuelle kulturelle Repräsentationen, herangezogen werden sollen, ist es sinnvoll Engels Arbeit am Material genauer zu schildern, um im Anschluss eigene Parameter für die selbständigen Analysen erarbeiten zu können.

Engel konstatiert, dass projektive Integration semiotische, psychisch-imaginäre und soziale Mechanismen mit sich bringt, welche sich Bilder aneignen und andere hervorbringen.¹⁴⁷ Das Material wird auf sein Potential hinsichtlich queerer Interventionen geprüft, ohne die neoliberale Bestätigung damit ausschließen zu wollen.¹⁴⁸ Engel geht von der Annahme aus, dass „queere kulturelle Politiken als Produkt neoliberaler Entwicklungen“¹⁴⁹ fungieren können, allerdings auch „als Anfechtung des Neoliberalismus“¹⁵⁰. Bilder können demnach eine widerständige Funktion haben und als queer-politisch gewinnbringend eingestuft werden – aber das könnte auch gleichzeitig im Kontext neoliberaler Diskurse gelesen werden.¹⁵¹

Engel versucht, Möglichkeiten und Grenzen von Repräsentationspolitiken im Kontext „neoliberaler sozio-ökonomischer Transformationen und kommerzialisierter Öffentlichkeiten“¹⁵² zu untersuchen. Es wird angestrebt, neoliberale Vereinnahmungen queerer Diskurse sowie queere Interventionen in neoliberale Praxen zu bestimmen, genauso wie Ähnlichkeiten, Differenzen und Ununterscheidbarkeiten.¹⁵³ Ihr Forschungsinteresse erklärt sie im Detail wie folgt:

„Mich interessiert, inwiefern visuelle Repräsentationen entstehen, die nicht das erfüllen, was die geohistorischen, sozio-kulturellen Regeln der Intelligibilität vorgeben. Mich interessiert, inwiefern diese Repräsentationen bedeutsam werden – zumindest für diejenigen, die von vorherrschenden Regeln und Repräsentationsrastern verletzt, entwertet oder ausgeschlossen werden, und/oder für diejenigen, die nach neuen Bildern und Artikulationsweisen suchen –, aber auch, inwiefern eine sozpolitische Bedeutsamkeit entsteht, weil die entsprechenden Bilder in einen intertextuellen und kulturellen Austausch mit dominanten Repräsentationen treten. Hierbei stehen künstlerische und kommerzielle Praxen ebenso wenig in einem diametralen Verhältnis wie queere und neoliberale Politiken.“¹⁵⁴

Bei der Arbeit am Exempel zeigt sich eindeutig, dass es schwer fällt, visuelle Phänomene in Repräsentationen zu labeln, in Kategorien einzuteilen – zu fließend sind die Übergänge geworden.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.65.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S.19.

¹⁴⁹ Ebd. S.19.

¹⁵⁰ Ebd. S.19.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S.203.

¹⁵² Ebd. S.203.

¹⁵³ Vgl. ebd. S.203.

¹⁵⁴ Ebd. S.219.

Bilder, also visuelle Repräsentationen, sind als „Instrumente hegemonialer Kämpfe“¹⁵⁵ zu sehen, sind aber zeitgleich auch ihr Austragungsort, denn in Bildern treffen Diskurse und Perspektiven aufeinander, die antagonistisch zueinander stehen oder aber Allianzen eingehen.¹⁵⁶

Es ist nicht genug, bildkompositorische Elemente herauszuarbeiten und einzeln zu besprechen, der vermittelte visuelle Gesamtkontext und mögliche Positionen der Kritik müssen beobachtet werden. Engel erarbeitet am Beispiel von Fotografien und Bildern, inwiefern Strategien wie die Produktion von Uneindeutigkeiten bzw. Vieldeutigkeiten, Grenzziehungen, Widersprüchlichkeiten oder gekennzeichneten Übergängen eingesetzt werden.¹⁵⁷ Sie folgt der These, dass Unentschlossenheit oder Arbitrarität etwa nicht zufällig in einem Bild auftauchen, sondern als eigene ästhetische Figuren zu bewerten sind, die als solche bestimmbar werden.¹⁵⁸ Daraus ergibt sich die Ansicht, dass es im Zuge der Analyse von Bildmaterial sinnvoll ist, Rhetoriken oder ästhetische Figuren herauszulesen, um anschließend zu klären, wie diese Elemente zueinander angeordnet sind, ob und wo es Widersprüche gibt, denn diese machen die politische Aussagekraft aus.¹⁵⁹ Etwas als queer aber nicht neoliberal zu bezeichnen, oder als neoliberal aber nicht queer, ist nicht fruchtbar und kann letztendlich nicht gelingen, das geht aus Engels Beweisführung hervor.

Repräsentationen machen die kapitalistische Ökonomie greifbar, sie vereinen soziale und materielle Verhältnisse in sich. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass jene Verhältnisse auch in den Repräsentationen verändert werden können.¹⁶⁰ Damit legt Engel dar, dass „der Modus des Spektakels gerade ob seines unauthentischen Beiklangs queeres Interesse weckt.“¹⁶¹ Es ist eindeutig, dass es zu einer Verflechtung von Ökonomie mit Bildproduktionen kommt – das zeigt sich etwa in der Kommerzialisierung von Medien und umgekehrt der Kulturalisierung kommerzieller Werbung, so Engel. Es ist demnach fruchtbar, die neoliberal transportierten Beziehungen von Sexualität und Bildlektüren zum Forschungsgegenstand zu machen.¹⁶²

Engels Herangehensweisen, sich Bildern zu nähern und queeres Potential im Kontext des neoliberalen Settings zu untersuchen, werden im Kapitel *Genderfluide Künstler*innen und ihre medialen Strategien* aufgegriffen und an den eigenen Beispielen angewendet. Die Ansätze, die Engel mit ihren acht Analysen an Bildern erprobt hat, werden somit die Basis der Analyse der Inszenie-

¹⁵⁵ Ebd. S.226.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S.226.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S.111.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S.135.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S.219-220.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S.169.

¹⁶¹ Ebd. S.169.

¹⁶² Vgl. ebd. 203.

rungen von Sam Smith und Dorian Electra. Das bedeutet, dass speziell der Umgang mit Uneindeutigkeiten bzw. Vieldeutigkeiten, Grenzziehungen, Widersprüchlichkeiten, Unentschlossenheit und Ambiguität besprochen wird. Auch Unabgeschlossenheit wird dabei in den Repräsentationen als ästhetisches Mittel untersucht. Inwiefern Herrschafts- oder Machtkritik geäußert wird oder welche politische Positionierung aus den Repräsentationen abgelesen werden kann, ergänzt die Berücksichtigung einzelner bildkompositorischer Elemente.

2.3. Subjektwerdung durch Kategorisierung

Mittlerweile ist zu beobachten, dass es vermehrt zu einer Flexibilisierung und Pluralisierung von Lebensentwürfen und Selbstverständnissen kommt.¹⁶³ Diese Feststellung teilt Antke Engel mit Jack Halberstam: Ab dem 20. Jahrhundert gibt es merkliche Veränderungen in der westlichen Gesellschaft, dazu zählen etwa eine sinkende Zahl an monogamen Ehen, vermehrte Scheidungen und neue Formen der Familienzusammensetzung, die Sichtbarkeit von Transgender-Communities und -Einzelpersonen sowie die vermehrte Akzeptanz von Abweichungen von heterosexuellen Beziehungen. Halberstam stellt damit fest, dass das binäre System und der Zwang zur Heterosexualität im Vergleich zum Jahrhundertwechsel zuvor deutlich durchlässiger geworden sind. Sichtbarkeit hängt allerdings auch mit der Bekennung zu einer (Geschlechts-)Identität zusammen, argumentiert Halberstam.¹⁶⁴

Namen bzw. Benennungen haben die Bedeutung, Charakter hervorzubringen, sie können Ereignisse bzw. Wahrnehmungen hervorrufen und mit ihnen auch Erwartungen.¹⁶⁵ Der Versuch der Kategorisierung von Menschen hat sich in der Zeit der Kolonialisierung entwickelt, in der zuerst naturwissenschaftliche Phänomene untersucht wurden, etwa die Kategorisierung von Flora und Fauna. Daran anschließend sollten nun auch menschliche Wesen gliederbar werden – Körper, Sexualitäten und ethnische Herkunft waren die Parameter der Einteilung. Als die Industrialisierung eine Veränderung der Geschlechterrollen mit sich brachte und männliche wie weibliche Codierungen konkretisiert wurden, konnten Einteilungen weiter erstarken. Noch vor Freud formulierte der Psychiater Krafft-Ebing 1886 bis dato unbekanntes Wissen zu menschlichem Sexualverhalten abseits der normativen Heterosexualität. An die Bemühungen dieser Zeit, die Bemühungen um Klassifizierung, wird bis heute angeknüpft.¹⁶⁶

¹⁶³ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.75.

¹⁶⁴ Vgl. Jack Halberstam: *Gaga Feminism*. Xix.

¹⁶⁵ Vgl. Jack Halberstam: *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland, California: University of California Press 2018 (=american studies now: critical histories of the present; Bd. 3). S.2.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S.6-7.

In *Der Wille zum Wissen* betont Foucault hinsichtlich der sprachlichen Klassifizierung, dass es ab dem späten 18. Jahrhundert zu einer Politik der Sprache bzw. der Rede kam, die den sprachlichen Umgang mit Sex mehr und mehr regelte. Ein diskreterer Sprachgebrauch wurde empfohlen, der als moralisch korrekt galt und deswegen als Ideal propagiert wurde.¹⁶⁷ Sex wurde nicht zensuriert, viel eher wurden neue Möglichkeiten geschaffen, über ihn zu sprechen. Diese Veränderung resultierte auf dem politischen Anspruch, Sex als ökonomisch und technisch nutzbare Sache zu konzeptionieren.¹⁶⁸ Die sexuelle Orientierung eines Individuums und damit jeder individuelle Lebensentwurf und die Zuordnung zu einer Geschlechterkategorie befinden sich damit an der Schnittstelle von Biologischem und Ökonomischen.¹⁶⁹ Foucault spricht von einem institutionellen Anreiz, der das Sprechen über Sex forderte: „[...] und zwar immer mehr darüber [über Sex] zu sprechen; von ihm sprechen zu hören und ihn zum Sprechen zu bringen in ausführlicher Erörterung und endloser Detailanhäufung.“¹⁷⁰ Mit der Beschreibung verschiedener psychiatrischer Krankheitsbilder, die Sexpraktiken abseits der anerkannten Reproduktionsarbeit in einer Mann-Frau-Beziehung miteinbezog, wurde Sex im Zuge der aufkommenden Psychoanalyse vermehrt zum Gegenstand der Medizin.¹⁷¹

Foucault nennt diese neu definierten abweichenden Sexualitäten ‚periphere Sexualitäten‘ – diese wurden in den Bereich des Abnormalen gedrängt und sollten kontrolliert werden.¹⁷² Laut Foucault provozierte diese offensichtliche Jagd auf periphere Sexualitäten eine „Einkörperung der Perversionen und eine[r] neue[n] Spezifizierung von Individuen“¹⁷³. Er ist der Meinung, dass Menschen in der öffentlichen Wahrnehmung mit ihrer Neigung verschmelzen – die sexuelle Vorliebe ist in der öffentlichen Bearbeitung nicht nur ein Teilaspekt einer Persönlichkeit, sondern macht sie aus.¹⁷⁴ „Der Homosexuelle ist eine Spezies“¹⁷⁵, konkretisiert Foucault seine These. Speziell das 19. und 20. Jahrhundert kann nach Foucault als das Zeitalter der „Verstreuung der Sexualitäten“¹⁷⁶ oder „Einpflanzung von Perversionen“¹⁷⁷ gesehen werden. Es gab zwar keine neuen Formen, jedoch eine entstehende Terminierung aller Praktiken und Identitätsentwürfe.¹⁷⁸

¹⁶⁷ Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 116). S.23-24.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S.29.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S.32.

¹⁷⁰ Ebd. S.24.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S.36ff.

¹⁷² Vgl. ebd. S.43.

¹⁷³ Ebd. S.47.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S.47.

¹⁷⁵ Ebd. S.47.

¹⁷⁶ Ebd. S.41.

¹⁷⁷ Ebd. S.41.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S.41.

Ab dem späten 20. Jahrhundert gibt es eine anerkannte Vielzahl an Namen für Geschlechteridentitäten und Sexualitäten, die abseits des medizinischen Kontexts verwendet wird. Halberstam verweist beispielhaft für unsere heutige Gesellschaft auf die Plattform Facebook, die es erlaubt, aus mehr als fünfzig verschiedenen Identitäten auszuwählen. Sie sollen es Menschen ermöglichen, sich zugehörig zu fühlen. Doch mit der wachsenden Zahl an Begriffen gibt es auch Gegenstimmen, die sich wieder den Zustand des Unbenennbaren zurückwünschen – der für Personen, die sich abseits der Positionen der Zweigeschlechtlichkeit verorteten, bis vor etwa zwanzig Jahren noch Normalität war. Es ist nicht haltbar, die zur Verfügung stehenden Namen als bloße Beschreibungen zu sehen, denn sie sind in ihrer Konstruktion bereits eingebettet in die Wissensproduktion der Gesellschaft und sind somit ein aktiver Bestandteil in der Schaffung von Wahrheiten.¹⁷⁹

Die Begrifflichkeiten, die derzeit zur Verfügung stehen, stammen einerseits aus der Wissenschaft bzw. der Medizin und andererseits haben sie einen umgangssprachlichen Ursprung („vernacular terms“¹⁸⁰). Sie existieren praktisch parallel – etwa homosexuell für schwul oder lesbisch bzw. umgekehrt. Medizinische/Psychiatrische Begriffe wurden mit biologischen Herangehensweisen erarbeitet und folglich in der Umgangssprache korrigiert, verändert oder sogar verweigert.¹⁸¹

„All of these terms have emerged within communities seeking for ways to name and explain their multiplicity: in other words, they are not medical terms or psychiatric terms produced in institutional contexts either to name disorders or to delimit a field of classification; rather, they are terms that emerge from trial and error, everyday usage, and political expediency. This might give us cause for optimism about the breakdown in classificatory regulations. And yet in fact, the older systems of classification have given way to vernacular systems without necessarily shifting the central and dominant binaries of race, class, gender, and sexuality.“¹⁸²

Halberstam hebt in ihrem Text *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability* speziell hervor, dass innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte ein deutlicher Anstieg von Ausdrucksformen für non-normative geschlechtsspezifische und sexualitätsbezogene Ausdrucksformen zu erkennen war, der in der Alltagssprache Verwendung gefunden hat. Mit dem Aufkommen dieser ‚neuen‘ Sprache lässt sich ein Ende einer ausschließlich medizinisch-psychiatrischen Kontrolle des Diskurses ausmachen.¹⁸³

Paul B. Preciado verweist auf Michel Foucault und seine Überlegungen zur ‚Biomacht‘. Er fasst Foucaults Gedanken so zusammen, dass es sich dabei um eine Form der Macht handelt, die nationale Interessen, die Bevölkerung und die Gesundheit technisch kalkuliert. Foucault spreche

¹⁷⁹ Vgl. Halberstam: *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. S.4.

¹⁸⁰ Ebd. S.7.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S.7-8.

¹⁸² Ebd. S.10.

¹⁸³ Vgl. ebd. S.10-11.

von einer ‚disziplinarischen Gesellschaft‘, die eine ‚souveräne Gesellschaft‘ Ende des 18. Jahrhunderts abgelöst hat. War zuvor der Tod das Mittel, Macht auszuüben, übersteigt die neue Form der Macht, die Biomacht, den Rahmen von Strafen und Gesetzen – sie schreibt sich in alle Elemente des Lebens ein, ist flexibler geworden und wird zu einer politischen Technologie.¹⁸⁴ Zu finden sind Machtstrukturen dieser Art „in disziplinarischen Architekturen (Gefängnis, Kaserne, Schule, Krankenhaus...), wissenschaftlichen Texten, statistischen Tabellen, demographischen Berechnungen, Gebrauchsanleitungen, Anwendungsvorschriften, das Leben regulierenden Kalendern und in Projekten öffentlicher Hygiene.“¹⁸⁵ Geschlecht und Sexualität ist keine Privatsache, diese Parameter spielen eine zentrale Rolle in dieser Neuorganisation.¹⁸⁶

Mit Foucault lässt sich ein historischer Rückblick auf die politische Erschaffung des heterosexuellen Körperideals fassen. Bei Versuchen die vorhandene Binarität zu denaturalisieren und sie als Konstrukt zu entlarven, geraten differenzierende soziale Sanktionen und Hierarchien leicht aus dem Blickfeld, wenn das Argument aufkommt, dass alle Identitäten und Lebensweisen konstruiert sind und das normative Ideal ein unerreichbares ist. Deshalb haben Annäherungen dieser Art nur zu geringen Teilen die Chance, politisch zu intervenieren. Mit Kessler/McKenna lässt sich sogar argumentieren, dass die Behauptung der Instabilität und Ambiguität der Kategorie Geschlecht in sich bereits zur Aufrechterhaltung einer binär-hierarchischen Ordnung beiträgt, indem historische wie kulturelle Widersprüche integrierbar werden.¹⁸⁷ „[...] erst dann, wenn das Verständnis sozio-diskursiver Konstruiertheit und historisch-kultureller Heterogenität von Geschlecht und Sexualität in eine Theorie politischer Veränderung integriert wird, [kann] eine Perspektive der Umarbeitung binär-hierarchischer und heteronormativer Verhältnisse entstehen“¹⁸⁸, schlussfolgert Antke Engel aufbauend darauf.

Das Ziel der Queer- und Genderstudies, eine Destabilisierung der binären Geschlechterordnung zu erreichen sowie normative Heterosexualität ins Wanken zu bringen, ist klar gesetzt. Doch das Feiern von geschlechtlichen und sexuellen Ambiguitäten – wie es in der Einleitung anhand der Pride angesprochen wurde – wirkt sich noch nicht auf Dominanz- und Ungleichheitsverhältnisse aus. Erst wenn destabilisierende und enthierarchisierende Maßnahmen verknüpft werden, besteht die Chance, das Bild einer rigiden Normativität aufzubrechen.¹⁸⁹

¹⁸⁴ Vgl. Preciado: *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*. S.73

¹⁸⁵ Ebd. S.73

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S.73

¹⁸⁷ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.14.

¹⁸⁸ Ebd. S.14.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S.22.

Aus der angesprochenen Pluralisierung von Lebensentwürfen (nach Halberstam) geht hervor, dass non-hegemoniale Identitätsentwürfe mittlerweile auch Namen gefunden haben, zu Kategorien geworden sind, die erst im Entstehen begriffen sind. Ein neuer Begriff daraus ist die Genderfluidity. Da es in der vorliegenden Arbeit vorrangig um dieses Identitätsverständnis gehen soll – insbesondere darum, inwiefern es Künstler*innen produktiv für die Popmusik machen oder nicht – wird jenes nun im Detail erläutert. Das passiert mitunter durch die Abgrenzung von anderen nicht-binären Identitäten. Ein Überblick über alle Möglichkeiten soll hier aber nicht geschaffen werden.

Die Geschlechtsidentität – häufig in der englischen Form ‘Gender Identity’ gebraucht – drückt ein persönliches Empfinden aus: “Our internal, personal sense of what our gender is. Everyone has a gender identity.”¹⁹⁰ Dieser subjektive Zugang erlaubt es Personen, sich hegemonialen Zuweisungen von Gender, die aufgrund der Zuordnung zu einem biologischen Geschlecht passieren, zu entziehen, sie umzugestalten oder zeitweise anzunehmen – es ergibt sich ein Raum für persönliche Entscheidungen, der aus konservativer Sicht der Zweigeschlechtlichkeit nicht gegeben ist.

‘Genderfluidity’ ist eine von vielen Selbstzuweisungen, die hinsichtlich Geschlechteridentitäten gebraucht werden. Eine eindeutige Definition findet sich kaum in der Literatur, sondern hauptsächlich in Online-Foren, die teils eigene Lexika für Kategorien hinsichtlich des sexuellen Begehrens oder geschlechtlicher Identitäten anbieten. Ein Definitionsvorschlag ist beispielsweise jener der Seite urbandictionary.com:

“A genderfluid person is someone who fluctuates between more than one gender, or between having a gender and not having one. They do not stick to one gender, or lack thereof, for their entire life. It is not related to a person's genitalia, nor their sexual orientation. *Eri identified as a boy last week, a girl yesterday and is agender today. This makes them genderfluid.*”¹⁹¹

Mit Genderfluidity können sich demnach Menschen identifizieren, die sich das Recht der geschlechtlichen Wandelbarkeit sichern wollen. “[...] in fact, how one identifies can change every day or even every few hours”¹⁹², konkretisiert Lauren Booker über CNN. Genderfluidity bedeutet also das ‘Switching’ zwischen den Parametern maskulin und feminin und/oder das Entziehen von einer strikten Kategorisierung. Personen, die sich als genderfluid verstehen, widerstrebt der Gedanke einer permanenten Zuschreibung, die nicht abzulegen ist. Sie lassen es zu, ihre eigene

¹⁹⁰ Trevor Support Center: *Glossary. Key Terms*, https://www.thetrevorproject.org/trvr_support_center/glossary/#, 28.07.2020.

¹⁹¹ Urban Dictionary: *Genderfluid*, 12.07.2014, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Genderfluid> (28.07.2020).

¹⁹² Lauren Booker, Interview mit Dot Brauer, Lee Luxion, Theresa Do [u. a.]: *Special to CNN*, 13.4.2016, <https://edition.cnn.com/2016/04/13/living/gender-fluid-feat/index.html>, 28.07.2020.

Identität in stetiger Verhandlung zu belassen und nützen diesen Spielraum durch variierende modische Entscheidungen, Verhaltensweisen oder Selbstbeschreibungen – sie bewegen sich damit jeweils zwischen männlich wie weiblich codierten Elementen oder versuchen sich an Neutralität. Es geht um die dauerhafte Aushandlung der Möglichkeiten, nicht um eine Fixierung.¹⁹³ "How I express it is usually how I dress, how I do my hair. But then my mannerisms change. The way I speak might change a little, too."¹⁹⁴ betont Lee Luxion (Privatperson) diesbezüglich im Interview mit Lauren Booker von CNN und führt weiter aus: "Gender fluidity is much more than saying, 'oh, I want to play up the femininity traits that I have' or that 'I want to play up the masculine traits that I have.' It's an actual physical, mental and, for me, emotional shift in how I interact with the world."¹⁹⁵

Die Geschlechteridentität von genderfluiden Personen kann sich also von Zeit zu Zeit verändern, eine Begründung dafür braucht es nicht. Dot Brauer hat die Direktion des LGBTQA-Centers der Universität Vermont inne und legt seine/ihre persönliche Ansicht von Geschlechtsidentitäten offen: "If you imagine the spectrum and imagine the most feminine expression you have ever seen and most masculine you have ever seen and just sort of imagine where you are on that."¹⁹⁶ Aus dieser Perspektive ergibt sich das anschauliche Bild, dass sich die Geschlechteridentität einer jeden Person auf einer Skala befindet – nur an unterschiedlichen Punkten.¹⁹⁷ Wenn von einer solchen Skala die Rede ist, sind die Parameter 'weiblich' und 'männlich' häufig die Grundlage zur Selbst- und Fremdbeschreibung von Menschen:

„In den meisten Alltagssituationen sind die Begriffe „männlich“ und „weiblich“ ziemlich klar. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern dient uns als Grundlage für einen großen Teil unserer Kommunikation und unseres Handelns. Aber dieselben Begriffe beginnen zu wabern wie der Nebel über der Donau, wenn wir beginnen, sie logisch zu hinterfragen. Sie erweisen sich dann als schwer zu fassen und zu bestimmen.“¹⁹⁸

Die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit bedingt eine Relationalität zwischen den Begriffen. Die Positionen können nur im Kontrast zueinander existieren.¹⁹⁹ So werden Frauen und Männer als Träger*innen polarisierter Charaktereigenschaften angesehen – ein Ansatz, der erst im 19. Jahrhundert „mit der bourgeoisen Ideologie der ‚getrennten Sphären‘ [...]“²⁰⁰ entstand (mehr dazu unter 2.1. Gesellschaftsordnung der Zweigeschlechtlichkeit). Aus einer objektiven

¹⁹³ Vgl. ebd. 28.07.2020.

¹⁹⁴ Ebd. 28.07.2020.

¹⁹⁵ Ebd. 28.07.2020.

¹⁹⁶ Ebd. 28.07.2020.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. 28.07.2020.

¹⁹⁸ Raewyn Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. durchges. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Springer 2015 (=Geschlecht und Gesellschaft; 8). S.47.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S.120.

²⁰⁰ Ebd. S.120.

Perspektive erkennt man Weiblichkeit wie Männlichkeit aber als Symbole innerhalb eines Systems von Geschlechterbeziehungen. Sie können nur in diesem Schema wirken und funktionieren. Sie sind Praktiken, die Menschen in eine Position drängen. Die Folge sind Auswirkungen auf die individuelle körperliche Erfahrung, die Persönlichkeit von Individuen und die Kultur im Gesamten.²⁰¹ Auch das Konzept der Genderfluidity bedingt die Berufung auf die Idee von Weiblichkeit und Männlichkeit, um den betriebenen Wechsel zwischen den möglichen Geschlechteridentitäten zu beschreiben.

Menschen, die sich zu Genderfluidity bekennen, verwenden das Pronomen ‚they/them‘ statt ‚he/she‘ – im englischsprachigen Raum hat sich diese Variante bereits durchgesetzt. Doch wie für den Begriff der Genderfluidity an sich gibt es auch für das Pluralpronomen ‚they‘ keine allgemein funktionierende Entsprechung in deutschsprachigen Ländern, wodurch häufig auf die englische Variante zurückgegriffen wird, was in der Praxis zu sprachlichen Schwierigkeiten führt. Die geschlechtsneutrale Sprache im Deutschen zu implementieren, fällt noch immer schwer. Über das Netzwerk Tumblr stoßt man auf eine Zusammenfassung der möglichen sprachlichen Lösungen für den deutschsprachigen Raum – sogar grammatische Deklinationstabellen werden angeboten. Die am meisten verbreitete Form für ein geschlechtsneutrales Pronomen im Deutschen ist ‚xier‘ statt sie/er, der Artikel dazu wäre ‚dier‘ und das Possessivpronomen ‚xies‘ statt ihr/sein (Beispiel: xies Haus). Auch die Möglichkeit, die Wörter ‚Person‘ oder ‚Mensch‘ als Pronomen zu verwenden, wird u. a. angeführt. Die Seite gibt an, neue Vorschläge aufzunehmen, denn eine allgemeingültige Variante hätte sich für die deutsche Sprache noch nicht entwickelt. Die unumgehbar schwierigen Grammatikregeln stehen dabei häufig im Weg.²⁰² In den folgenden Kapiteln wird mit der gebräuchlichen Variante xier/dier/xies gearbeitet. Die Verwendung dieser sprachlichen Neuschöpfungen wird an den einzelnen Stellen nicht weiter thematisiert. Dot Brauer weist darauf hin, dass die junge Generation ein grundlegend anderes Verständnis von Geschlechternormen hätte als die ältere – und das bedingt auch die Suche nach Namen für neue Formen von Sexualitäts- und Identitätsverständnissen.

„High school and college students today are reading, writing, talking, and living gender and sexuality in ways that go beyond concepts previously only hinted at by philosophers like Foucault and Butler, and scientists like Kinsey. Increasingly, these young people understand better than their elders that ‘identity’ is best understood through a lens of intersectionality. For example, if you are trying to understand someone’s gender, you need to also take into account their age, race, ethnicity, health status, religion [...]“²⁰³

²⁰¹ Vgl. ebd. S.124.

²⁰² Vgl. Nonbinarytransgermany: *Geschlechtsneutrale Sprache | Gender-neutral language*, <https://nonbinarytransgermany.tumblr.com/language>, 27.08.2020.

²⁰³ Dot Brauer: *When Queer = Diversity = Complicated*, 04.06.2015, <https://learn.uvm.edu/blog/blog-education/complexities-of-gender-identity>, 19.08.2020.

Es gibt nicht plötzlich neue Geschlechteridentitäten, aber es entwickeln sich erst seit den 2000er-Jahren vermehrt Wörter und Pronomen für die Vielzahl von Identitäten und Sexualitäten.²⁰⁴ Mit größerer Selbstverständlichkeit geht es um „gender expression, gender identity, sex, and sexuality, and asserting the rights of themselves and others to choose whether and how to align their self-identified gender and their gender expression on any given day.“²⁰⁵ Brauer beschreibt diesen neuen Umgang mit geschlechtlichen Körpern und Sexualitäten als „social revolution“²⁰⁶, die im Gange ist.

In der Umgangssprache sind neue Begriffe wie ‚Genderfluidity‘ noch nicht im Wortschatz eines/r Jeden angekommen – was daran liegen kann, dass sich ständig neue Begriffe entwickeln. Kommt es zu ‚Cross-Dressing‘ in der Öffentlichkeit, wird oft vorschnell zum Terminus des Transgenderismus oder der Transsexualität (auch Geschlechtsinkongruenz) gegriffen. Beide Begriffe haben etwas damit zu tun, dass sich Menschen nicht mit dem sozialen Geschlecht identifizieren können, das ihnen nach hegemonialen Vorgaben bei ihrer Geburt nach Maßgaben ihrer Genitalien zugeteilt wurde. Sie identifizieren sich etwa mit dem sozialen Geschlecht des Mannes haben aber einen biologisch weiblichen Körper und umgekehrt. Während transgener Personen großteils keine Geschlechtsanpassung vornehmen lassen, sondern sich allein dafür entscheiden, die Verhaltensweisen etc. des oppositionellen Geschlechts zu leben, streben transsexuelle Personen sehr wohl zusätzlich nach einer medizinischen Angleichung.²⁰⁷ Hier sei angemerkt, dass die Geschlechtsinkongruenz laut WHO (World Health Organisation) erst seit 2018 keine psychische Krankheit mehr ist, sie wird aber noch im Kapitel ‚Conditions related to sexual health‘ angeführt.

Nach dieser Beschreibung zeigt sich, dass die Entscheidung für einen Trans*-Lebensstil keine Übertretung der Geschlechterbinariät bedeutet, sondern viel mehr ihre Bestätigung. Allerdings durchqueren transgener/transsexuelle Menschen tatsächlich den Ansatz, dass eine Geschlechteridentität bei der Geburt zugewiesen wird und als solche ein Leben lang unveränderlich bleibt – in dieser Hinsicht kommt es also doch zur Subversion.²⁰⁸ Genderfluide Personen bleiben flexibel in der Wahl ihrer Geschlechteridentität und wechseln zwischen den sozialen Geschlechtern je nach persönlichem momentanen Bedürfnis. Trans* Personen hingegen vollziehen einen permanenten Wechsel in das jeweils andere Geschlecht im zweigeschlechtlichen System. Ihnen

²⁰⁴ Vgl. ebd. 19.08.2020.

²⁰⁵ Ebd. 19.08.2020.

²⁰⁶ Ebd. 19.08.2020.

²⁰⁷ Vgl. World Health Organisation: *HA60 Gender incongruence of adolescence or adulthood*, <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/90875286>, 31.08.2020.

²⁰⁸ Vgl. Carsten Heinze u. Lisa-Maria Schmidt: *Cutting-up Gender Identity. Sexualität, Geschlechterdekonstruktionen und Pandrogynie in den Kunstprojekten von Genesis (Breyer) P-Orridge*. In: *Musik, Gender, Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Katharina Liebsch. Münster: Westfälisches Dampfboot 2015. (=Sektion Frauen- und Geschlechterforschung i. d. Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Band 44). S.200.

geht es darum, dauerhaft von der zugeschriebene Geschlechteridentität in eine selbst gewählte zu wechseln, während genderfluide Personen wechselnde Geschlechteridentitäten temporär annehmen oder die hegemonialen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit vermischen.²⁰⁹

Neben Transgenderismus und Transsexualität ist häufig auch von Travestie die Rede, wenn Menschen auftreten, die nicht traditionell gender-konform auftreten. Auch unter ‚Cross-Dressing‘ bekannt, bedeutet diese Lebens- und/oder Bühnenform, sich für kurze Dauer gegengeschlechtlich zu kleiden und zu präsentieren. Häufig tendiert diese Form allerdings zur Überstilisierung von Geschlecht und hat parodistische Züge.²¹⁰ Hier sei auf Butlers Verständnis der Parodie hinsichtlich subversiver Strategien verwiesen, das bereits thematisiert wurde. Cross-Dressing und Travestie/Transvestismus sind Begriffe, die strikt auf optische Entscheidungen verweisen, nämlich vorrangig auf die Kleidung. Für kurze Dauer wird ein gegengeschlechtliches Auftreten gewählt, d. h. ein biologischer Mann, der sich mit dem ihm zugeteilten Geschlecht auch identifiziert, setzt für eine begrenzte Zeitspanne auf weiblich codiertes Styling – oder umgekehrt.²¹¹ „Dies geschieht in unterschiedlichen Kontexten, in speziellen Shows, die sich an ein heterosexuelles Publikum richten können, auf dem Christopher Street Day [...] oder bei Performances von Dragkings, in denen gerade Lesben überspitzte Formen der Männlichkeit persiflieren.“²¹² Transvestitismus ist damit nach Anja Kühne (Redakteurin beim Queerspiegel, dem Blog des Tagesspiegel über Themen, die speziell für die LGBTQI*-Community relevant sind), eine spielerische Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen bzw. ihre Infragestellung.²¹³ Er bietet allerdings auch Überschneidungspunkte mit Drag-Performances, was zeigt, dass künstlich gezogene Grenzen anhand von Begrifflichkeiten nicht in der Strenge durchgesetzt werden können. Carsten Heinze und Lisa-Marian Schmidt sehen anhand des Transvestitismus geringes Subversionspotential hinsichtlich der Geschlechternormen: „Die Ritualisierung und lediglich temporale Inszenierung des Wechsels zwischen den Geschlechtern lässt die Möglichkeit des Wechsels eben nur als Ausnahme erscheinen und bestätigt damit die Annahme der Konstanz von Geschlecht.“²¹⁴

Genderfluidity ist im Gegensatz zum Transvestitismus eine Frage der persönlichen Aushandlung von Geschlechteridentität, während Transvestismus meist mit der bereits angesprochenen Über-

²⁰⁹ Vgl. Laura Aha: *Transgender, Transvestit, Transsexuell? Wir erklären dir, was was bedeutet!*, 04.02.2018, <https://noizz.de/wissen/transgender-transvestit-transsexuell-wir-erklaren-dir-was-was-bedeutet/03rm1ff>, 05.09.2020.

²¹⁰ Vgl. Paula-Irene Villa: *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden 2011. S.179 f.

²¹¹ Vgl. Anja Kühne: *Was bedeutet Cisgender?*, 05.01.2016, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-wer-sind-transvestiten/12279706.html>, 27.08.2020.

²¹² Ebd. 27.08.2020.

²¹³ Vgl. ebd. 27.08.2020.

²¹⁴ Heinze u. Schmidt: *Cutting-up Gender Identity*. S.200.

stilisierung eines Geschlechts sowie mit Bühnenshows verbunden wird. Das Konzept der Genderfluidity hat weniger Eventcharakter: „Es geht nicht um theatralisches Verkleiden, sondern darum, ein inneres Gefühl auszudrücken. Ein Gefühl weder Mann noch Frau oder beides gleichzeitig zu sein. [...]“²¹⁵, heißt es etwa nach der Journalistin Dania Sulzer (Schweizer Radio und Fernsehen).

Es gibt viele non-hegemoniale Lebensweisen, die mittlerweile ausformuliert wurden und zu eigenen Kategorien wurden. Menschen können sich als genderfluid, agender und trans*gender, genderneutral oder genderqueer verstehen – weitere Begriffe könnten mühelos ergänzt werden. Ihre Abgrenzungen voneinander sind nicht immer eindeutig und werden teils sogar synonym gebraucht – diese Schwierigkeit wird sich noch beim Arbeiten an den Beispielen zeigen. Was alle queeren Geschlechteridentitäten eint, ist ihre Gegensätzlichkeit zu ‚Cisgender-Personen‘ – Menschen, welche die ihnen zugewiesene soziale Identität bestätigen.²¹⁶

3. Popmusik als massenmediales Phänomen

Inwiefern in hegemoniale Prozesse der Bildproduktion aus queerer Perspektive eingegriffen werden kann bzw. mit welchen Strategien das geschieht, soll im Folgenden aufgegriffen werden. Im Zentrum soll die Popmusik mit dem ihr zugeschriebenen Spruch ‚Anything goes‘ stehen – doch bereits diese basal klingende Fokussierung auf einen Teilbereich bringt Problematiken mit sich, denn was Popmusik überhaupt ein- und ausschließt, ist in der Musikwissenschaft nicht final geklärt. Peter Wicke erkennt im Begriff ‚Popmusik‘ gar nur ein „sprachliches Etikett, das komplexen und historisch veränderlichen Phänomenen zur Vereinfachung der Verständigung angeheftet wird.“²¹⁷

In der Umgangssprache wird der Terminus Popmusik häufig für musikalische Phänomene ab den 1950er Jahren verwendet. Entstanden aus dem Rock’n’Roll, später der Beatmusik, dem Folk und dem Jazz soll sie ab den beginnenden 1970er-Jahren mit ABBA fortgeführt und ihren Höhepunkt in den 1980er-Jahren mit Künstler*innen wie Madonna und Michael Jackson gefeiert haben. Das geht aus dem nicht-wissenschaftlichen Lexikoneintrag zu Popmusik auf der Plattform Wikipedia hervor. Auch Charakteristika wie eine eingängige Harmonie, Trivialität, durchgehende Rhythmen und melodischer Gesang werden hier gelistet. Somit wird Pop als Genre gehandelt.²¹⁸ Diese Vorstellung von Popmusik ist allerdings in dieser Eindeutigkeit im wissenschaftlichen Betrieb nicht

²¹⁵ Dania Sulzer: *Gender Fluidity* [transkribiert], 30.12.2015, <https://www.srf.ch/sendungen/100-sekunden-wissen/gender-fluidity>, 30.08.2020. [00.00.59-00.03.08]

²¹⁶ Vgl. Kühne: *Was bedeutet Cisgender?*, 27.08.2020.

²¹⁷ Peter Wicke: *Populäre Musik als theoretisches Konzept*. In: *PopScriptum 1/92 – Begriffe und Konzepte*. Hg. v. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. S.2.

²¹⁸ Vgl. Wikipedia: *Popmusik*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Popmusik>, 11.8.2020.

gesichert – im Gegenteil: Der Musikwissenschaft ist es bis heute nicht möglich, eine klare und allgemeingültige Definition für die Popmusik zu geben.

Eine erste Annäherung an den Begriff kann über die Deutung des Wortes ‚populär‘ erfolgen, nachdem Popmusik im Etymologischen Wörterbuch nach Kluge und Mitzka als Zusammensetzung der Worte ‚populär‘ und ‚Musik‘ beschrieben wird.²¹⁹

„populär swV. 'beliebt, bekannt, volkstümlich'. Im 18. Jh. entlehnt aus gleichbedeutend frz. populaire, dieses aus 1. populäris (dass., wörtlich: 'zum [selben] Volk gehörig'), zu 1. populus 'Volk'. Dazu die Abkürzung pop in Popmusik (usw.) und Popper 'modisch gekleidete(r) Jugendliche)'. Bei den Abkürzungen (nach englischem Vorbild) hat wohl auch e. pop 'Knall' mitgewirkt.“²²⁰

Meist werden drei bekannte Varianten – nämlich Popmusik, Populärmusik und populäre Musik – synonym verwendet. Geht man an den Ursprung des Wortes zurück, trifft man auf die amerikanische Verwendung ‚Popular Music‘, die in den USA die meistverkauften Musiktitel beschrieb. Was sich unter dieser Bezeichnung fand, erfreute sich großer Beliebtheit am Musikmarkt. Eine Stilrichtung war ‚Popular Music‘ in diesem Sinne nicht. Auch im akademischen Bereich und im Journalismus wurde Popmusik häufig als massenhaft produzierte Musikform verstanden, die eine hohe Reichweite generierte. Das Gegenteil davon wäre aus dieser Perspektive die Klassische Musik – doch bereits ab den 1960er-Jahren kam es diesbezüglich vermehrt zu Diskussionen. Es entwickelte sich die Annahme, dass Popmusik einen strategischen Begriff darstelle, der je nach Auslegung eingesetzt werde. Ab den 1970ern etablierte sich die kürzere Variante ‚Pop‘, die sehr wohl stilistische Eigenheiten markieren sollte, denn sie stand für kommerzielle, weniger kritische Elemente der populären Musik. Häufig wurde ein oppositionelles Verhältnis zum Rock aufgebaut. Obwohl eine eindeutige Definition mittlerweile bewusst verweigert wird, gibt es doch immer wieder Versuche der Zuordnung von Eigenschaften oder Gebrauchsweisen. Wird probiert, anhand des Popularitätsgrades eines Werkes eine Zuordnung vorzunehmen, wird schnell klar, dass Popularität nur zeitpunktbezogen definiert werden kann. Dies ist mit ein Grund für die erschwerte eindeutige Kategorisierung von musikalischen Produktionen im Pop-Bereich.²²¹

Franziska Hohl bezieht sich mit ihrem Versuch, Kennzeichen der Popmusik herauszuarbeiten (sie spricht von ‚populärer Musik‘) an mehreren Stellen auf Peter Wicke (2011) und Diederichsen (2014) und arbeitet drei Schwerpunkte heraus, die nicht nur, aber besonders stark für die Popmusik stehen: „[...] Ereignishaftigkeit des Musikerlebnisses, das Interesse für das Publikum und

²¹⁹ Vgl. Friedrich Kluge u. Walther Mitzka: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 8. Aufl. Reprint 2019. Berlin u. Boston: De Gruyter Mouton 2019. S.555.

²²⁰ Ebd. S.555.

²²¹ Vgl. Michael Huber/Österreichisches Musiklexikon online: *Popmusik*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Popmusik.xml, 28.7.2020.

die Wechselwirkungen mit gesellschaftlichen Bedingungen und Praktiken.²²² Sie versteht Popmusik als einen speziell engen Verbund aus Musik und performativen Akten. Huber wies auf die Unbestimmbarkeit von Popmusik hin, Hohl konkretisiert, dass es die enge Verknüpfung von Klangerlebnis und sozialen wie musikalischen Elementen ist, die eine Definition erschwert. Popmusik und ihre Wirkung kann nicht als abgeschlossenes Werk betrachtet werden, das etwa schriftlich in Form von Noten festgehalten wird oder aus einer historischen Entwicklung heraus dekodiert werden kann.²²³ Sie hat einen „stark gegenwartsbezogenen Ereignischarakter“²²⁴. Außerdem wird die Schaffung eines Gemeinschaftsgefühls der Popmusik zugeschrieben – wodurch sie von ihren Rezipient*innen einen Wert für das Verhältnis zu anderen Individuen erhält.²²⁵

Hohl schreibt der populären Musik zusätzlich zum Unterhaltungsangebot die Funktion der Sozialisation, der Selbstfindung und der Auseinandersetzung mit alternativen Lebensentwürfen zu. Diese Kombination war mitunter auch ein Grund, in der vorliegenden Arbeit queer-politische Strategien in popmusikalischer Umsetzung zu suchen. Hohl gibt zu bedenken, dass es seitens der Popmusikforschung notwendig ist, klarzustellen, dass Technik, Kultur und polit-ökonomische Bedingungen nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption beeinflussen. Durch die Relevanz dieser Korrespondenz zwischen Produktions- und Rezeptionsebene kommt es zu einer unausweichlichen Widersprüchlichkeit: Zum einen bedarf es für eine massenwirksame Verbreitung eine kollektive Zustimmung der Beteiligten, zum anderen ergibt sich auch die Möglichkeit, aktiv in gesellschaftliche Prozesse zu intervenieren, die starre Strukturen vorschreiben würden.²²⁶ Die Praxis der populären Musik hat somit das Potential, unhinterfragte Selbstverständlichkeiten der Gesellschaft zur Diskussion zu stellen und sie zu kritisieren. Soziale Praxen können angefochten werden – mit dem Ziel sie zu verändern. Büsser (1999) spricht von einem Aufdecken des gesellschaftlich Verdrängten.²²⁷ Diese Möglichkeit des Eingriffs wird in der vorliegenden Arbeit zentral verhandelt.

Hohl spricht der Popmusik sogar die Möglichkeit zu, eine Gegenwelt einzuführen, die durch das Infragestellen und Kritisieren sozialer Praxen entsteht. Daraus leitet sie ab, dass populäre Musik

²²² Franziska Hohl: *Popmusikforschung avant la lettre. Musiksoziologische Diskurse der 1960er, 70er und 80er Jahre vor dem Hintergrund populärer Musikformen*. In: „*Zeiten des Aufbruchs*“ – *Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Hg. v. Dominik Schrage, Holger Schwetter u. Anne-Kathrin Hoklas. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019. S.207.

²²³ Vgl. ebd. S.208.

²²⁴ Ebd. S.208.

²²⁵ Vgl. ebd. S.209.

²²⁶ Vgl. ebd. S.210-211.

²²⁷ Vgl. Martin Büsser: *Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel*. In: »*Alles so schön bunt hier*«. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Hg. v. Kemper, Peter, Tomas Langhof und Ulrich Sonnenschein. Stuttgart: Reclam 1999. S.39.

gestalterisch in gesellschaftliche Prozesse eingreifen kann, dabei allerdings von historischen, kulturellen und politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen nicht befreit, sondern geprägt ist.²²⁸ Diese gegenseitige Beeinflussung versteht sie wie einführend erläutert als „Wechselwirkungen mit gesellschaftlichen Bedingungen und Praktiken“²²⁹.

Was Popmusik nach Huber im Kern ausmacht, ist die Möglichkeit zur Konservierung und Verbreitung, sei es auf klassischen Tonträgern oder über Downloads.²³⁰ Verfolgt man die historische Entwicklung der Musik, so zeigt sich eine Mediamorphose, d. h. eine Veränderung der zur Verfügung stehenden Speichermedien. Vom Notendruck zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum heutigen Abrufen von Songs auf Internetplattformen hat sich in Bezug auf die Vermittlungsformen viel getan: Schellack-Schallplatten, Vinyl-Singles, Vinyl-LPs, Tonbänder, Videobänder, CD, MP3, DVD und heute vorwiegend Downloads.²³¹ Auch wirtschaftliche Gegebenheiten – und damit gesellschaftliche Mechanismen – haben Einfluss auf das Verständnis von Popmusik.²³²

„Populäre Musik ist ein typisches Phänomen von Gesellschaften mit stark entwickelter Arbeitsteilung und klarer Trennung von Produktion und Konsum. Sie ist also ein Produkt der Moderne, ein Kulturgut, das in der Regel professionell produziert, auf Massenmärkten verkauft und über Massenmedien reproduziert wird. Große Bedeutung haben daher neben künstlerischen Interessen wirtschaftliche Notwendigkeiten, sofern Produktion und Vermittlung von einer Musikindustrie nach dem Gesetz der Ökonomie der hohen Absatzzahlen betrieben werden.“²³³

Popmusik ist fest in einen wirtschaftlichen, technologischen und kulturell organisierten Kontext eingebunden, der Musiker*innen wie Publikum in dieser Form erst hervorbringt. Die Vorstellung, dass musikalische Akteur*innen ihr Publikum repräsentieren und damit Authentizität – also ‚Street Credibility‘ – gewinnen, funktioniert nach Peter Wicke nicht, weil er Popmusik als ein Industrieprodukt versteht. Die Kategorie der Musikerin bzw. des Musikers bedeutet nach Wicke in der Popmusik der Gegenwart die feinteilige Zusammensetzung unterschiedlicher Teilfunktionen von verschiedenen Personen, die im kreativen Prozess der Musikproduktion tätig sind. Es lässt sich also ein engmaschiges System von Abhängigkeitsrelationen ausmachen, das dominant gegenüber Individualität und Subjektivität ist.²³⁴

Trotz der vorgebrachten Schwierigkeiten ist es notwendig, eine Definition für Popmusik zu formulieren, mit der in den folgenden Kapiteln auch gearbeitet werden kann. Im Titel der vorliegenden

²²⁸ Vgl. Hohl: *Popmusikforschung avant la lettre*. S.212-213.

²²⁹ Ebd. S.207.

²³⁰ Vgl. Huber/Österreichisches Musiklexikon online: *Popmusik*, 28.7.2020.

²³¹ Vgl. ebd. 28.07.2021

²³² Vgl. ebd. 28.07.2021

²³³ Ebd. 28.07.2021

²³⁴ Vgl. Peter Wicke: *Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen*. In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Hans Neuhoff. Laaber 2007 (=Handbuch der systematischen Musikwissenschaft; Bd. 4.) S.222.

Arbeit ist von ‚Popmusik der Gegenwart‘ die Rede, jene wird nach Abwägen der angeführten Ansätze als Sammelbegriff für junge musikalische Formen verstanden, die das Mainstream-Verständnis von Unterhaltung hinsichtlich des Musikgenusses erfüllen – und dementsprechend kaum musikhistorisches Vorwissen voraussetzen, um verstanden zu werden. Speziell ist dabei die Musikproduktion der letzten zwanzig Jahre gemeint, die ihr Ziel in der massenwirksamen Verbreitung sieht. Es wird davon ausgegangen, dass die Popmusik, wie sie hier gefasst wird, ihren Ausgangspunkt in den 1970er-Jahren genommen hat, sodass das heutige Verständnis die Folge vieler Entwicklungsschritte ist. Was diese Entwicklung etwa miteinschließt, ist die Offenheit hin zu elektronischen Elementen durch technische bzw. computerunterstützte Programme der Musikbearbeitung. Was außerdem die Kategorisierung von Musiker*innen erleichtert, sind die getroffenen Selbstzuschreibungen sowie journalistische Berichte aus der Perspektive der Musikkritik. Pop ist nie als starres Genre zu begreifen und nicht als klare Kategorie, in die sich Phänomene eingliedern ließen. Der Begriff bleibt wandelbar – abhängig von seinen Produzent*innen und Rezipient*innen, die dem Tun einen Namen geben.

3.1. Performances mit queer-subversivem Potential

Bei der Annäherung an Phänomene der Popmusik über Performances gibt es unterschiedliche Felder, denen politische Relevanz zugesprochen werden kann. Queere Kritik betrifft eines davon. Queere Performativität, so Hawkins, stellt die Arbitrarität von Gender aus und damit sein Dasein als soziales Konstrukt. Er spricht davon, dass sich ab dem späten 20. Jahrhundert visuelle Strategien entwickelt haben, die den Fokus auf Geschlechterdarstellung und Sexualität richteten. Durch diese Entwicklungen wurden Körper zur Mittlerfunktion, in ihnen hat sich eine Form der Politik der Repräsentation eingeschrieben, d. h. vereinfacht, dass die Körper mit ihrer Ästhetisierung zu Trägern politischer Funktion und politischen Ausdrucks geworden sind. Neben der Ebene der Körperlichkeit müssen allerdings im Bereich der Popmusik die Parameter Technik, Sound und Komposition mitbedacht werden. Körper sind damit eingebettet in ein stilistisches und technisches Umfeld.²³⁵

Bis in die Anfänge der Popgeschichte (Heinze u. Schmidt verwenden Pop hier als Genrebezeichnung; speziell ab den 1970er-Jahren) kann beobachtet werden, dass sich Künstler*innen immer wieder auf die Neuverhandlung der binär organisierten Geschlechterrollen eingelassen haben – wie etwa David Bowie alias Ziggy Stardust (*1947, † 2016).²³⁶ Der Musiker lässt sich leicht als einer der prominentesten Vertreter androgyner Performances in der Popmusik hervorheben. Ab den 1970er-Jahren hat er mit seinem Cross-Dressing für mediale Aufmerksamkeit gesorgt,

²³⁵ Vgl. Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. S.282.

²³⁶ Vgl. Heinze u. Schmidt: *Cutting-up Gender Identity*. S.196.

mit seiner schmalen Figur, dem stark geschminkten Gesicht und seiner Wandelbarkeit sorgte er für kunstvolle Repräsentationen von Androgynität in der Popkultur. Doch das Herausfordern von Geschlechtergrenzen ist nicht seine Erfindung oder die des Pops im Speziellen, denn schon in den fünfziger Jahren war es Little Richard (*1932, † 9. Mai 2020), der mit einem betont femininen Auftreten das konservative Amerika herausforderte. Er überraschte mit ausgeflippten Frisuren, opulentem Schmuck und ausgefallener Kleidung – Bowie selbst äußerte sich später zu ihm, indem er ein Konzert Little Richards als zentralen Moment seiner musikalischen Sozialisierung beschrieb.²³⁷ Es sei angemerkt, dass Bowie in der Zeit der ‚Mods‘ aufwuchs, einer britischen Subkultur, die von Arroganz und Narzissmus geprägt war. In jenem kulturellen Umfeld wurde Schwarze Musik, Rhythm & Blues sowie Soul wichtig. Die Darstellung ambivalenter Männlichkeit war im Zuge dieser Tendenz eher als narzisstische Selbstinszenierung angelegt, als mit subversivem Potential von Geschlechternormen ausgestattet. Die androgynen Images, die dennoch entstanden, hatten ungeachtet dessen rebellische Momente, sie sollten die Generation der Eltern provozieren. Die Aneignung weiblicher konnotierter Accessoires und Attitüden durch männliche Sänger sollte dazu beitragen.²³⁸

Als früher Vertreter muss neben David Bowie außerdem Marc Bolan (*1947, † 1977) genannt werden. Künstler*innen wie diese stellten die gesellschaftlich determinierten Geschlechtergrenzen infrage, indem sie ihr androgynes Auftreten begleitend zu ihrer musikalischen Präsenz zum medialen Event stilisierten. In den Diskursen rund um Pop sind Geschlechterdifferenzen im Sinne der Zweigeschlechtlichkeit immer wieder ein wichtiger Bezugspunkt gewesen.²³⁹ So funktionierten die Inszenierungen von Bowie, Bolan, Prince (*1958, † 2016), Michael Jackson (*1958, † 2009) oder auch Boy George (*1961) immer als Abweichung von klassischen Geschlechterrepräsentationen, als Abweichung von repressiven Idealen.

Trotz des positiven Wirkungspotentials in diesen beispielhaft angeführten androgynen Performances darf nicht vergessen werden, dass Popmusik nicht frei von Sexismus ist, der mit seinen Mechanismen zum strukturellen Gewalt- und Machtverhältnis beiträgt und damit Geschlechterdifferenzen stark macht und erhält.²⁴⁰ Androgynen Images sind und waren großteils ein männliches Privileg: Schreibt sich das Weibliche in einen biologisch maskulinen Körper ein, bleibt jener trotzdem männlich definiert. Die Inszenierungsstrategien haben für den Sozialstatus als Mann demnach keine Konsequenzen bzw. sogar einen popularitätsfordernden und damit kommerziellen

²³⁷ Vgl. Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance?* S.193.

²³⁸ Vgl. ebd. S.193.

²³⁹ Vgl. Heinze u. Schmidt: *Cutting-up Gender Identity*. S.196.

²⁴⁰ Vgl. Erika Funk-Hennigs: *Gender, Sex und Populäre Musik. Drei Fallbeispiele*. In: *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2011 (=Beiträge zur Populärmusikforschung; 37). S.97.

Effekt. Androgyne Verhaltensweisen wurden als verrückt, ausgeflippt oder kindisch abgetan. Auch öffentliche bi- oder homosexuelle Outings blieben folgenlos für den Erfolg der Künstler. Frauen verfügten zu Beginn der Musikgeschichte über einen begrenzten musikalischen Artikulationsraum, weshalb sich androgyne Images von weiblichen Pop-Künstler*innen erst nach den männlichen Repräsentanten entwickeln konnten. Lange waren sie hinsichtlich Imagekonstruktionen eingeschränkt, ihr Auftreten teilte sich in zwei Gegensätze: die entsexualisierte Mutterfigur einerseits und die sexualisierte Wilde andererseits, die zum Sexobjekt stilisiert wurde. Doch auch weibliche Performerinnen fanden schrittweise Zugang zum öffentlichen Ausloten der Geschlechtergrenzen.²⁴¹

Mit Patti Smith (*1946) oder Chrissie Hynde (*1951) taten sich in der Musikgeschichte frühe Rebellinnen hervor, welche die Darstellung von Weiblichkeit problematisierten und damit ihre eigene Beziehung zu dieser Zuschreibung. Durch die Aneignung maskuliner Attribute konnten sie sich als Pionierinnen in der Männerdomäne der Musikbranche der damaligen Zeit einfinden. Einengende Geschlechterrollen wurden als solche ausgestellt und kritisiert.²⁴² Annie Lennox (*1954), die mit Dave Steward (*1952) das Electro-Pop-Duo *Eurythmics* bildete, setzte auf eine androgyne mediale Erscheinungsform und wurde basierend darauf als Lesbe ausgewiesen, ohne sich je dazu bekannt zu haben. Ihr Markenzeichen wurde ein Hosenanzug und ein Kurzhaarschnitt – eben kein traditionell weibliches Styling. Das Auftreten der Künstlerin wurde zum öffentlichen Interesse, so musste Lennox 1984 bei MTV mit ihrer Geburtsurkunde beweisen, als Frau geboren worden zu sein. Sie löste mit ihrer non-hegemonialen Inszenierung Beunruhigung im Musikbusiness aus.²⁴³

„Lennox wählte damals [...] aus einem Kleiderschrank an Geschlechtsidentitäten die Figur heraus, mit der sie am effektivsten der Tyrannei des Körpers entfliehen konnte. Dieses irgendwo in der Mitte stehen gab Lennox Macht, weil sie sich sonst mit den Normen ihres Geschlechts im Einklang befand. Sie fühlte als Frau keine Verunsicherungen, weil sie möglicherweise nicht in das System der Zwangsheterosexualität passte, das die binäre Geschlechterkonstruktion produziert und voraussetzt.“²⁴⁴

Annie Lennox wendete Verhaltensweisen an, die gesellschaftlich und sozialhistorisch gesehen mit dem jeweils anderen Geschlecht verbunden wurden. Das geschieht häufig auch über die Aneignung eines modischen Stils, der ebenso nicht mit der biologisch determinierten Geschlechteridentität und der damit zugewiesenen sozialen Rolle harmoniert. Mode hat das Potential spezifische Körpertechniken hervorzubringen. Gertrud Lehnert geht sogar noch weiter und beschreibt

²⁴¹ Vgl. Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance?* S.196.

²⁴² Vgl. ebd. S.196.

²⁴³ Vgl. ebd. S.197-198.

²⁴⁴ Ebd. S.197-198.

Mode an sich bereits als Körpertechnik.²⁴⁵ Mode würde sogar eigenständige Körper schaffen, „die den anatomischen Körper gleichsam substituieren bzw. im Zusammenspiel mit ihm ein eigenständiges Drittes, den Modekörper, hervorbringen.“²⁴⁶ Diese Möglichkeiten, die das Treffen modischer Entscheidungen mit sich bringt, werden von unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten – männlichen, weiblichen und anderen – verhandelt.

Doch queere Darstellungen fanden nicht etwa nach der Blütezeit der 1980er-Jahre ihren Abbruch – auch heute gibt es Musiker*innen, die mit ihrer Erscheinung überraschen, beeindrucken und Kritik üben. Wenn Lady Gaga als Drag-King namens Jo Calderone 2011 bei den MTV Video Music Awards auftritt, die schottische Trans* Frau SOPHIE die Vorstellung der Spring/Summer Kollektion von Louis Vuitton 2020 im Louvre mit ihrem Musikvideo zu *It's Ok To Cry*²⁴⁷ eröffnet oder die New Yorker Sängerin King Princess sich auf ihrem neuesten Album dem Konzept der Drag-Performances bedient, bestätigt sich Florian Niedlichs These zur veränderten Wahrnehmung von Geschlechteridentitäten. Er ist der Meinung, dass essentialistische Vorstellungen von Geschlechteridentität – und damit die scheinbar lineare Verbindung zwischen biologischem Geschlecht und Sozialisierung – im Bereich der Popmusik beinahe als obsolet gehandelt werden. Die unzähligen Transformationen unterschiedlicher Künstler*innen haben zu dieser Entwicklung im jeweiligen Maße beigetragen.²⁴⁸

Das Performieren queerer Lebensweisen und von queerem Begehren ist nicht nur eine Strategie der Selbststilisierung und der öffentlichkeitswirksamen Performanz, sondern sie hat vor allem das Potential, hegemoniale Vorstellungen der Individuen einer Gesellschaft zu beeinflussen:

„Popkultur beeinflusst geschlechts- und sexualitätsbezogene Einstellungen und Handlungen ihrer Hörerinnen und Hörer. Sie trägt zu dem kontinuierlichen Prozess bei, in dem Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit geprägt, fortgeschrieben oder infrage gestellt werden. In Teilen der westlichen Popkultur spiegeln sich somit jene Geschlechterstereotype wider, die auch die Gesamtgesellschaft prägen, während andere Teile offensiv gegen solche Klischees antreten.“²⁴⁹

Monika Bloss verdeutlicht, dass in den schrillen Images der Popmusikultur der Schlüssel zu einem toleranteren Verständnis der Geschlechtlichkeit von Körpern liegen könnte. Durch das Rezipieren dieser Inhalte entsteht die Möglichkeit, über die Mechanismen sozialer Prägung nachzu-

²⁴⁵ Vgl. Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript 2013. S.10.

²⁴⁶ Ebd. S.10.

²⁴⁷ „It's Ok To Cry“, R.: SOPHIE u. Nicholas Harwood, youtube.com, 23.10.2018, https://www.youtube.com/watch?v=m_S0qCeA-pc, 12.08.2020.

²⁴⁸ Vgl. Florian Niedlich: *Pop Identities. Postmoderne Identität, Popkultur und Hanif Kureishis The Black Album*. In: *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Hg. v. Florian Niedlich. Bielefeld: transcript 2012. S.51.

²⁴⁹ Funk-Hennigs: *Gender, Sex und Populäre Musik*. S.97.

denken und dies zum Anlass zu nehmen, einen neuen Umgang mit Geschlecht(lichkeit) zu propagieren.²⁵⁰ Sie fragt sich an dieser Stelle: „[...] ist nicht zuletzt auch Musik als klangsinnliche Erfahrung bestens dazu geeignet, Geschlechtererfahrung zu transzendieren?“²⁵¹ Umgekehrt ist darauf hinzuweisen, dass Popmusik nicht in einem leeren Raum entsteht: Industrie- sowie Marktbeziehungen schreiben sich in die Popmusik ein, sie sind mehr als nur äußerlich wirkende Kräfte, betont Peter Wicke.²⁵²

Die Repräsentation der ‚Otherness‘ wird teils schon zur Norm in popkulturellen Produktionen, jedoch wird sie häufig als performancerelevant verstanden, statt tatsächlich auf persönliches geschlechtliches Befinden der Künstler*innen zurückgeführt zu werden.²⁵³ Stan Hawkins, der sich speziell mit ‚Male Queering‘ beschäftigt hat, spricht von einer Entwicklung ab den 1980er-Jahren, in der neue Formen von Männlichkeit in der Popmusik entstanden – abseits des typischen Machos:

„For the first time, mainstream culture shifted the focus onto the male by encouraging men to view themselves as objects of desire. Suddenly it seemed as if traditional male representations had dissolved into the style-conscious, groomed young male figure that surfaced in the marketplace. Images of men through the 1980s and into the 1990s signified a subtle blend of the soft and hard: a chiselled muscularity framed by beautiful clothes, makeup, and flawless complexion.“²⁵⁴

Die entstehenden Bands und Künstler*innen haben früh mit den Formen queerer Repräsentation gespielt und sich mit Spekulationen hinsichtlich ihrer sexuellen Orientierung interessant gemacht, während sie sich einer non-hegemonialen Männlichkeitsform bedienten. Popsänger*innen wurden zu Stellvertreter*innen einer ständigen Neuaushandlung von Geschlechternormen und queerm Begehren.²⁵⁵

In diesem Kontext muss allerdings auch auf die Strategie des ‚Queerbaiting‘²⁵⁶ aufmerksam gemacht werden, die in der Popmusik ebenso eine Rolle spielt wie tatsächlich queere und queerpolitische Strategien. Hier geht es um den Vorgang, in Performances bewusst einen homoerotischen Subtext zu indizieren, ohne einen persönlichen Motivator dafür zu haben. Somit ist Queerbaiting eine Inszenierungsstrategie, die neue Zuschauer*innengruppen ansprechen soll – man eignet sich queere Techniken als Performanceelemente an. Es kann auch vorkommen, dass

²⁵⁰ Vgl. Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance?* S.201.

²⁵¹ Ebd. S.201.

²⁵² Vgl. Wicke: *Populäre Musik als theoretisches Konzept.* S.5.

²⁵³ Vgl. Hawkins: *On male queering in mainstream pop.* S.280.

²⁵⁴ Ebd. S.280.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S.281-282.

²⁵⁶ Eine gängige Übersetzung des englischen Begriffs in die deutsche Sprache gibt es nicht, weshalb auch im Weiteren mit dem Fremdwort gearbeitet wird. Dabei wird es als Substantiv in die deutsche Satzstruktur eingearbeitet. Auf eine kontinuierliche grafische Hervorhebung durch einfache Anführungszeichen wird verzichtet.

an der Oberfläche queeres Verständnis suggeriert wird, in der Umsetzung allerdings eine Abwertung davon entsteht. Somit wird Queerbaiting als exploitatives Verfahren eingestuft, das nicht mit queeren Vorgängen verglichen werden kann.²⁵⁷ Die Abgrenzung zu erkennen, kann allerdings durchaus schwierig sein, denn die Frage nach Authentizität ist komplex.

Die Problematik des Queerbaiting wird nicht nur im wissenschaftlichen Kontext aufgebracht, sondern auch in journalistischen Aufarbeitungen. Louis Staples (BBC) sammelte unter dem Titel *Did culture really embrace queer people this decade?* Eindrücke der aktuellen Entwicklungen in der Popmusik. Er legt die eigene Wahrnehmung offen, dass non-queere bzw. nicht geoutete Akteur*innen sich gefahrloser queeren Strategien bedienen können, als es queere Künstler*innen können. Als Beispiel werden etwa die heterosexuellen Sänger*innen Ariane Grande und Britney Spears genannt, die sich im Zuge der jährlichen Pride-Events positionieren und damit von Belangen der LGBTQI*-Community profitieren. Hier wurde bereits Kritik laut, es entstanden sogar Anschuldigungen – etwa gegen Halsey und Miley Cyrus. Ihnen wurde unterstellt, rein aus Marketinggründen queere Selbstzuweisungen zu treffen. Staples fragt sich in seinem Bericht, ob die Popmusik mehr könne, als Sichtbarkeit für non-hegemoniale Formen zu erreichen. Kann es tatsächlich zu gesellschaftlichen Veränderungen kommen oder bleibt es bei der Suche nach Sichtbarmachung? Der Autor betont, dass es bei der Einschätzung davon, was queer-politisch Gehalt hat und was sich als Queerbaiting beschreiben lässt, zu einer Beurteilung kommen muss, wer von den medialen Inszenierungen letztlich profitiert.²⁵⁸

Wenn von subversivem Potential der Popmusik gesprochen wird, bezieht man sich in den meisten Fällen nicht nur auf die musikalische Ebene, sondern zunächst auf die Bühnenperformances als Ganzes. Modische Entscheidungen sind dabei mehr als eine private Entscheidung für oder gegen einen bestimmten Stil – sie sind Teil der Aufführung, werden häufig einer Bühnenfigur zugeordnet, während im Privatleben mit einem anderen Auftreten der Person zu rechnen ist. Aus diesem Grund ist es notwendig, darauf hinzuweisen, dass Bühnenoutfits nicht rein auf die Vorlieben der Künstler*innen zurückzuführen sind, sondern beispielsweise auch auf Vorgaben von Stylist*innen rekurren. Thomas Reinberger ist einer von ihnen und hat sich speziell mit seiner Zusammenarbeit mit dem Österreicher Tom Neuwirth alias Conchita Wurst hervorgetan. Die Kunstfigur Conchita ist seit dem Eurovision Song Contest 2014 mit falschen Wimpern, ihrer schmalen Taille und perfekter Langhaarfrisur in Erinnerung geblieben. Mitverantwortlich für die Drag-Figur ist der Stylist Reinberger: „Ich wollte etwas Androgynes erschaffen, gender-free oder

²⁵⁷ Vgl. Ansgar Schlichter: *queerbaiting*, 27.08.2017, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9334>, 26.11.2020.

²⁵⁸ Vgl. Louis Staples: *Did culture really embrace queer people this decade?*, 26.12.2019, <https://www.bbc.com/culture/article/20191218-the-decade-that-saw-queerness-go-mainstream>, 02.01.2021.

gender-fluid, man sollte ihn als Künstler kennen, und nicht als Transvestit mit Bart. Das habe ich versucht mit Mode zu transportieren. Meine Vision war gleich von Anfang an da“²⁵⁹, erklärt er gegenüber der *Presse*.

Wenn Reinberger von seiner Vision spricht, wird klar, dass die Bühnenfigur der Conchita eine Kunstfigur ist, die nicht zwingend an den Interpreten Tom Neuwirth geknüpft ist, sondern eine Synthese mehrerer künstlerischer wie marketingrelevanter Ansprüche verkörpert. Reinberger hilft nicht bloß, eine künstlerische Idee zu verwirklichen, sondern bringt sie mithervor. Somit lässt sich wieder auf Peter Wicke verweisen, der diesen Zwiespalt thematisiert hat: Künstler*innen sind nicht persönlich und allein für das Medienprodukt ihrer öffentlichen Präsenz verantwortlich.²⁶⁰

3.2. Der geschlechtliche Körper als Trägermedium

Neben der physisch greifbaren Komponente von Popmusik im Sinne des Trägermediums, Merchandise und daraus hervorgehendem ökonomischen Wert ist die tatsächliche menschliche Körperlichkeit ein zentrales Element im Pop. Popmusik und ihre Repräsentation sind als ein stark körperbetonter kultureller Bereich zu verstehen. Erotik und sexuelle Spannung sind oft ein zentraler Teil der Produktionen. Davon ausgehend meint Sabine Wesely, dass die Durchbrechung von traditionellen Körper- und Geschlechternormen hier besonders fruchtbar sein kann.²⁶¹

Dass besonders genderwissenschaftliche Ansätze in der Popmusik produktiv gemacht werden können, hat sich bereits an den Hochschulen hervor getan: Es zeigte sich, so Christofer Jost, dass die Anziehungskräfte dieser Musikform mitunter auf der „spielerischen Verständigung über Identitätskonstruktionen beruhen.“²⁶² Dem historischen Rückblick ließ sich bereits entnehmen, dass Musiker*innen, ganze Bands sowie ihre Rezipient*innen virulente Identitätskonstruktionen befrag(t)en und sie fruchtbar machen für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Subjekt.²⁶³ „In dem Moment, in dem sich eine Gruppe oder ein Kollektiv die etablierten Identitätskonstruktionen zu eigen macht, wird es zur Schaltstelle der Transgression von Identität“²⁶⁴, gibt Jost zu denken. Für die vorliegende Arbeit wird es besonders interessant, sich mit den jeweiligen medialen

²⁵⁹ Christina Lechner, Interview mit Thomas Reinberger: *Thomas Reinberger: „Meine Vision war von Anfang an da“*, 03.07.2017, <https://www.diepresse.com/5242564/thomas-reinberger-meine-vision-war-von-anfang-an-da>, 31.08.2020.

²⁶⁰ Vgl. Wicke: *Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch*. S.239.

²⁶¹ Vgl. Wesely, Sabine (Hg.): *Gender Studies in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Einführung und neuere Erkenntnisse aus Forschung und Praxis*. Bielefeld: Kleine 2000 (=Wissenschaftliche Reihe; Bd. 133). S.75.

²⁶² Christofer Jost: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. Baden-Baden: Nomos 2012 (=Short Cuts | Cross Media; Bd. 5). S.82.

²⁶³ Vgl. ebd. S.87.

²⁶⁴ Ebd. S.87.

(Selbst-)Inszenierungen der unterschiedlichen Künstler*innen zu beschäftigten, welche durch ihren genderfluiden Identitätsentwurf die Erwartungen an ein binäres Geschlechtersystem herausfordern. Doch nicht nur hinsichtlich queerer Ansätze werden geschlechtliche Körper eingesetzt, um Interventionen hervorzubringen, auch im Sinne der Stärkung der heteronormativen Gesellschaftsordnung werden menschliche Körper instrumentalisiert.

Es ist ein grundsätzliches Merkmal des Pops, dass Körper, Tanz und Sexyness eng verwoben werden – und diese drei Komponenten waren immer schon konstituierend für diese Form der Musik. Die musikalische Avantgarde wäre hier als Gegensatz zu erkennen, denn es geht tendenziell um die Loslösung von Körperlichem, weshalb Martin Büsser, Tine Plesch und Johannes Ullmaier sogar in Frage stellen, ob die Avantgarde überhaupt fähig ist, Körper zu thematisieren. Sie weisen darauf hin, dass im Gegensatz dazu im Pop die Körper eine zu große Rolle einnehmen, denn bei Boy- oder Girlgroups scheint die Musik ja gerade an Wichtigkeit zu verlieren, während Tänze und Bewegungen wesentlich sind. Als Beispiel werden etwa die Spice Girls genannt.²⁶⁵ In den 2000er und 2010er-Jahren entstanden im deutschsprachigen Raum auch Gruppen wie The Pussycat Dolls, US5 und Monrose, die an die Tradition der international erfolgreichen Boy- oder Girlbands (u. a. Backstreet Boys oder Take That) anknüpften. Auch Casting-Shows, bei denen es darum ging, eine optisch und musikalisch gut harmonisierende Gruppe zusammenstellen, boomten zu dieser Zeit. Als Beispiel sei etwa die Sendung *Popstars* des Senders ProSieben genannt. Doch zeigt sich in den letzten Jahren, dass sich eine steigende Anzahl an Solo-Künstler*innen entwickelt hat. Auf sexualisierte und körperbetonte Bühnenperformances wird dennoch kaum verzichtet.

Diese Betonung des Körperlichen in popmusikalischen Inszenierungen betrifft weibliche wie männliche Akteur*innen – doch nicht auf die gleiche Art und Weise. Wie bei weiblich codierten Performer*innen hängt die Imagebildung auch bei männlich codierten Performern großteils von Marketingagenturen und Labels ab, die ihre Inszenierungen zu ökonomischen Zwecken steuern wollen. Jedoch gibt es bedeutende Unterschiede in Bezug auf die Erwartungshaltungen, denn bei Musikerinnen – stellt Katharina Rost fest – werden neben der idealisierten Körperlichkeit, die erfüllt werden muss, auch sexualisierte Darstellungen stärker eingefordert als bei ihren männlichen Kollegen. Der Stereotyp von Männlichkeit und männlicher Sexyness bedeutet, Stärke, Ernsthaftigkeit und Stolz zu repräsentieren, während Weiblichkeit und weibliche Sexyness im stereotypen Verständnis emotionale Werte beinhaltet. Dazu zählen Emotionalität, Gefälligkeit,

²⁶⁵ Vgl. Martin Büsser, Tine Plesch u. Johannes Ullmaier: *Le Douzième Sexe (Einleitung). Geschlechterverhältnisse und Gender-Debatte im Pop*. In: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #8: Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop*. Hg. v. Martin Büsser, Roger Behrens, Jens Neumann, Tine Plesch u. Johannes Ullmaier. Mainz: Ventil 2000. S.17.

Verfügbarkeit und Abhängigkeit.²⁶⁶ „Eine Vielzahl von Sängerinnen berichtet davon, wie sie von ihren Produktionsfirmen, Musikvideo-Regisseur*innen oder Marketingabteilungen dahin gebracht wurden oder werden sollten, mehr Haut und sich in sexualisierten Posen zu zeigen“²⁶⁷, betont Rost hinsichtlich der Inszenierungsanforderungen und bezieht sich dabei etwa auf Aussagen der britischen Sängerin und Songwriterin Dua Lipa im GQ-Magazin.

Um als weibliche Akteurin dem sexualisierten Idealismus von Weiblichkeit zu entgehen bzw. sich damit auseinanderzusetzen, haben unterschiedliche Popmusiker*innen verschiedene Zugänge gewählt. Einige nutzen die Erwartungshaltungen, die an sie gestellt werden als Ausgangspunkt für Verfahren der Unterbrechung von heteronormativen Prozessen. Wie Annie Lennox in den 1980er-Jahren hat sich die Sängerin, Schauspielerin und Label-Besitzerin Janelle Monáe (*1985) für eine non-hegemoniale Darstellung von Weiblichkeit entschieden. Sie trägt Anzüge, Hut, Hemd und Fliege. Damit entspricht sie als Künstlerin nicht der stereotypen Vorstellung von sexualisierter Weiblichkeit, wodurch der ihr zur Verfügung stehende Handlungsraum als Agierende im Popmusik-Business erweitert werden soll, indem sie sich über Geschlechtergrenzen hinwegsetzt. Eine andere Strategie ist das bewusste Zeigen von Andersartigkeit, die dadurch in ein neues, positives Licht gerückt wird. Künstler*innen versuchen damit, den Weiblichkeitsidealen von Schönheit, Zartheit und Zurückhaltung ein konträres Bild gegenüberzustellen.²⁶⁸ Wieder andere weibliche Performer*innen greifen sexualisierte Ideale und Stereotype bewusst auf und betonen die eigene Sexualität und die Vorstellung von normativer Femität. Oft kommt es dabei zu Übertreibungen und dadurch zur Ironisierung – die Agierenden entscheiden sich für eine solche Selbstdarstellung. Besonders Nicki Minaj ist für diese Strategie bekannt, denn ihre exzessive Selbstsexualisierung führte zu kontroversiellen Diskussionen. „Es ist umstritten, was Beyoncé, Rihanna, Taylor Swift oder Katy Perry tun, weil sie sich in einem stark besetzten Feld zwischen Respektabilitätspolitik und einer von Empowerment motivierten, selbstbestimmen Freizügigkeit bewegen, das von Debatten über Post- und Popfeminismus durchsetzt ist“²⁶⁹, stellt Katharina Rost fest. Ihrer Meinung nach können die Bilder jener Pop-Sänger*innen als affirmative Bestätigung der kulturell gefestigten Idealisierungen verstanden werden, andererseits aber als Befragung dieser Ansprüche und Werte.²⁷⁰

²⁶⁶ Vgl. Katharina Rost: »Sisters Are Doin' It for Themselves«? Popmusikerinnen und ihre Strategien ökonomischer und ästhetischer Selbstbestimmung. In: *Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*. Hg. v. Irene Lehmann, Katharina Rost u. Rainer Simon. Bielefeld: transcript Verlag 2019. S.236-237.

²⁶⁷ Ebd. S.237.

²⁶⁸ Vgl. ebd. S.237-238.

²⁶⁹ Ebd. S.239.

²⁷⁰ Vgl. ebd. S.239.

Die dominante Popmusik basiert auf der Verbindung von musikalischem Klang und emotionaler Erregung. Werner Jauk bezieht sich auf Leppert (1993) und hält fest, dass vor jeder zeichenhaften Verknüpfung der Sound als eine Varianz von Körperpraxis verstanden werden muss. In der Forschung zur Pop-Kultur wurde die emotionale Wirkung des Pop am stärksten hervorgehoben, ihr steht der Sound mit seiner inhaltlichen Unbestimmtheit konträr gegenüber. Mit Popmusik lässt sich eine unmittelbare Ausdrucks- und Empfindungsform fassen, die eine gewisse Klanglichkeit an körperliche sowie emotionale Zustände hängt. Der Klang und physisches Verhalten laufen zusammen in einem emotionalen Zustand, sie sind nicht zeichenhafter Ausdruck eines solchen.²⁷¹ „Dissidenter Pop klingt erregt ob der erregten Haltung oder Stimmung, die mit erregtem (Spiel-)Verhalten einhergeht“²⁷², konkretisiert Jauk, der die Rezeption des Pops als reaktives Verhalten auf die Klanglichkeit deutet, welche mit dem emotionalen Zustand einhergeht.²⁷³

Popmusiker*innen sind bei der Vermittlung ihrer Inhalte auf unterschiedliche Medien angewiesen. Dabei geht es nicht nur um die Konservierung der musikalischen Leistungen, sondern sie nehmen auch Einfluss auf die Konstitution und Konstruktion der Pop-Branche, indem sie „Inhalte nach eigenen Gesetzmäßigkeiten selektieren, gestalten und distribuieren“²⁷⁴, hält Peter Wicke fest. Inhalte werden medial aufgegriffen und verarbeitet, sie werden emotionalisiert und polarisiert und übernehmen damit die Bewertung der Musiker*innen und ihrer Produktionen. Dabei ist zu bedenken, dass die unterschiedlichen Medien interessiert daran sind, die öffentliche Person möglichst lange interessant zu halten.²⁷⁵ Sie verfolgen damit auch einen eigenen ökonomischen Anspruch, weshalb die Objektivität von Berichterstattung nicht immer gewahrt werden kann.

Wie anfangs mit Hawkins angesprochen, macht es für die gesellschaftliche Akzeptanz von Pop-sänger*innen, die mit konträren Geschlechtercodes spielen („gender-ambivalent coding“²⁷⁶), einen Unterschied, ob eine Person sich queere Repräsentationsweisen aneignet und jene ökonomisch fruchtbar macht oder sich tatsächlich als queer identifiziert.²⁷⁷ ‚Queering‘ im Sinne von Subversion bedeutet „[...] a form of appropriation where the practice of appearance swiftly substitutes that of self-representations.“²⁷⁸ Queere Performances haben das Potential, die Möglichkeiten der subversiven Unterwanderung hinsichtlich Genderpolitiken auszuhebeln:

²⁷¹ Vgl. Werner Jauk: *Pop: Mediatisierung und der dissidente Körper*. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider u. Martin Pfeleiderer. Frankfurt am Main, Berlin [u.a]: Peter Lang 2002 (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft; Bd. 19). S.134-135.

²⁷² Ebd. S.135.

²⁷³ Vgl. ebd. S.135.

²⁷⁴ Wicke: *Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch*. S.329.

²⁷⁵ Vgl. ebd. S.329.

²⁷⁶ Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. S.282.

²⁷⁷ Vgl. ebd. S.282.

²⁷⁸ Ebd. S.282.

„[...] queer performances can quickly undermine the subversive side of gender politics, something that has its parallels in race, ethnicity, and class. Indeed, signifying as queer is a lot more about maintaining tensions than resolving them. Indisputably, the aim of androgynous and homosexual display in the music industry has been part of a spectacularization of gender play that mocks sets of conventions [...]“²⁷⁹

Queere Performativität im Sinne der öffentlichen Darstellung stellt die systemischen Mechanismen von Gender als sozialer Konstruktion aus. In popkulturellen Produktionen ab dem späten 20. Jahrhundert ist ein Fokus der Performances auf die visuelle Darstellung – und dabei vor allem auf Geschlecht und Sexualität – zu beobachten. Körper sind damit Träger von politischer Repräsentation. Ihre Ästhetisierung ist Teil eines politischen Ausdrucks.²⁸⁰ „This implies that politics configure narratives that, in turn, allegorize libidinal positions of desire“²⁸¹, stellt Hawkins klar. Anschließend an diese These ergibt sich der Ansatz, dass Queerness, Androgynität und non-heterosexuelles Begehren untrennbar mit den technischen und künstlerischen Eigenschaften von Klangerlebnissen in der Popmusik verknüpft sind, die schon in der Musikkomposition ihren Anfang nehmen.²⁸²

In der heutigen Popmusik hat man es meist mit einem dichten Komplex von Inszenierungsstrategien und Konzepten von Performance zu tun – darin eingebunden sind immer Körper und Stimme. In ihnen vereinigt sich die künstlerische Identität. Aus diesem Zusammenschluss kann sich anschließend das öffentliche Image entwickeln.²⁸³

Dass der Klang eine emotionalisierende und damit ökonomische Funktion im Popbusiness hat, konkretisiert Beate Flath hinsichtlich der vollzogenen Geschlechterkonstruktion wie folgt:

„Sound als emotionale Aufladung von medial vermittelten Geschlechteridentitäten wäre Teil der Konstitution von Geschlechteridentitäten durch das Wiederholen performativer Akte: Abweichungen und ›Fehler‹ innerhalb dieser Wiederholungen würden potentiell (eine) Möglichkeit(en) der Veränderung in sich tragen – darin läge subversives Potential und darin läge auch eine Erweiterung des Möglichkeitsraums von Geschlechteridentitäten. Sound als emotionalisierende Größe wäre damit Teil der Erschließung dieses Möglichkeitsraums.“²⁸⁴

Pop-Performances sind ein vielschichtiges Konstrukt, das sich aus einer visuellen und auditiven Ebene zusammensetzt, und häufig noch über haptische Elemente verfügt, etwa über CDs oder

²⁷⁹ Ebd. S.282.

²⁸⁰ Vgl. ebd. S.282.

²⁸¹ Ebd. S.282.

²⁸² Vgl. ebd. S.282.

²⁸³ Vgl. Christina Brüstle: *Einleitung*. In: *Pop-Frauen der Gegenwart - Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Hg. v. Christa Brüstle. Bielefeld: transcript 2016 (=Studien zur Populärmusik). S.7.

²⁸⁴ Beate Flath: *Like a Virgin. Sound, Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik*. In: *Pop-Frauen der Gegenwart - Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Hg. v. Christa Brüstle. Bielefeld: transcript 2016 (=Studien zur Populärmusik). S.42.

Merchandise-Produkte. Text hat im Bereich der Popmusik den Status einer eigentümlichen Beiläufigkeit entwickelt, die gerade über die ständige Verfügbarkeit von Lyrics im Internet erstarken konnte.²⁸⁵ Musik und Sprache stehen in einem konstitutiven Bezug zueinander – diese Relationalität musikalischer und sprachlicher Elemente darf nicht unterschätzt werden. Sie befinden sich innerhalb eines Songs immer in einer Situation der Aushandlung, wodurch eine nahtlose Komposition entstehen kann.²⁸⁶ An dieser Stelle ist wieder an Werner Jauk zu erinnern, der die emotionale Wirkung von Pop ins Zentrum rückte. Eine ausschließlich linguistische Untersuchungsmethode ist nicht ausreichend, die Erschließung der Sinn- und Bedeutungsebene über schriftliche Äußerungen wäre mangelhaft.²⁸⁷

Wird in der Literatur von androgynen Personen oder im Speziellen von androgynen Popmusiker*innen gesprochen, werden klangliche Merkmale kaum ausgeführt. Allerdings kann das Schreien und Kreischen von Little Richard leicht mit der weiblich markierten Hysterie in Verbindung gebracht werden und auch die hohen Stimmen der Bee Gees, Prince und Michael Jackson ließen auf androgynen Performances schließen.²⁸⁸ „Aber letztlich werden sie nur in Bezug auf die geschlechtlichen Körper, von denen sie hervorgebracht und mit denen sie assoziiert werden, zu androgynen Momenten“²⁸⁹, betont Monika Bloss. Es stellt sich die Frage, warum menschliche Stimmen als „die körperliche[n] Notwendigkeiten des biologischen Geschlechts“²⁹⁰ gehandelt werden. Eine Antwort darauf gibt die Musikwissenschaftlerin Suzanne G. Cusick selbst, indem darauf verwiesen wird, dass die Stimme als im Inneren des Körpers entstehend verstanden wird – demnach wird sie als direktes Resultat des biologischen Geschlechts ausgewiesen. Verhaltensformen und äußerliche Merkmale (wie Entscheidungen für einen bestimmten modischen Stil) werden hingegen als Teil der Geschlechterperformanz ausgewiesen werden, die auf der Oberfläche eines geschlechtlichen Körpers entsteht. Sie werden als stärker beeinflussbar wahrgenommen.²⁹¹

„Wir gehen davon aus, dass körperliches Verhalten, das innerhalb der Grenzen des Körpers (in den Körperhöhlen) entsteht, von seinem Entstehungsort determiniert wird – vom Körper selbst. Daher kann es sich bei diesem Verhalten nicht um ›Performanz‹ handeln, da ihm keine bewusste Entscheidung zugrundezuliegen scheint. Im Vertrauen auf unseren gesunden Menschenverstand glauben

²⁸⁵ Vgl. Christofer Jost: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. Baden-Baden: Nomos 2012 (=Short Cuts | Cross Media; Bd. 5). S.27.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S.29.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S.31.

²⁸⁸ Vgl. Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance?* S.200.

²⁸⁹ Ebd. S.200.

²⁹⁰ Suzanne G. Cusick (1999) zitiert nach Florian Heesch: *Judith Butlers Performativitätsbegriff in der Musik. Suzanne G. Cusick: Musikalische Geschlechterperformanzen (1999)*. In: *Musik und Gender: Ein Reader*. Hg. v. Florian Heesch u. Katrin Losleben. Wien [u. a.]: Böhlau 2012 (Musik-Kultur-Gender; Bd. 10). S.291.

²⁹¹ Vgl. ebd. S.291.

wir, die Stimme sei der Körper, das Heraustönen seines Atems und seiner inneren Form in die Welt als eine Weise, durch die wir anderen bekannt, sogar vertraut sind.“²⁹²

Dieses ‚Glauben‘ ist letztlich aber nicht genug: Stimmen sind ebenso kulturell konstruiert wie soziale Rollenbilder. Sie sind als Performanzen zu verstehen, die zwischen einer singenden oder sprechenden Person und der sie/ihn umgebenden kulturellen Umwelt ausgehandelt werden. Die bereits angesprochenen Körpergrenzen, das Innen und Außen eines geschlechtlichen Körpers, nehmen in der Analyse von Gesang als Medium der Performanz von Gender einen wichtigen Platz ein. Der Gesang steht in einem direkten Verhältnis zu den Grenzen eines Körpers – Cusick verdeutlicht, dass alle Stimmen, aber besonders die singenden, vorhandene Grenzziehungen markieren. Diese Stimmen stellen das Verhältnis zwischen Körperinnerem und Außenwelt aus, sie performieren es.²⁹³

Da Stimmen als Indikator für Geschlecht gelten können, können technische Bearbeitungen von menschlichen Stimmen zu Unsicherheiten führen, sowie tiefe Frauenstimmen oder hohe Männerstimmen ein ähnliches Ergebnis erzielen können. Dieser Bruch mit Erwartungen wird speziell von queeren Künstler*innen häufig instrumentalisiert, so etwa von der Trans* Sängerin SOPHIE, die ihre eigene Stimme mit elektronischen Mitteln so verfremdet, dass sie sich einer eindeutigen geschlechtlichen Zuordnung entzieht bzw. eine solche erschwert. So etwa in ihrem Song *Face-shopping*, erschienen 2018. An diesem Beispiel lässt sich zeigen, dass körperliche, stimmliche Voraussetzungen zusätzlich zur Performancestrategie Leerstellen eröffnen, die bewusst nicht geschlossen werden.

Cusick, die auch im Feld der Musikgeschichte forscht, versteht musikalische Performanzen als körperliche Darstellungen und Klangerlebnisse, die in einer Kultur bedeutungstragend sind und dekodiert werden können. Butlers Theorie der Performativität von Gender lässt sich demnach gut auf popmusikalische Performances anwenden. Cusick beschreibt die musikalische Komposition als die Transformation von Ideen in ein Gesamtes. Die Ideen, die ausgedrückt werden sollen, werden durch Körper und mit Körpern transportiert. Es sind Körper, welche Ideen in wahrnehmbare Klänge verändern.²⁹⁴ „Musikalische Performanzen sind folglich oft die Begleitung von Ideen, die durch Körper mittels der Performanz von Körpern dargestellt werden“²⁹⁵, hält die Autorin diesbezüglich fest. Musikalische Produktionen sind gleichsam Images, Bilder und sinnliche Sensationen, die abgesehen von der klanglichen Ebene auch visuelle wie gestische Stimulationen transportieren. Popmusik ist in ihrer ästhetischen Inszenierungsweise auch Medienereignis – oftmals

²⁹² Ebd. S.291.

²⁹³ Vgl. ebd. S.292.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S.291.

²⁹⁵ Ebd. S.291.

vor dem Hintergrund von ökonomischer Planung. Peter Wicke nennt Madonnas *Open Your Heart* und *Thriller* von Michael Jackson als Beispiele – jene Leistungen auf eine klanglich-musikalische Dimension herunterzubrechen, würde dazu führen, nur einen Teilbereich in Betracht zu ziehen. Man würde Gefahr laufen, in ein perfekt funktionierendes Abhängigkeitsregime einzugreifen, so kann Popmusik nicht gefasst werden.²⁹⁶

Was sich speziell bei der Analyse von Bühnenauftritten zeigt, ist, dass sich die Musik nie von der performenden Person ablösen lässt. Der Körper der ausführenden Person ist kein neutrales Medium, keine leere Hülle, die klangliche Erlebnisse transportiert.²⁹⁷ Er ist viel mehr selbst involviert in die Bedeutungskonstruktion, da „er über die Performance hinaus Kontinuität und Sinn stiftet“²⁹⁸, konkretisiert Silke Borgstedt. Damit meint sie etwa das Ausdrücken einer bestimmten Haltung zur Musik. Außerdem bedeutet jede Beurteilung einer musikalischen Performance gleichzeitig die Formung und Beeinflussung des Images der Musiker*innen.²⁹⁹ Borgstedt versteht die Musik deshalb als Teilfunktionär der gesellschaftlichen Produktionsprozesse, indem sie sowohl als Bedeutungsträger als auch „Projektionsfläche für Wünsche und Wirklichkeiten“³⁰⁰ agiert.

Bühnenperformances von Popmusikerinnen sind häufig von Sexualisierung und Pornografisierung geprägt, auch von Hyperfeminisierung kann gesprochen werden. Miley Cyrus hat bei den MTV Video Music Awards 2013 für einen Höhepunkt dieser Inszenierungsform gesorgt. Ihre provokante Selbstsexualisierung auf der Bühne wurde häufig kritisiert, doch die Sängerin verwies auf die gegenwärtige Popmusikindustrie, die Performances wie die ihre verlangt. Jene sei sensationshungrig und gezeichnet vom Bemühen, immer Spektakuläreres, Schockierendes und Überraschenderes auf die Bühne zu bringen – die Popmusik und speziell ihre Repräsentation auf der Bühne bietet also spezielle Freiräume hinsichtlich gewagter Inszenierungen, die häufig auf homo- oder bisexuelle Praktiken verweisen. Speziell die VMA-Zeremonie sorgte schon häufig für provokante Performances, die gesellschaftliche Tabuisierungen sowie Verhandlungen von Gender, Sexualität und Femininität medial inszenierten. Als Beispiele wurden bereits der lesbische Kuss zwischen Madonna, Christina Aguilera und Britney Spears genannt oder die Drag-King-Performance von Lady Gaga alias Jo Calderone. Mit Selbstinszenierungen wie diesen gelingt es den Performer*innen darauf hinzuweisen, welche besonderen Maßstäbe hinsichtlich der Bewertung von Auftritten weiblicher Akteurinnen gelten. Dabei sind nämlich nicht nur musikalische oder ästhetische Parameter relevant, sondern auch Vorstellungen von soziokulturellen Normen und

²⁹⁶ Vgl. Wicke: *Populäre Musik als theoretisches Konzept*. S.12.

²⁹⁷ Vgl. Silke Borgstedt: *Stars und Images*. In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Hans Neuhoff. Laaber 2007. (=Handbuch der systematischen Musikwissenschaft; Bd. 4.) S.337.

²⁹⁸ Ebd. S.337.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S.337.

³⁰⁰ Ebd. S.337.

Werten. Weiblichkeit soll sich zwischen erwünschter Freizügigkeit und gebotenem Abstand bewegen – wird das eine oder andere vernachlässigt, müssen sich Musiker*innen rechtfertigen. Internationale Künstler*innen wie Dua Lipa, Annie Lennox, Halsey, Madonna, Lady Gaga, Lulu, Beyoncé, Pink, Sinéad O'Connor, Grimes, Björk und Janelle Monáe kritisieren diesen Sachverhalt rege.³⁰¹

Dass Körperlichkeit und Erotik in der Popindustrie eine tragende Rolle spielen, ist eine akzeptierte Tatsache. Was die proklamierte Sexyness aber problematisch macht, ist die transportierte Vorstellung davon. Es zeigt sich, dass der Pop in seiner Geschichte Sexyness mehrheitlich aus einem heterosexuellen Blick zeigt, er beruft sich demnach auf einen männlichen Blick. Büsser, Plesch und Ullmair betonen aber, dass sich gerade durch diese Grundvoraussetzung die kulturelle Repräsentation von Geschlechterrollen bzw. ihre Veränderungen im Laufe der letzten Jahrzehnte gut ablesen lässt.³⁰²

„Es kann also nicht heißen, dass Rock/Pop notwendig sexistisch und homophob sind, sondern dass diese Elemente dort einfach aufgrund der Körperpräsenz deutlicher als anderswo in Erscheinung treten. Und genau darin sehe ich, ehrlich gesagt, auch eine Chance. Wo, wenn nicht in diesem vom Körper betonten Bereich, ist es wirkungsvoller, tradierte Geschlechterrollen in Frage zu stellen? So wie DIVINE und MADONNA es ja auch auf ihre Weise getan haben.“³⁰³

Aus der Kritik an der populären Musik – sie würde die Körperpräsenz aus einem sexistischen Blick betrachten und homophobe Strukturen beinhalten – entsteht so nach Büsser, Plesch und Ullmair auch ein spezielles Potential zur Infragestellung dieser transportierten Perspektive. Denn finden künstlerische Interventionen statt, die aus den gegebenen Mechanismen heraus entstehen, kommt es zu einer internen Umkehr jener. Hegemoniale Geschlechterrollen lassen sich demnach gerade in dieser Musikform besonders wirkungskräftig diskutieren, denn die Befragung der eingeschriebenen traditionellen Normen hat direkten Einfluss auf ihre neuerliche Produktion bzw. ihre Modifikation.

3.3. Das Musikvideo als Kunstform und Kommerzprodukt

Musikvideos haben zwei zentrale Funktionen: Sie fungieren als Werbeträger und haben dabei einen ästhetischen Mehrwert. Doch Musikvideos haben sich mittlerweile als eigenes Genre, als

³⁰¹ Vgl. Rost: »Sisters Are Doin' It for Themselves«? S.230-231.

³⁰² Vgl. Büsser, Plesch u. Ullmaier: *Le Douzième Sexe (Einleitung)*. S.17.

³⁰³ Ebd. S.17.

eigene Kunstform etabliert, die mitunter kritische Subtexte transportieren kann. Es ist beispielsweise möglich, in den Musikvideos eine subversive Nuance zu erkennen, die die eigentliche Abwendung vom ursprünglichen Zweck der Kommerzialisierung ausdrückt.³⁰⁴

Die Ebenen von Text, Bild, Musik und Clip sind als zusammengesetzter Verbund auszuweisen und müssen dementsprechend in einer Analyse gleichwertig betrachtet werden. Das bedingt wiederum die Unterscheidung zwischen den Urheber*innen der Teilbereiche von Text, Musik und Clip – es kann etwa dazu kommen, dass sich die Interessen der jeweiligen Akteur*innen voneinander unterscheiden, was sich im schlussendlichen Gesamtwerk niederschlägt. Doch auch eine homogene Herangehensweise ist möglich, wenn sich die Ansätze überlagern.³⁰⁵ „Ein Videoclip kann [...] mehrstufig angelegt sein und auf diversen Ebenen funktionieren“³⁰⁶, darauf verweisen Henry Keazor und Thorsten Wübbena. Eine Videoproduktion kann mehr ausdrücken als die Bebilderung eines musikalischen Werkes, sie kann ein Sinnangebot machen, das filmische Strukturen und Beziehungen anbietet, die verfolgt werden müssen. Umgekehrt sind Text und Musik nicht nur Mittel, um die Abfolge von Bildern zusammenzuhalten. Es handelt sich vielmehr um eine ständige Interaktion von Text, Bild und Musik.³⁰⁷ In ihrer Konzeption beziehen sich alle drei Ebenen auf bereits vorhandene Elemente der visuellen Alltags- und Kunstkultur, sie rekurren damit auf bereits Vorhandenes – etwa auf Cartoons, Videospiele, Werbung, Filme oder Kunstwerke. Aus diesem Bezugscluster ergibt sich eine neue Schöpfung: ein Musikvideo, das als Werbeträger oder gar Kurzfilm funktioniert. Jenes geht also wiederum ein in die angesprochene Alltags- und Kunstkultur, was bedingt, dass sich einzelne Clips auch aufeinander beziehen.³⁰⁸

Videos der Popmusik sind als Massenmedien zu verstehen, die in ihrer Ausrichtung großes Potential für die Konstruktion, die Dekonstruktion, aber auch die Re-Konstruktion von Geschlecht haben, hält Christa Brüstle fest. Geschlechterstereotype Rollenbilder von Männlichkeit oder Weiblichkeit werden in den filmischen Verarbeitungen der Musik häufig bestätigt, in manchen allerdings vorrangig kritisiert und subversiv unterlaufen. Außerdem zeigt sich, dass Entwürfe geschlechtlicher Unbestimmtheit oder Mehrdeutigkeit Platz finden und bereits gefunden haben. Popvideos sind auch als Kommunikationsmedien zu verstehen, die nicht nur den Gesang und die instrumentellen Klänge verbildlichen, sondern auch die politischen oder sozialen Haltungen ihrer Produzent*innen vermitteln können. Damit gehen gleichermaßen bestimmte Adressierungen einher. Das angesprochene Publikum soll die Geschichte der Videobotschaft ebenso schätzen wie

³⁰⁴ Vgl. Henry Keazor u. Thorsten Wübbena (Hg.): *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. 3. erw. u. akt. Aufl. Bielefeld: transcript 2011. S.18-19.

³⁰⁵ Vgl. ebd. S.19.

³⁰⁶ Ebd. S.20.

³⁰⁷ Vgl. ebd. S.20-21.

³⁰⁸ Vgl. Keazor u. Wübbena (Hg.): *Video thrills the Radio Star*. S.435.

die Musik – dadurch wird eine bestimmte Bindung oder sogar ein Begehren für Musiker*innen und Bands entfacht, das den Personen wie auch ihren Titeln bestimmt ist. Hier wird also auch eine ökonomische Strategie verfolgt. Widmet man sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Videoclips, so ist auch das soziale Umfeld der Produktion wie Distribution zu berücksichtigen sowie filmästhetische Entscheidungen, die sich in ihre Technologie eingeschrieben haben.³⁰⁹ Moderne Medien sind durch ihre technischen Voraussetzungen in der Lage, das Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Publikum und Performer*in auszuhandeln. In der Aufzeichnung von Bühnenauftritten oder Musikvideos wird beispielsweise mit Nahaufnahmen, Kamerafahrten und Mitteln der Postproduktion gearbeitet, um das Gefühl der Nahbarkeit zu erzeugen.³¹⁰

An Musikvideos lässt sich ablesen, welche Genderpositionen von der performierenden Person über Bild und Musik vermittelt werden. Aus den Produktionen geht hervor, ob heteronormative Geschlechtervorstellungen reproduziert oder alternative Bedeutungen von Gender geschaffen werden. Erika Funk-Hennings betont, dass es von Relevanz ist, ein Video auf die jeweiligen unterstützten Diskurse zu befragen. Parameter, die Aussagen darüber erlauben, können unterschiedliche Performance-Elemente betreffen: Wer hat Sprecher*innenrollen? Wem sind welche Handlungsspielräume erlaubt? Wem kommt wie viel visuelle Aufmerksamkeit zu? Wer erfährt musikalisch symbolisierte Wertschätzung? Bei einer Videoanalyse ist hier auf die gleiche bzw. ungleiche Verteilung dieser Elemente zu achten. Funk-Hennings bezieht sich bei ihren Thesen auf das traditionelle patriarchale Bild, das Männer in der Position handelnder Subjekte sieht und Frauen objektifiziert – weitere Geschlechteridentitäten bezieht sie in ihrem Text aus 2003 nicht mit ein, das heteronormative binäre System bleibt auch hier das Bezugsfeld. Sie stellt klar, dass seitens der Genderforschung bestehende Machtverhältnisse in Musikvideos untersucht werden müssen, immer aus der Annahme heraus, dass eine Auflösung der Machtverhältnisse durch alternative Diskurse in Gang gesetzt werden kann.³¹¹

Musikvideos sind als ein Mechanismus zu verstehen, der die Wahrnehmung von Menschen als Objekte begünstigt bzw. es erlaubt, sie innerhalb der sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen wahrzunehmen. „Accepting that the fetishization of bodies in pop videos produces meanings, we need to ask how pop performances encode meanings that can be read as queer“³¹², hält

³⁰⁹ Vgl. Christa Brüstle: *Das Krokodil im Swimmingpool oder: Männlichkeit(en) im Popvideo*. In: *Musik, Gender, Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Katharina Liebsch. Münster: Westfälisches Dampfboot 2015. (=Sektion Frauen- und Geschlechterforschung i. d. Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Band 44). S.215.

³¹⁰ Vgl. Wicke: *Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch*. S.329.

³¹¹ Vgl. Erika Funk-Hennings: *Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen*. In: *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Hg. v. Dietrich Helms, Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2003. S.57-58.

³¹² Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. S.283.

Hawkins fest. Das bedeutet, dass die Analyse von Videoproduktionen fruchtbar sein kann, um queere oder konkreter queer-politische Ansätze herauszufiltern bzw. sie zu erkennen.

4. Genderfluidity und Fluidity in Genderdisplay im Pop

Im Kapitel zur Popmusik hat sich gezeigt, dass sich Künstler*innen zirka ab den 1960er-Jahren aktiv mit den Zuweisungen von Geschlechteridentitäten auseinandergesetzt haben – in unterschiedlichen Genres, aber mit Vorliebe in der Popmusik. Das öffentliche Ausreizen von Möglichkeiten der Geschlechterdarstellung und die Herausforderung von Tabuisierungen hat sich mitunter als medienwirksame Strategie gezeigt. Die Öffentlichkeit zeigt Interesse an solchen Inszenierungen, die häufig als androgyn beschrieben werden. Dass insbesondere Genderfluidity ein Begriff ist, der in der Popmusik häufig auftritt, wurde von der SRF-Kulturredaktion angesprochen:

„Die 23-Jährige [Miley Cyrus] steht für eine junge Garde von Musikerinnen und Musikern, die sich nicht über ihr Geschlecht definieren lassen möchten. [...] Geschlecht wird als ‚sowohl als auch‘, als etwas, das verschiedenste Ausdrucks- und Lebensweisen ermöglicht, wahrgenommen. Dabei geht es den Artisten nicht primär darum, performativ mit Geschlechterklischees zu spielen – wie das David Bowie oder Prince in den 80er Jahren taten. Es geht nicht um theatralisches Verkleiden, sondern darum, ein inneres Gefühl auszudrücken. Ein Gefühl weder Mann noch Frau oder beides gleichzeitig zu sein. [...] Es ist mehr als ein Trend oder bloß eine Mode. Vielmehr zeugt die Sichtbarkeit dieser Menschen von einem neuen künstlerischen Selbstbewusstsein, einem Selbstverständnis mit dem queere Menschen ihrer Identität durchaus massentauglich Ausdruck verleihen.“³¹³

Sulzers Betonung des ‚inneren Gefühls‘ ist der wesentliche Aspekt der Genderfluidity in der Popmusik. Allein das temporäre Auftreten im Zuge einer Performance mit weiblich/männlich codierten Elementen – die konträr zum eigenen zu Geburt zugewiesenen Geschlecht stehen – hat nichts mit Genderfluidity als Identität zu tun. Wenn Sulzer sich auf David Bowie und Prince bezieht und ihre Performances in den 1980er Jahren als performatives Spiel mit Klischees ausweist, verweist sie auf die unkritische kulturelle Aneignung queerer Repräsentationsformen: „When pop stars borrow from queer chic, their self-identification with gender ambivalence can be interpreted as nothing more than gender tourism“³¹⁴, betont Hawkins diesbezüglich.

Sulzer bringt mit ihrer Definition zum Ausdruck, dass Genderfluidity mehr ist als das temporäre Aneignen geschlechtskonträrer Codierungen, doch über das geschlechtliche Selbstverständnis von Bowie und Prince zu urteilen, die sie beispielhaft für nicht-genderfluide Performer*innen nennt, obliegt nicht ihr. Sie als Journalistin kann lediglich aufgrund der visuellen Erscheinung der Künstler*innen urteilen. Der Akt der Fremdzuweisung hinsichtlich Geschlechteridentitäten birgt

³¹³ Dania Sulzer: *Gender Fluidity* [transkribiert], 30.12.2015, <https://www.srf.ch/sendungen/100-sekunden-wissen/gender-fluidity>, 30.08.2020. [00.00.59-00.03.08]

³¹⁴ Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. S.289.

Fehlerpotential und ist problematisch. Bestenfalls können Mutmaßungen angestellt werden, speziell wenn es um bereits verstorbene Künstler*innen geht, die noch nicht die Vielzahl an Geschlechterkategorien benennen konnten, wie wir es heute tun. Beide Künstler*innen wurden im damaligen Diskurs der Popmusik eher hinsichtlich ihrer sexuellen Orientierung befragt, als auf ihr eigenes Verständnis von Identität. Das ‚innere Gefühl‘ von dem Sulzer spricht, kann nur selbst empfunden und artikuliert werden, es kann niemanden als Label aufgedrückt werden, das aufgrund gewisser Merkmale vergeben wird.

Menschen, die sich nicht im System der Zweigeschlechtlichkeit einfinden können, eint die Ansicht, dass eine Geschlechteridentität wandelbar bleibt, d. h. es gibt keine permanente Zuschreibung, die ab der Geburt unveränderlich bleibt. So gibt es selbstverständlich auch Popmusiker*innen, deren Selbstverständnis sich mit der Zeit verändert. Jana Hunter (von der Band Lower Dens) bezeichnete sich selbst als genderfluid und wies verstärkt darauf hin, dass Genderfluidity als offenes Konzept zu verstehen ist, das ihr Freiheiten erlaubt. 2015 formuliert sie das in einem Statement in der US-Cosmopolitan wie folgt: „Often times I've toured as a woman, or at the very least been perceived as a woman by most of the people that I meet — genderfluidity doesn't necessarily mean I always go out of my way to hide the physical aspects of my body that people have long associated with womanhood.“³¹⁵ Als biologische Frau wollte sie sich nicht zu einer fixen Position in der Geschlechtermatrix bekennen, bevor sie sich doch entschloss, sich einer Testosteron-Therapie zu unterziehen und als Trans*mann zu leben und zu performen.³¹⁶ Was sich dadurch für die Musik geändert hat, ist vor allem die veränderte Stimmlage. Der Journalist John Norris beschreibt seine Wahrnehmung so: „Hunter's speaking voice [...] is noticeably lower than when I last heard it, and his singing is fully ‘an octave lower’. ‘I'm terrified people are gonna reject it’, he says, though that's hard to imagine.“³¹⁷ Auf diese Weise hat die private Entscheidung für einen medizinischen Eingriff auch Auswirkungen auf die musikalische Performanz und damit den Erfolg, der die ökonomische Grundlage für die Person ist. Mit diesem Beispiel zeigt sich allerdings vorrangig ein Problem, das in dieser Arbeit berücksichtigt werden muss: Geschlechteridentitäten sind keine fixen Parameter, die unveränderlich bleiben. So muss in den hier gewählten Beispielen auch diese Flexibilität in der Selbstbeschreibung miteinbezogen werden sowie die Vielzahl an

³¹⁵ Jana Hunter: *What It's Like to Be a Female Musician When You Don't Identify as a Woman*, 10.4.2015, <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/music/a38918/jana-hunter-lower-dens-essay/>, 27.08.2020.

³¹⁶ Vgl. John Norris, Interview mit Jana Hunter: *Why Lower Dens' Jana Hunter Is Both 'Terrified' and 'More Comfortable' Since Transitioning*, 9.5.2019, <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8529210/lower-dens-jana-hunter-the-competition-interview>, 27.08.2020.

³¹⁷ Ebd. 27.08.2020.

Begriffen, die nicht von allen Menschen gleich benützt werden, da es sich um neue Wortschöpfungen handelt, die als solche im gesellschaftlichen Sprachgebrauch noch nicht vollkommen angekommen sind.

Genderfluidity kann – gelesen als individuelle Geschlechterzugehörigkeit – keine direkten Konsequenzen auf Bühnenperformances bedeuten. Was sich allerdings vermehrt zeigt, ist die Tendenz der Medien öffentliche Auftritte von Musiker*innen als ‚genderfluid‘ zu betiteln, wenn sie sich optisch oder über ihr Verhalten Attribute der jeweils anderen Geschlechteridentität – im traditionellen Verständnis der Zweigeschlechtlichkeit – aneignen. In Artikeln von Magazinen oder Blogs wird eine Person also voreilig als genderfluide benannt, auch wenn die Grundlage für diese Zuweisung lediglich öffentliche Auftritte sind – und keine persönliche Äußerung der Person. Auch die Kunstfigur Levin Goes Lightly musste sich bereits zu ihrer Geschlechteridentität äußern. Jene fällt durch androgyne Auftritte mit Make-Up als Popakteur in Deutschland auf, doch gefragt nach der möglichen Zugehörigkeit zum Identitätsentwurf der Genderfluidity verweist der biologische Mann doch auf sein persönliches Verständnis von Bühnenshows: „Bühne ist emotionaler Ausnahmezustand. Langweile hat mich dazu gebracht, mich zu schminken. [...] Als Privatperson bin ich wenig androgyn. [...] Ich sehe einen Auftritt eher als Performance an, deshalb ist mir die Verwandlung wichtig“³¹⁸, erklärt Levin Stadler, der seit 2013 als Levin Goes Lightly performt. Zwei Dinge zeigen sich hier besonders deutlich: Erstens werden die Mechanismen der Bühnenshow und die geschaffene Kunstfigur bewusst von der Privatperson Stadler getrennt. Zweitens wird androgynes Auftreten von vielen Medien direkt mit Genderfluidity, einer Abkehr vom binären System, gleichgesetzt – die öffentliche Präsenz der Künstler*in/des Künstlers wird auf ihre Identität im Privaten hin befragt. Levin Goes Lightly ist durch seine Performanz mit weiblich codierten Elementen hinsichtlich seiner Geschlechteridentität nicht als genderfluid zu definieren, da er sich nur im Bühnenkontext damit identifizieren kann. Medial wird diese Zuweisung trotzdem getroffen. Ein weiteres Beispiel ist etwa Bilal Hassani, Contestant für Frankreich beim Eurovision Songcontest 2019, der in Medienberichten immer wieder als genderfluide/r Künstler*in betitelt wird, sich selbst allerdings nicht eindeutig in diese Kategorie einordnet: "I love to live in a blurred line between the two genders in terms of style, but I don't think I identify as gender-fluid. [...] I don't really think about it, to be honest. Maybe I am? I'm a happy person, and I think it's the only thing that matters."³¹⁹

³¹⁸ Saskia Timm, Interview mit Levin Stadler/Levin Goes Lightly: *Levin Goes Lightly: Ein Gespenst geht um in Deutschland und sein Name ist Ödnis*, 25.4.2019, https://kaput-mag.com/stories-de/levin-goes-lightly-ein-gespenst-geht-um-in-deutschland-um-und-sein-name-ist-oednis_interview/, 27.08.2020.

³¹⁹ Dan Allen, Interview mit Bilal Hassani: *Eurovision 2019: The queerest — and most controversial — yet?*, 18.05.2019, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/eurovision-2019-queerest-most-controversial-yet-n1007201>, 31.08.2020.

Es ist nicht möglich, aus distanzierter Perspektive Fremdzureisungen hinsichtlich Identitätsverständnisse zu treffen, trotzdem hat sich ein mediales Vorgehen etabliert, dass den Unterschied zwischen Genderfluidity und „Fluidity in Genderdisplay“³²⁰ in der Berichterstattung nicht anerkennt. Der Begriff ‚Fluidity in Genderdisplay‘ ist auch in der wissenschaftlichen Literatur kein gängiger, Stan Hawkins verwendet ihn in seinem Aufsatz *On Male Queering in Mainstream Pop* beiläufig bei der Beschreibung von Performances – für die vorliegende Arbeit soll er nun als kategoriale Bestimmung von Inszenierungen produktiv gemacht werden, die mit visuellen geschlechtlichen Ambiguitäten spielen, ohne dass die Auftretenden ihr subjektives Identitätsverständnis dabei als genderfluid verorten. Die Unterscheidung zur Genderfluidity als Identitätskonzept funktioniert dabei simpel: Entweder eine Person identifiziert sich als genderfluide Person oder sie verhandelt als Bühnenfigur geschlechtliche Konventionen, indem stereotypen Ansprüchen an das angeborene Geschlecht bewusst nicht nachgekommen wird, um in den Repräsentationen Spielraum für den Wechsel zwischen gendertypischen Verhaltensweisen und Darstellungen zu eröffnen. In diesem Kontext taucht auch der Begriff ‚genderfluid fashion‘ in journalistischen Beiträgen auf. So wird etwa Harry Styles als „genderfluid icon“³²¹ gepriesen, weil er gezielt modische Konventionen angreift, die Modeschöpfungen nach Geschlechtern teilt. Er hat allerdings nie Stellung zu seiner Geschlechteridentität bezogen bzw. sein Mann-Sein infrage gestellt. Die Mechanismen von Genderfluidity als angeeigneter Lebensentwurf und von Fluidität beschränkt auf Style und Shows in der Öffentlichkeit sind nicht ident, werden aber speziell außerhalb der LGBTQI*-Community häufig so verstanden.

Katharina Rost von der Universität Bayreuth betont, dass der Popmusik hinsichtlich gesellschaftlicher Themen wie Sexualität und kulturelle Identität große Bedeutung zukommt. Sie stellt fest, dass die Charts aktuelle Fragestellungen zeigen, nicht nur den Musikgeschmack der Rezipient*innen zu einer gewissen Zeit. Popsänger*innen kreieren eine ‚performance persona‘, die nicht mit der Privatperson, die dahintersteckt, zu vergleichen ist. Diese Personae sind als Verkörperungen von bestimmten Identitätskonzepten und Körperkonzepten zu sehen. Katharina Rost verweist an dieser Stelle auf Stephen Lowry, der jene als personalisierte Darstellungen von gesellschaftlichen Themen versteht. Wobei er besonders auf die Verkörperung von Formen individueller Identität, von persönlichen Werten, von Geschlechterrollen und politischen, moralischen oder religiösen Haltungen generell, hinweist. Auf diese Weise haben Pop-Personae tatsächlich das Potential, kulturelle Vorstellungen und Bilder zu beeinflussen bzw. sie zu erweitern. Sie können zur Sichtbarmachung und zum performativen Aushandeln von unterschiedlichen Identitätsentwürfen beitragen, woraus sich neue Präsentations- und Seinsweisen ergeben können – es kommt

³²⁰ Hawkins: *On male queering in mainstream pop*. S.283.

³²¹ Dong Li: *Harry Styles: A gender-fluid icon*, 18.10.2019, <https://medium.com/@w1717229/harry-styles-a-gender-fluid-icon-4ae4c67b964d>, 03.09.2020.

zu ihrer Vervielfältigung.³²² Rost spricht von „Präsentations- und Seinsweisen im kulturellen Imaginären“³²³.

In der vorliegenden Arbeit werden zwei Popkünstler*innen beispielhaft herangezogen, die in öffentlichen Äußerungen ihre geschlechtliche Identität als genderfluid definiert haben. Die Frage ist, wie die Performer*innen mediale Voraussetzungen nutzen und sich im medialen Umfeld bewegen. Genderfluidity wird als (Identitäts-)Konzept untersucht, um zu erkennen, wie Weiblichkeit und Männlichkeit interpretiert wird, inwiefern sie ausgedrückt wird und welche Potentiale in der Fluktuation auf der ‚Skala‘ der Geschlechteridentitäten (siehe S.38) entstehen, wenn sie auf der Bühne bzw. im öffentlichkeitswirksamen Kontext ausgelotet werden. Es wird sich die Frage stellen, wie die mediale Repräsentation hinsichtlich queer-politischer Strategien aussieht, welche Techniken angewendet werden, welche visuellen Schwerpunkte gesetzt werden oder ob die Ebene der Stimme einen Rolle spielt.

Die Relevanz der geschlechtlichen Zuordnung einer Performerin/eines Performers im Bereich der Popmusik ergibt sich aus der Tradition des Genres, Körper, Tanz und Sexyness zu verknüpfen.³²⁴ Popmusik erlaubt die Thematisierung von Existenzweisen und Lebensentwürfen, da sie durch die drei genannten Komponenten einen größeren Spielraum für Genderperformances erlaubt, als es andere Musikformen – wie etwa die Klassik – bieten können.

Butler (1991) argumentiert, dass Geschlechterzugehörigkeit niemals eine subjektive Entscheidung sein kann und sich nur Nuancen davon individuell performativ entfalten können – und das nur innerhalb eines strengen repressiven Rahmens.³²⁵ Später ergänzt sie, dass das Finden von Namen für Identitätskategorien nicht einfach für sich steht und Selbstermächtigung ausdrückt. Die Historizität und der Diskurs rund um die Benennung bleiben permanent präsent. Selbstbestimmung ist damit keine direkte Folge auf Selbstbenennung, betont Butler (1993). Ein Individuum kann nie die Kontrolle über diskursive Praxen erlangen, wodurch die angestrebte Autonomie des Einzelnen durch die Selbstzuweisung von Begrifflichkeiten unkalkulierbar bleibt. Ein Diskurs muss in seiner Historizität betrachtet werden.³²⁶

³²² Vgl. Katharina Rost: *Rebellen und Dandies. Female Masculinities im Pop*. Vortragsskript, gehalten am Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz bei der Tagung „Männlichkeiten und ihre Klischees“ am 28.10.2018. S.3.

³²³ Ebd. S.3.

³²⁴ Vgl. Büsser, Plesch u. Ullmaier: *Le Douzième Sexe (Einleitung)*. S.17.

³²⁵ Vgl. Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. S.311.

³²⁶ Vgl. Butler: *Critically Queer*. S.19.

Mit den angeführten Thesen Butlers wird der Möglichkeit, sich durch die individuelle Aushandlung von Geschlecht vom binären Gesellschaftskonstrukt loslösen zu können, widersprochen. Genau das ist allerdings das Ziel der Genderfluidity bzw. allen non-binären Existenzweisen. Geschlecht ist nach Butler kein Feld der freien Entscheidung und Aushandlung. Ob die gewählten Beispiele sich dieser repressiven Logik hingeben (müssen) oder ob Butler mit ihren anti-individualistischen Vorstellungen zu weit gegriffen hat, wird sich im Laufe dieser Masterarbeit nicht klären lassen, doch das Stellen der Frage scheint mir dennoch zentral.

In Medienberichten ist die Frage nach der eigentlichen, d. h. biologischen, geschlechtlichen Zugehörigkeit von Sänger*innen relevant – wie sich anhand des erzwungenen Nachweises der Geburtsurkunde von Annie Lennox zum Beweis ihrer Identität (siehe 3.1. Performances mit queer-subversivem Potential) gezeigt hat. Auch die Klärung der Sexualität von Musiker*innen ist häufig thematisiert worden und wird von Stars der Szene selbst vorangetrieben. Miley Cyrus etwa hat sich schon 2016 gegenüber der Zeitschrift *Variety* als pansexuell und non-binary geoutet, nachdem die Medien schon lange spekuliert hatten.³²⁷ Ihr Auftritt 2013 bei den *MTV Video Music Awards* hat etwa zu hitzigen Diskussionen geführt. Auch Tom Neuwirth und seine Bühnenperson Conchita Wurst ist erneut zu nennen – seine Performances als ‚Frau mit Bart‘ haben den Österreicher bekannt gemacht. Häufiger als für seine Musik musste sich Neuwirth allerdings zu seiner geschlechtlichen Identität und sexuellen Orientierung äußern. Er gibt an, als schwuler Mann zu leben und im Drag-Queen-Stil eine Bühnenfigur für Auftritte entworfen zu haben. Anders geht die Sängerin St. Vincent mit Fragen zu ihrer Geschlechteridentität um: „I don't think about those words. I believe in gender fluidity and sexual fluidity. I don't really identify as anything. [...] I don't have anything to hide but I'd rather the emphasis be on music.“³²⁸

Wenn von politischer Positionierung durch körperliche Selbstermächtigung in der Popmusik gesprochen wird, müssen Genesis P-Orridge (bürgerlich: Neil Andrew Megson; erfolgreich mit den Bands *Throbbing Gristle* und *Psychic TV*, aktiv als Performancekünstler*in) und Lady Jaye Breyer P-Orridge (bürgerlich: Jacqueline Mary Breyer; Krankenschwester und Musikerin) genannt werden, die das Konzept der ‚Pandrogynität‘ entwickelten.³²⁹ Sie schufen diesen Neologismus der Pandrogynität, um die „Auflösung der binären Zweigeschlechtlichkeit zur Schaffung einer neuen

³²⁷ Vgl. Ramin Setoodeh, Interview mit Miley Cyrus: *Miley Cyrus on 'The Voice,' Donald Trump and Coming Out*, 11.10.2016, <https://variety.com/2016/music/features/miley-cyrus-the-voice-donald-trump-vmawoody-allen-coming-out-pansexual-1201884281/>, 15.08.2020.

³²⁸ Jonah Weiner, Interview mit Annie Clark: *The Dream World of St. Vincent. Art, darkness and blurred lines: Hanging in Spain with the smartest indie-rock star of her generation*, 03. Juli 2014, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-dream-world-of-st-vincent-101044/>, 31.08.2020.

³²⁹ Vgl. Heinze u. Schmidt: *Cutting-up Gender Identity*. S.209.

dritten Entität, eines neuen dritten Wesens, befreit von jeglicher Form der kategorialen oder identitären Zuschreibung³³⁰, benennen zu können. Das gemeinsame Ziel des Paares war die Angleichung ihrer Körper aneinander – mithilfe von Schönheitschirurgischen Eingriffen sollte diese Idee verwirklicht werden. Es sollte ein Kunstprojekt aus zwei Personen entstehen, nämlich ‚Breyer-P-Orridge‘. Es sollte eins aus zwei gleichen Körpern entstehen – die Grenzen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit sollten unkenntlich gemacht werden. Das politische Moment liegt in der Kritik am hegemonialen System der Zweigeschlechtlichkeit in der Gesellschaft, in der Kultur und in der Natur. Jenes war nach den Künstler*innen der Nährboden für alle Konflikte dieser Welt. Durch die Hinwegsetzung über Normen soll die totale Befreiung des Menschen gelingen, einengende Bestimmungen sollen obsolet gemacht werden.³³¹

Dem Duo gelang durch Körperperformances und -transformationen eine öffentlichkeitswirksame Auseinandersetzung mit Geschlechteridentitäten. Sie verdeutlichten die Möglichkeiten, Geschlechterklassifikationen und -ordnungen als Konstrukte aufzuzeigen. Sie sollten problematisiert und dekonstruiert werden – was über das Ausloten von Alternativen abseits hegemonialer Bestimmungen passieren kann. Im speziellen Konzept der Pandrogynität soll völlige Selbstermächtigung demonstriert werden, die mit der beliebigen Gestaltbarkeit des Selbst einhergeht – was besonders den geschlechtlichen Körper bzw. seine potenzielle Transformation betrifft.³³² Genesis P-Orridge sagte dazu in einem Interview mit Randall Roberts:

„It’s my skin. It’s my body. And if I want to change it, that’s my right. It’s just raw material. It’s not sacred. It doesn’t belong to a deity. It doesn’t belong to the government or any cabal of power brokers. It’s mine. The malleability of the body is one of the gifts that we receive, and as technology changes and improves there are more and more choices.“³³³

Am 26. Februar 2020 trat Genesis P-Orridge im ‚Museum of Modern Art‘ in New York auf.³³⁴ Im MoMa stellte hier klar, dass Geschlecht eines jener Elemente ist, das nach traditionellem Blick notwendigerweise Spaltung erzeugen muss – es ist ein Entweder/Oder.³³⁵ Rachel Kraus fasst diesen Aspekt des Vortrags wie folgt zusammen: „Ein kritischer Blick darauf, wie Geschlechter-

³³⁰ Ebd. S.209.

³³¹ Vgl. ebd. S.210.

³³² Vgl. ebd. S.211.

³³³ Randall Roberts, Interview mit Genesis P-Orridge: *Genesis P-Orridge shares their vision for ‘gender evolution,’ possibly for the last time*, 23.10.2019, <https://www.ninajohnson.com/news/genesis-p-orridge-shares-their-vision-for-gender-evolution-possibly-for-the-last-time>, 29.08.2020.

³³⁴ Nur einen knappen Monat später, am 14. März 2020, verstarb Genesis Breyer P-Orridge an Lungenkrebs. Seine Partnerin – Lady Jaye Breyer P-Orridge – erlag bereits am 9. Oktober 2007 einem Herzleiden.

³³⁵ Vgl. Rachel Kraus: *Fünf Strategien, um dein wahres Selbst zu finden – von Genesis Breyer P-Orridge* *Lebenshilfe von der legendären Industrial-Pionierin und Künstlerin*, 07.03.2017, <https://www.vice.com/de/article/78jdye/fuenf-strategien-um-dein-wahres-selbst-zu-finden-von-genesis-breyer-p-orridge>, 27.08.2020.

rollen Menschen auseinanderbringen, ist nur ein Weg, um die Illusion des Entweder/Oder aufzulösen. Das Entweder/Oder ist die Trennung von Mann und Frau – der Sündenfall, wie P-Orridge mit Verweis auf das Alte Testament sagt.³³⁶ Genesis-Breyer P-Orridge wies darauf hin, dass es im Kern nicht um Geschlecht geht, sondern um das Ablehnen des Entweder-Oder-Denkens. Genesis P-Orridge selbst wollte nicht als Mann klassifiziert werden. Die eigene Identität sollte ‚fluide‘ bleiben. Als Pronomen verwendete hier das englische they/them und identifizierte sich zuletzt mit dem Entwurf der Genderfluidity.³³⁷ Im Nachruf zu Genesis P-Orridge schreibt Jens Salzer:

„Wie kein anderer hat Genesis Breyer P-Orridge [sic!] über fast 50 Jahre hinweg die Grenzen der musikalischen Erfahrung getestet; die Möglichkeiten des Klangs und der klanglichen Überwältigung seiner Hörer; die Grenzen des Selbst und des eigenen Körpers; und das Glück der Überschreitung von allem, was die überkommenen Traditionen der Kultur und der Zivilisation uns als selbstverständlich erscheinen lassen.“³³⁸

Die Lebensweise des Paares und ihr politischer Ansatz machen deutlich, dass die körperliche Selbstdarstellung nicht nur der Ausdruck des persönlichen Empfindens ist, sondern dass in öffentlichen Performances auch politische Kritik transportiert werden kann – der Körper ist dabei das Trägermedium einer Botschaft. Speziell die Popmusik, die betonte Körperlichkeit schon immer miteinschloss, eignet sich demnach für eine politische Intervention. Inwiefern Körperlichkeit in Performances von aktuell erfolgreichen genderfluiden Künstler*innen mit Bedeutung hinsichtlich queerer Ermächtigung aufgeladen ist, soll sich am Beispiel eigener Analysen ausgewählter Pop-Sänger*innen zeigen.

5. Mediale Strategien genderfluider Künstler*innen

Die musikalischen Leistungen und medialen Performances von Popmusiker*innen lassen sich als kulturelle Produktionen lesen. Ihre Analysen bergen das Potential, die Konstruktion von Geschlechteridentitäten und damit einhergehend ihre Hierarchisierung aufzuzeigen. Sabine Wesely hält diesbezüglich fest, dass Medien Vorstellungen davon produzieren, was die Gesellschaft unter einem männlichen und weiblichen Bild versteht, welche Merkmale im binären Denken einem Mann bzw. einer Frau zuzuschreiben sind.³³⁹ Sie bilden demnach nicht ab, sondern bringen hervor. Wesely spricht an dieser Stelle von einer „Genderisierung durch die Medien“³⁴⁰. Darunter versteht man den „Prozess der Vermittlung der (kulturspezifisch entwickelten) Aspekte von Geschlechtlichkeit; [...] einen Prozess der kulturellen Konstruktion von Geschlecht“³⁴¹, hält Wesely

³³⁶ Ebd. 27.08.2020.

³³⁷ Vgl. ebd. 27.08.2020.

³³⁸ Jens Balzer: *Die Möglichkeiten des Menschseins*, 15.03.2020, <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-03/genesis-p-orridge-throbbing-gristle-psyhic-tv-musik-nachruf/seite-2>, 29.08.2020.

³³⁹ Vgl. Wesely (Hg.): *Gender Studies in den Sozial- und Kulturwissenschaften*. S.69.

³⁴⁰ Ebd. S.69.

³⁴¹ Ebd. S.69.

fest. So werden bestimmte Bilder von stereotypen Vorstellungen der Geschlechteridentitäten sowie ihr Verhältnis zueinander (re-)produziert.³⁴² Während Wesely im Jahr 2000 noch klar vom Schema Frau/Mann ausgeht und damit von strikter Zweigeschlechtlichkeit, sind heute, zwanzig Jahre nach Veröffentlichung der Abhandlung, zielführende Diskussionen rund um mediale Repräsentationen nicht mehr ohne Berücksichtigung weiterer Geschlechteridentitäten möglich. Vor dem Hintergrund dieses Wissens sollen im Anschluss kulturelle Produktionen nach neuen Standards im Einzelnen untersucht werden.

In der Einleitung wurde die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit bereits vorgestellt. Sie lautet: *Welche queer-politischen Strategien sind in Performances von Pop-Sänger*innen erkennbar, die sich explizit einer Zuordnung in eine Kategorie des binären Geschlechtersystems entziehen?* Nachdem die theoretischen Ansätze aus dem Bereich der sich überschneidenden Gender- und Medienwissenschaften geklärt wurden, die Popmusik als besonders wirksames Medium zur Infragestellung von Geschlechternormen und -grenzen diskutiert wurde und Konzepte non-binärer Lebensentwürfe besprochen wurde, sollen nun konkrete medienwissenschaftliche Analysen anhand von zwei Popkünstler*innen folgen. Bisher wurde das Auftreten von Musiker*innen auf ausgewählte Aspekte ihres Handelns heruntergebrochen, um einzelne Argumentationen zu stützen – zum Beispiel wurden Styling, Stimme oder Bewegungsabläufe besprochen. Diese punktuelle Herangehensweise wird nun abgelöst von einer umfangreicheren Betrachtung unterschiedlicher Elemente der Performances von ausgesuchten Musiker*innen. Um Genderperformances zu überprüfen, eignen sich zwei Ansätze: Mit einer synchronen Herangehensweise kann etwa mit einem Kultur-, Kunst- oder Aufführungsvergleich gearbeitet werden, während bei einem diachronen Ansatz die geschichtliche Entwicklung von körperlichen Inszenierungen von Geschlechtermodellen beleuchtet werden muss.³⁴³ Im Zuge dieser Arbeit wird ein synchroner Ansatz angewendet.

Die Forschungsfrage richtet sich explizit auf die Formen von Intervention in das hegemoniale Bild von Geschlechtergrenzen, wobei konkret mit theoretischen Positionen nach Antke Engel (2002) gearbeitet wird. Ausgegangen wird dabei von einer Feststellung Engels, welche unmissverständlich darlegt, dass die Hinterfragung der zweigeschlechtlichen Gesellschaftsordnung ein eigenes Politikum ist – und damit queer-politisches Potential hinsichtlich Interventionen bietet:

„Die Infragestellung der Geschlechterbinarität ist Ergebnis einer identitätskritischen, anti-klassifikatorischen theoretischen und politischen Bewegung, die nicht unmaßgeblich von denjenigen getragen

³⁴² Vgl. ebd. S.69.

³⁴³ Vgl. Schrödl: *Gender Performance*. S.133.

ist, die in den Vorgaben rigider Zweigeschlechtlichkeit und normativer Heterosexualität nicht aufgehen und mit normativen Zurichtungen, Diskriminierungen und Verwerfungen zu kämpfen haben.“³⁴⁴

Aufbauend auf die Erkenntnisse aus den theoretischen Grundlagen hinsichtlich Genderperformances, der Herstellung von Geschlecht und des Potentials von Grenzübertretungen sollen aktuelle Performances der Musiker*innen untersucht werden, die 2019 und/oder 2020 entstanden sind. Der Überblick zur gesellschaftshistorischen Relevanz von Popmusik hinsichtlich Genderperformances wird dabei immer als Hintergrundwissen vorausgesetzt, ebenso die Begrifflichkeiten für mögliche Geschlechteridentitäten, mit denen bisher bereits gearbeitet wurde. Für viele Bezeichnungen gibt es keine etablierten deutschen Äquivalente, deshalb wird in einigen Fällen auf das englischsprachige Original gesetzt. Treten im Folgenden Künstler*innen auf, die sich das Pronomen they/them zuweisen, wird mit dem bereits vorgestellten Neologismus ‚xier‘ (für sie/er) gearbeitet – eine Entscheidung, die auch als experimenteller Versuch gesehen werden kann, da sich diese Variante in der wissenschaftlichen Praxis noch kaum eingefunden hat. Bei der Verwendung dieser und anderer Formulierungen, die sprachlich neue Phänomene der LGBTQI*-Community benennen, wird hoher Wert auf Sprachsensibilität gelegt.

Die vorzustellenden Analysematerialien – Videoclips und Bildmaterial – werden nach Engel als visuelle Repräsentationen verstanden, als Konservierung gesellschaftlicher Entwicklungen. Für die Besprechung der Beispiele werden vorrangig Antke Engels bildanalytische Ansätze aus dem Werk *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (2009) aufgegriffen, um einem etablierten wissenschaftlichen Schema aus dem Bereich der Queerstudies zu folgen. Zu den zentralen Elementen der Herangehensweise Engels zählt etwa die Berücksichtigung des visuellen Gesamtkontexts, der unterschiedliche kritische Positionen beinhalten kann, weshalb die Extrahierung bildkompositorischer Elemente zu wenig wäre. Wie auch in Engels Werk sollen Uneindeutigkeiten, Grenzen, Ambiguitäten und Widersprüche oder Übergänge in der visuellen Umsetzung hervorgehoben werden und im Gesamtkontext auf queeres Potential hin beurteilt werden.³⁴⁵

Da bei beiden Analysebeispielen Fotostrecken aus Magazinen besprochen werden, wird Antje Osterburgs Text *...& queer stories* (2016) ergänzend zu Engels Instrumentarium herangezogen, um die Bildgestaltung noch klarer zu dekodieren. Dieser Beitrag dient als zweite wichtige Beispielanalyse im Hinblick auf queere visuelle Repräsentationen, wobei hier der Fokus speziell auf die Funktion der Mode gelenkt wird. Im Bereich der Fotografie wird nicht von Mode allein oder einem modischen Körper gesprochen, es hat sich der Begriff des Modekörpers nach Lehnert

³⁴⁴ Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.161.

³⁴⁵ Vgl. ebd. S.111.

durchgesetzt: „Im Idealfall entsteht in der Amalgamierung von Körper und Kleid ein Drittes, das – wenigstens für Momente – mehr ist als die Summe seiner Teile: der Modekörper.“³⁴⁶ Kleidung an sich kann demnach nicht ‚queer‘ sein, sie entwickelt ihre Aussagekraft erst durch den menschlichen Körper, das Trägermedium.³⁴⁷ Weiblichkeit wie Männlichkeit sind in der fotografischen Darstellung durch eine fixierte Auswahl zeichenhafter Elemente markiert. Weiblichkeit wird etwa durch die Fragmentierung des Körpers durch die Öffnungen von Kleidung transportiert – dazu zählen etwa Schlitze oder Ausschnitte in Stoffen – oder durch Überformung der Physis mit Raffungen und Schnürungen. Außerdem wird ein weiblicher Körper häufig über seine Silhouette, die Pose, fetischisierte Accessoires wie High Heels, Handschuhe wie Korsagen, oder durch spezielle Bildausschnitte erkenntlich. Bei Zuschreibungen wie diesen ist ausschließlich von einem binären und heteronormativen Geschlechterbild die Rede. Der Körper transportiert so unausweichlich eine bestimmte Wahrnehmung von Geschlecht und Sexualität.³⁴⁸ Der Modekörper ist (nach Lehnert) gleichermaßen ein Geschlechtskörper:

„Affirmation, Dekonstruktion, Subversion, Protest, das Unterlaufen von Normen: Möglichkeiten der Konstitution und Modulation von Identität, die immer auch eine Geschlechtsidentität ist und als solche gelesen wird. [...] Der Modekörper wird gelesen, und als Geschlechtskörper gelesen. Wir werden deshalb lesbar, weil wir Kleider tragen und weil wir sie auf bestimmte, geschlechtlich kodierte Weisen tragen.“³⁴⁹

Mit diesem Grundverständnis von fotografisch umgesetzten Inszenierungsweisen wird im Folgenden an den Beispielen gearbeitet. Es stellt sich die Frage, inwiefern körperliche und modische Merkmale Gegenstand einer politischen Diskussion sein können: „Im queeren Diskurs [...] gelten solche Körper als queer, die sich einer geschlechtlichen Eindeutigkeit entziehen“³⁵⁰, heißt es bei Antje Osterburg, und weiter: „Mit der Politisierung einer visuellen Präsenz dieser Körper entstehen aber neue Stereotypen devianter Körper, die ihrerseits die Frage nach dem Geschlecht wieder naturalisieren.“³⁵¹ Die Autorin bezieht sich ebenso auf Engel (2009) und erkennt queeres Potential anhand von visuellen Brüchen und ‚VerUneindeutigungen‘.³⁵²

Geht es um die Analyse von Bewegtbild, wird zusätzlich auf das Wissen über Musikvideos zugegriffen, das im Unterpunkt 3.3. Das Musikvideo als Kunstform und Kommerzprodukt geklärt wurde. Die Kombination der Ansätze soll die Basis für weiterführende Untersuchungen an den

³⁴⁶ Gertrud Lehnert: *Die Kleider des Leigh Bowery*. In: *Verwandlungskünstler*. Hg. v. Angela Stief u. Leigh Bowery. Bern [u. a.]: Piet Meyer Verlag 2015. S.89.

³⁴⁷ Vgl. Antje Osterburg: *...& queer stories. Zu queeren Bildstrategien in der Modefotografie am Beispiel der Fotostrecke THE GAZE/»& other stories«*. In: *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*. Hg. v. Gertrud Lehnert u. Maria Weilandt. Bielefeld: Transcript 2016. S.187-188.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S.190.

³⁴⁹ Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript 2013. S.42.

³⁵⁰ Osterburg: *...& queer stories*. S.192.

³⁵¹ Ebd. S.192.

³⁵² Vgl. ebd. S.194.

ausgesuchten Produktionen bilden. Engels Vorarbeit wurde anhand von Fotografien erstellt, im Bereich der Videos kommen allerdings zusätzliche Ebenen hinzu: Es werden unterschiedliche auditive Reize vermittelt, die Kameraführung kann Wahrnehmungen lenken, Einstellungswechsel können unterschiedliche Settings oder Ansichten bieten und variierende Belichtung trägt zur atmosphärischen Wahrnehmung bei. Engels Grundgerüst wird bewusst auf Bewegtbild angewendet und an manchen Stellen sinnvoll erweitert. Es sei betont, dass hier eine semiotische Analyse durchgeführt wird, d. h. es wird davon ausgegangen, dass die Choreographie als Text auf etwas verweist. Im Kontext der Genderperformances betrifft der Verweis die Vorstellung des Männlichen oder Weiblichen als Idee bzw. als Bild.

5.1. Beispiel 1: Dorian Electra (they/them)

„Masculinity and femininity are funny, as is the idea that they’re polar opposites. Queerness is an awareness that you are, in some way, outside of some set of social norms. Being outside allows you to see the frivolousness of it.“³⁵³

Das angeführte Zitat stammt von Dorian Electra, (Electro-)Pop-Musiker*in und -Produzent*in, mit bürgerlichem Namen Dorian Electra Fridkin Gomberg, geboren 1992 in Houston, Texas. Hier produziert Musik, die sich nicht in strikte Schemata verweisen lässt: „This is pop music turned up to the extreme, with the kind of addictive hooks you’d hear on the charts but sliced up, stomped on and chucked in a sparkly blender“³⁵⁴, schreibt Daniel Megarry in der *Gaytimes* dazu.

Zur Einführung wird hier ein Zugang über journalistische Aufarbeitungen und selbstinszenatorische Äußerungen gewählt, um ein Gefühl für die Wahrnehmung der genderfluiden Person in der Öffentlichkeit zu vermitteln. In journalistischen Beiträgen dominiert das Interesse an der dargestellten Aushandlung von Geschlechternormen bzw. an der Darstellung von fließenden Geschlechtergrenzen, die Dorian Electra öffentlich inszeniert. „Rising pop star Dorian Electra (pronouns: they/them/theirs) makes music that defies gender norms“³⁵⁵, heißt es etwa auf der Homepage der Berliner Agentur *Powerline* und weiter: „[...] Electra has [...] quickly built a dedicated fan base thanks to their futuristic spin on 00s pop, 80s funk, and a long-standing love of satirizing

³⁵³ Erica Russel, Interview mit Dorian Electra: *How Dorian Electra Channels Camp & Queer Culture On Their 'Whimsically Self-Aware' Debut Album*, 07.07.2019, <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8520161/dorian-electra-interview-flamboyant-debut-album>, 22.10.2020.

³⁵⁴ Daniel Megarry, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is the gender-fluid pop star making camp cool*, <https://www.gaytimes.co.uk/amplify/dorian-electra-is-the-gender-fluid-pop-star-making-camp-cool-amplify/>, 15.09.2020.

³⁵⁵ Powerline Agency: *Dorian Electra*, <https://www.powerline-agency.com/artist/dorian-electra>, 02.09.2020.

rigid gender roles and views on sexuality.“³⁵⁶ Im *Papermagazine* ist, unpassenderweise im Zuge der Ehrung der ‚100 Women Revolutionizing Pop‘, zu lesen: „Gender is a playground to queer pop visionary Dorian Electra. Their glittery and glossy radio-friendly pop serves as a backdrop to their gender-fluid visual creations which play with masculinity and femininity alike [...].“³⁵⁷

Dorian Electra spielt auf schillernde Weise mit der Vermischung von Geschlechtsmarkern. Als biologische Frau widersetzt hier sich dem Zwang, eine traditionell weibliche Identität zu verkörpern, und eignet sich klassisch männlich konnotierte optische Merkmale wie Verhaltensweisen an bzw. stellt Stereotype äußerst überspitzt dar. Geschminkt mit bunten Farben, viel Glitzer und einem Oberlippenbart präsentiert sich Dorian Electra in xies Musikvideos, auf Social Media und bei öffentlichen Auftritten als Wandelwesen und ficht damit die Zweigeschlechtlichkeit als Gesellschaftssystem an. Es gibt keinen – mir bekannten – Artikel, der sich ausschließlich auf die musikalischen Elemente der Performance stützen oder die Genderfluidity von Dorian Electra außer Acht lassen würde. Die Geschlechteridentität der performierenden Person, ihre sexuelle Orientierung und die Vermischung von normativer Weiblichkeit und Männlichkeit im öffentlichen Kontext stehen klar im Fokus. Der stets präsente Zwang zur Eingliederung von Menschen nach Geschlechteridentitäten ist nach Dorian Electra Fluch und Segen zugleich:

“But the core of my being is not gendered at all – even ‘gender fluid’ is a form of identity that can put somebody in a box. [...] Hey, there are many boxes. And then eventually, if humanity survives, it’ll be like: actually, we don’t need these boxes any more. I do think that the labels are incredibly empowering though, and for people to fight just to be in the other box as male and female, as a trans person, is still enormous.”³⁵⁸

Xies Reichweite ist im Wachsen begriffen: 149.000 Abonnent*innen auf Instagram, 46.625 Follower auf Twitter, 9.961 Gefällt-mir auf xies Facebook-Seite und 28.800 Follower auf TikTok. Auf Spotify erreicht Dorian Electra 290.543 Hörer*innen monatlich.³⁵⁹ Die große Schwankungsbreite zwischen den Plattformen lässt sich mitunter auf das Durchschnittsalter der User*innen zurückführen, das auf TikTok am niedrigsten ist und auf Facebook am höchsten.³⁶⁰

Dorian Electra ist am stärksten in der nordamerikanischen LGBTQI*-Community vertreten – 2018 trat hier etwa auf der New York Pride auf, 2020 auf der San Francisco Pride. Auf die Frage, welche Effekte die Genderfluidity für die Popmusik und die Rezipient*innen hätte, antwortet hier:

³⁵⁶ Ebd. 02.09.2020.

³⁵⁷ Vrinda Jagota, Justin Moran, Jael Goldfine [u. a.]: *100 Women Revolutionizing Pop*, 20.07.2018, <https://www.papermag.com/100-women-in-pop-2587872427.html?rebellitem=101#rebellitem101>, 02.09.2020.

³⁵⁸ Ebd. 02.09.2020.

³⁵⁹ Alle Zahlen beziehen sich auf den 9. Oktober 2020 und sollen einem Überblick dienen.

³⁶⁰ Vgl. Sarah Fischer: *More younger members of Generation Z use TikTok than Facebook*, 05.11.2019, <https://www.axios.com/tiktok-facebook-generation-z-use-a414a30b-4184-415e-9945-949b59727d17.html>, 26.11.2020.

„I feel like, I wish I'd seen more of that when I was growing up. I just feel like it was such big deal if you even heard a celebrity saying they were bi or even Pete Wentz wearing eyeliner, that was a big deal. Music industry people get a certain pass, they're allowed to be more androgynous or gender-challenging and be more accepted, but I feel like there wasn't enough representation and everything has changed so much. It's so cool to see so many young people that are out and queer and trans in high-school and younger. I just think having that in music is so important to continue making those kids feel supported.“³⁶¹

Es geht Dorian Electra demnach um die öffentliche Repräsentation von Alternativen zu den Vorstellungen von Mann und Frau. Als Künstler*in sieht xier sich in der Position, durch musikalische Performances einen Beitrag zur Normalisierung von vielfältigen Geschlechteridentitäten zu generieren. Damit könnte man xies Bemühen als praktische Umsetzung der bereits angeführten Gedanken Josts (2002), Hawkins (2006) oder Rosts (2017) verstehen, die Popmusik als geeignetes Medium für die Etablierung queerer bzw. alternativer Sichtweisen ausweisen.

Xier versteht das eigene Handeln als verknüpft mit Verantwortung gegenüber jungen Menschen, die sich an Musiker*innen orientieren. Die Freiheit sich so zu geben, wie man wirklich ist, und die Wahrung der Unabhängigkeit von Erwartungen ist im Schaffen Dorian Electras zentral – so ist es aus xies öffentlichen Äußerungen zu entnehmen. Xier will sich Erwartungshaltungen an das zugeschriebene soziale Geschlecht entziehen und ein Nachdenken über jenes provozieren. Dorian Electra befragt mit der eigenen Positionierung auch klar die Notwendigkeit von Kategorien generell. Zur eigenen Entscheidung hin zur Genderfluidity gab xier folgendes Statement ab:

„You don't need to rush into any new category or label. Generally being open-minded and knowing that it's okay to feel unsure about whatever it is, the whole nature is to feel uncertain, and nothing is black-and-white. It took me a long time to get comfortable with my own things and if I wanted to use they/them pronouns and why I didn't like that at first and I didn't like the term non-binary at first, and it wasn't that easy for me overnight to say I'm gender-fluid and they/them.“³⁶²

2019 wurde das Debütalbum *Flamboyant* mit Songs wie *Man to Man*, *Emasculate*, *Guyliner*, *Adam and Steve* und dem gleichnamigen *Flamboyant* veröffentlicht. Zuvor war Dorian Electra bereits mit der Popsängerin Rina Sawayama getourt, hat als Support auf der ersten U.S.-Tour der Pussy Riots mitgewirkt und hat die Sängerin Charli XCX auf einzelnen Konzerten der US/Europa-Tour begleitet – letzteres fußt auf der Kollaboration der Künstler*innen für den Track *Femmebot*.³⁶³

³⁶¹ The New Nine: *Unapologetically Queer: An Interview With The Incomparable Dorian Electra*, 13.08.2019, <https://thenewnine.com/unapologetically-queer-an-interview-with-the-incomparable-dorian-electra/>, 22.10.2020.

³⁶² Ebd. 22.10.2020.

³⁶³ Vgl. Powerline Agency: *Dorian Electra*, 02.09.2020.

Dorian Electra produziert ‚independent‘, das heißt hier wird nicht von einem der großen Musiklabel betreut und vermarktet. Diese Entscheidung birgt den Vorteil, weniger Anpassungen vornehmen zu müssen, um der Vorstellung anderer zu entsprechen. Gleichsam lastet viel Eigenverantwortung auf der/dem Musiker*in, doch um die eigene Kunst nach eigenen Maßstäben umsetzen zu können, wird dies von Dorian Electra in Kauf genommen: „I am an independent artist and I do think there are challenges with how someone would see me as being viable in a big industry way but I'd rather remain independent my whole life if it means I can be true to who I am.“³⁶⁴ Es ist dennoch nicht zu übersehen, dass Dorian Electra ihres Lebensunterhalt mit der Musik verdient, also ökonomisch abhängig ist vom Erfolg der eigenen Tätigkeit im Pop-Business. Wie im Zitat nach Dorian Electra argumentieren viele Independent-Artists, dass sie sich gegen eines der großen Plattenlabel (Universal, Sony, Warner) entscheiden, um sich der authentischen Kunst widmen zu können und dem Erfolgsdruck sowie der vorangetriebenen Profitmaximierung zu entgehen. Independent zu produzieren, kann auch auf gestalterischer Ebene bedeuten, dass die Stellung des ‚Außenseiters‘ stilisiert wird.³⁶⁵ „Rejecting mainstream patterns, independent music scenes typically create separate sets of consciously assembled symbolic objects and aesthetic references“³⁶⁶, erklären Dominik Bartmański und Ian Woodward. Die Kunst scheint dem materialistischen Anspruch der gewinnorientierten Gesellschaft zu überwiegen, dem Druck von kapitalistischen Ansätzen soll nicht nachgegangen werden. Es geht darum, sich der Vorstellung der begrenzten Handlungsfreiheit neoliberaler Strukturen zu entziehen, sich zu widersetzen, und Alternativen zu schaffen.³⁶⁷

Independent-Artists profitieren meist von einer engen Vernetzung untereinander, die speziell im urbanen Raum zustande kommt.³⁶⁸ „[...] while resisting genre-related identities has nowadays become a common gesture of asserting uniqueness, the related aesthetic boundaries are as strong as ever“³⁶⁹, ergänzen Bartmański und Woodward an dieser Stelle. Dorian Electra gibt an, gemeinsam mit anderen queeren Pop-Musiker*innen eng zusammenzuarbeiten, diese Zusammenarbeit sei speziell für jene, die eben ohne finanziell starkes Plattenlabel auskommen, unverzichtbar. Von queerem Pop zu sprechen, hält Dorian Electra aber nicht für sinnvoll, da es keine musikalischen oder performancerelevanten Parameter gibt, die einheitlich messbar wären. Dennoch stellt hier fest, dass die queeren Künstler*innen in ihres Umfeld häufig das gleiche Publikum teilen – welches sich selbst oft als queer versteht. Die gemeinsam generierte Reichweite durch

³⁶⁴ The New Nine: *Unapologetically Queer: An Interview With The Incomparable Dorian Electra*, 22.10.2020.

³⁶⁵ Vgl. Dominik Bartmański u. Ian Woodward: *Labels. Making Independent Music*. London: Routledge 2020. S.1.

³⁶⁶ Ebd. S.3.

³⁶⁷ Vgl. ebd. S.3-4.

³⁶⁸ Vgl. ebd. S.41.

³⁶⁹ Ebd. S.41.

gegenseitigen Support in der Szene hat wiederum einen positiven Einfluss auf die jeweilige ökonomische Stellung der Künstler*innen.³⁷⁰

5.1.1. Ästhetiken im Musikvideo zu *Flamboyant*

Dorian Electra setzt auf visuelle Extreme und auf musikalischer Ebene nicht nur auf eingängige Rhythmen. Als Beispiel wird das Video zum Song *Flamboyant* herangezogen, bei welchem schon der Liedtext aussagekräftig ist. ‚Flamboyant‘ bedeutet nach dem Cambridge Dictionary: „very confident in your behaviour, and liking to be noticed by other people, for example because of the way you dress, talk, etc.“³⁷¹ Dorian Electra versteht die Verwendung des Wortes als Aneignung eines Begriffs, der oft eine diskriminierende Bedeutung transportierte: „It’s been used as a derogatory term – a coded word for homosexual, queer, effeminate – and obvious as opposed to secretive, which is what you’re supposed to be in a society that doesn’t embrace you.“³⁷² Das Musikvideo, das am 25. April 2019 auf Youtube veröffentlicht wurde, hat eine Länge von 3:23 Minuten und wurde bisher (Stand 03.01.2021) 2.188.455 angeklickt.³⁷³ In der anschließenden Untersuchung wird das Video auf einzelne Elemente überprüft, welche die Selbstdarstellung Dorian Electras ausmachen. Das Vorgehen bedeutet nicht, dass eine Überprüfung subjektiver visueller Erwartungen seitens der Verfasserin stattfinden soll, die anhand von visuell-auditiven Ausschnitten belegt werden, sondern aus der Analyse soll hervorgehen, welche unterschiedlichen Möglichkeiten die/der Sänger*in nutzt, den eigenen Körper als Kommunikationsmedium einzusetzen.

Im Video tritt Dorian Electra bis auf eine Ausnahme als einzige/r Darsteller/in auf – hier wird nur in einer Szenenfolge von zwei weiteren Personen, die männlich gelesen werden können, unterstützt. Wandelbarkeit ist ein besonders starkes Element in der visuellen und musikalischen Aufbereitung des Songs, darauf wird in der analytischen Aufarbeitung im Kontext der Geschlechterdarstellung eingegangen. Es soll die Genderperformance der Pop-Persona (Begriff nach Rost 2018) analysiert werden, die mit den Grenzziehungen des binären Verständnisses spielt. Berücksichtigt werden dabei Körperbewegungen, Gestik und Mimik, modische Stilgriffe, musikalische Elemente, die gewisse Aspekte bekräftigen, und das Setting. Im Falle des konkreten Beispiels ist die visuelle Ebene als Übersetzung der Lyrics zu verstehen, der Text und seine Sprache werden

³⁷⁰ Vgl. Daniel Megarry, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is on a mission to make pop music fun again*. <https://www.gaytimes.co.uk/culture/dorian-electra-is-on-a-mission-to-make-pop-music-fun-again/>, 03.01.2021.

³⁷¹ Cambridge Dictionary: *Flamboyant*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/flamboyant>, 02.01.2021.

³⁷² Megarry, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is on a mission to make pop music fun again*. 03.01.2021.

³⁷³ „Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

aber nicht eigens untersucht. Das Analyseinstrumentarium und die Grundlagenliteratur für das Unterfangen wurden am Beginn des Kapitels erläutert. Bevor es zur detaillierte Auseinandersetzung mit einzelnen Szenen kommt, werden vorerst generelle Beobachtungen festgehalten, um schließlich ausgehend von einem Gesamtbild auf Einzelbilder eingehen zu können.

Die Stimmung im Video ist grundsätzlich düster, das Licht stammt aus künstlichen Lichtquellen – Rezipient*innen sollen glauben, es komme von den vielen Kerzenhaltern, die in jeder Szene präsent sind. Es wurde nur in Innenräumen gedreht, es werden klar voneinander abgegrenzte Abschnitte eingeführt, indem sich Räume und Settings jeweils ablösen. Der Einrichtungsstil bleibt aber durchgehend sehr ähnlich: Barocke Möbel und viel Prunk – wobei dieser Luxus parodiert wird. Die Überladung an Schmuck und Protz zieht die Darstellungen ins Lächerliche, eine Form der Kapitalismuskritik lässt sich herauslesen. Man kann von einer Camp-Ästhetik sprechen, die Performance arbeitet mit Übertreibung und Überspitzung des Dargestellten. Für diese ästhetische Linie ist Dorian Electra bereits bekannt. „Dorian Electra is the gender-fluid pop star making camp cool“³⁷⁴ titelt die *Gaytimes*, und schreibt weiter: „Dorian Electra is the embodiment of camp.“³⁷⁵ Im Filmlexikon Kiel wird ‚Camp‘ (anschließend an Susan Sontags *Notes on Camp*) wie folgt definiert:

„[...] als Vorgang einer signifikativen Lektüerverschiebung [...], die das Auseinanderfallen von Form und Inhalt ästhetisiert und an Erlebnisweisen von Subkulturen anknüpft. Sie gilt als eine Ästhetik der Anführungszeichen, mit ausgeprägtem Hang zu Übertreibung und Künstlichkeit.“³⁷⁶

Entstanden in England um 1900 mit der Bedeutung einer überdeutlichen Darstellung von etwas, hat sich der Begriff Camp hin zur Beschreibung von Repräsentationsformen queerer Subkultur entwickelt. Sontag beispielsweise sieht die Kultur der Schwulen und Lesben als Vorbild und Startpunkt für Camp-Ästhetiken.³⁷⁷ Dorian Electra selbst liefert folgende Definition im Interview mit dem *Guardian*: „Camp sees outside of the status quo, and also has a sense of humour, to cope with it, that’s knowing but also sincere.“³⁷⁸

Humor ist ein wichtiges Stilmittel im Musikvideo zu *Flamboyant*, denn die Überzeichnung bestimmter stereotyper Erwartungen an Männer und damit auch die Ablehnung stereotyper Erwartungen an Frauen haben durchwegs parodistische Züge. Mit der Darstellung unterschiedlicher Charaktere mit überzeichneter visueller Stilisierung vermischter Geschlechtsmarker will Dorian

³⁷⁴ Daniel Megarry, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is the gender-fluid pop star making camp cool*, 15.09.2020.

³⁷⁵ Ebd. 15.09.2020.

³⁷⁶ Helmut Merschmann: *Camp*, 14.01.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1042>, 08.09.2020.

³⁷⁷ Vgl. ebd. 08.09.2020.

³⁷⁸ Ben Beaumont-Thomas, Interview mit Dorian Electra: *Pop sensation Dorian Electra: 'I'm not a woman dressing as a man. It's more complex'*, 12.07.2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/12/pop-sensation-dorian-electra-im-not-a-woman-dressing-as-a-man-its-more-complex>, 22.10.2020.

Electra (nach eigenen Angaben) über Humor Zugänglichkeit zu den inhaltlichen Themen schaffen. Außerdem sei das Musikvideo auch Teil der Aushandlung der persönlichen Geschlechteridentität: „It's about being unapologetically yourself and unapologetically queer and being flamboyant.“³⁷⁹

Mit dem parodistischen Zugang zu Geschlechterstereotypen ist auf Judith Butler zu verweisen. Sie ist der Meinung, dass gerade diese transportierte Parodie von Geschlechternormen subversives Potential mit sich bringt.³⁸⁰ Wobei Antke Engel betont, dass Parodien erst als solche erkannt werden, weil sie Verfehlungen des gesellschaftlichen Ideals bedeuten – sie sind Abweichungen von normativen Repräsentationen oder Verhaltensweisen und werden dadurch als Parodien wahrgenommen. Sie spricht parodistischen Elementen (wie jenen bei Dorian Electras *Flamboyant*) nicht das Wirkungspotential hinsichtlich Subversion ab, doch um hegemoniale Gepflogenheiten abzulegen, sind stärkere Eingriffe in die Hegemoniebildung notwendig, meint Engel.³⁸¹

Es ist auffällig, dass Dorian Electra in xies Video unterschiedliche Personae verkörpert, d. h. xier verändert xies Erscheinungsbild acht Mal, es gibt aber keinen Bezugspunkt für die Verwandlungen, denn nach jeder Verwandlung kommt die nächste. Diese Wandelbarkeit bedeutet vor allem ein Spiel mit den Positionen der zweigeschlechtlichen Ordnung. Um zu verdeutlichen, wie diese acht Präsentationsmodi voneinander abgegrenzt werden können, sollen die Merkmale der einzelnen in Kürze festgehalten werden. Dabei wird von P.1. bis P.8. gesprochen – das P. steht für Persona. Alle verkörperten Rollen sind dabei als androgyn zu beschreiben, erotische Momente – undefinierten Begehrens – gibt es häufig. Außerdem lässt sich ein Merkmal in den meisten Szene beobachten und soll hier vorweggenommen werden: Bei Dorian Electras Performance sind männliche Bewegungsmuster stärker präsent, xier schafft sich damit Raum in xies Bewegungen, was eine machtvolle Positionierung bedeutet, die in der westlichen Gesellschaft dominant männlich besetzt ist. Macht bedeutet im Kontext der Körpersprache die Erlaubnis Raum einzunehmen sowie die Reduzierung der verbalen und körperlichen Gesten auf ein Minimum³⁸² – „Macht ist Reduzierung“³⁸³. An dieser Stelle kann auch mit Funk-Hennigs argumentiert werden, die feststellt, dass die Vereinnahmung von Handlungsraum in Musikvideos einem patriarchalischen Denken nach traditionell männlich gelesenen Akteur*innen zugeschrieben wird.³⁸⁴ Es wird sich zeigen,

³⁷⁹ The New Nine, Interview mit Dorian Electra: *Unapologetically Queer: An Interview With The Incompatible Dorian Electra*, 22.10.2020.

³⁸⁰ Vgl. Bublitz: *Judith Butler zur Einführung*. S.110.

³⁸¹ Vgl. Engel: *Wider die Eindeutigkeit*. S.17-18.

³⁸² Vgl. Jan Sentürk: *Schulterblick und Stöckelschuh: Wie Haltung, Gestik und Mimik über unseren Erfolg entscheiden*. Wiesbaden: Gabler 2012. S.158.

³⁸³ Ebd. S.158.

³⁸⁴ Vgl. Funk-Hennigs: *Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen*. S.57.

dass die einzelnen Personae zwar nacheinander eingeführt werden, aber durch den Zwischenschnitt von Nah- und Detailaufnahmen bekannter visueller Motive früherer Szenen doch verknüpft sind. Es werden unterschiedliche Stimmungen und Atmosphären hervorgerufen, doch nie vollends erreicht, denn bevor es dazu kommt, werden die Rezipient*innen aus der Atmosphäre gerissen: Vermeintliche musikalische Höhepunkte werden jeweils in letzter Sekunde abgewehrt.

Ein schneller, elektronisch produzierter Rhythmus zieht sich beinahe durch den ganzen Song, mit Ausnahme von Unterbrechungen in Form von Klavier-Zwischenspielen, die zurück zur Einleitung führen. Die Klangbasis des Stücks setzt sich aus Elektronik, klassischen Bandinstrumenten wie E-Bass/Gitarre, Bodypercussion wie Klatschen und der menschlichen Stimme zusammen. Die Stimme entwickelt sich in intensiveren Momenten zu artifiziellen Lauten. Zudem kommt es zu erschreckend platzierten Schreien, die effektiv eingesetzt werden und die visuelle Ebene stützen, die u. a. schnelle Körperbewegungen, wechselnde und kurze Einstellungen, brennende Kerzen und Feuer zeigt. Die Hauptstimme könnte durch ihre Tiefe als männlich dekodiert werden, doch auch als tiefe weibliche Alt-Stimme klassifiziert werden. In jedem Fall ist von einer Wandelbarkeit der Stimme zu sprechen, die ein Spektrum von hohen bis zu tiefen Tönen abdeckt. Die Eindeutigkeit wird verwehrt. Hier lässt sich eine Verbindung zur theoretischen Abhandlung der gesellschaftlichen Funktionen von Stimme ziehen (siehe S.58 ff.), in welcher die soziale Rolle der Stimme im Zusammenhang mit der Zuweisung von Geschlecht besprochen wurde. Gesellschaftlich dominiert die Ansicht, dass die Stimme innerhalb der Grenzen des Körpers entsteht und damit direkt als Indikator für Geschlecht dienen kann, sie wäre ja schließlich nicht beeinflussbar. Ein Trugschluss, da auch Stimmen als kulturelle Konstrukte verstanden werden können, die zwischen Stimmerzeuger*in und kulturellem Setting hervorgebracht werden, damit sind sie ebenso als Performanzen zu verstehen. Dorian Electra macht sich diesen Spielraum zu Nutze, indem xier mit Erwartungen an scheinbar natürliche Gegebenheiten – hohe weibliche Stimme, tiefere männliche Stimme – bricht. Xier verweist damit auf die soziale Konstruiertheit dieser Erwartungen.³⁸⁵

Das gesamte Musikvideo ist sehr bewegt, die Einstellungswechsel passieren schnell, die einzelnen Einstellungen bleiben jeweils nur für wenige Sekunden stehen, bis sie von der nächsten abgelöst werden. Bei fast allen gesungenen Passagen wird die Kamera direkt per Blickkontakt adressiert. Der Text wird quasi über direkte Publikumsansprache transportiert, die Distanz dadurch verringert. Mit dem direkten Blick in die Kamera nimmt Dorian Electra eine aktive und starke Position ein, xier dominiert das Geschehen. Schnitte werden meist durch Überblendung des aktuellen Bildes durchgeführt. Wird mit harten Schnitten gearbeitet, dann aus inhaltlichen

³⁸⁵ Vgl. Heesch: *Judith Butlers Performativitätsbegriff in der Musik*. S.292.

Gründen. Was sich außerdem zeigt, ist das Spiel mit unterschiedlichen Hauptfarben in den Sequenzen – die Umgebung und Kostüm betreffen – so heben sich die sinnhaft verbundenen Szenen in aller Deutlichkeit durch die Farbgebung voneinander ab.

Die barockisierte Atmosphäre spiegelt sich in einigen Szenen in der Kleidungswahl wider, indem die Kostüme an die entsprechenden modischen Standards angepasst sind – die Stoffe an sich wurden jedoch drastisch modernisiert, der Kitsch regiert. Viele Glitzerelemente, seidige Stoffe und Edelsteine machen die Outfits aus. Dass gerade Mode die Hervorbringung von Körpertechniken bedingt, wurde bereits nach Lehnert (2015) und Osterburg (2016) aufgegriffen, weshalb auch diese Entscheidungen im Bildprozess berücksichtigt werden müssen. Modische Charakteristika in *Flamboyant* sind als eigenständiges ästhetisches Element zu begreifen, das neben den Verhaltensweisen und den musikalischen Besonderheiten in die Analyse eingehen muss. Angelehnt an die gewählte Kleidung wird auch das Make-Up in die Beobachtungen einfließen.

Der Song beginnt mit einem Donnerrollen, es wird eine unbehagliche Stimmung erzeugt. Die Einleitung, auf einem Klavier gespielt, lässt einen ruhigen, emotionalen, berührenden Song erwarten – doch diese Erwartung wird gebrochen. Es kommt zum charakteristischen elektronischen Beat, der *Flamboyant* prägt. In dieser Szenerie wird P.1. vorgestellt: Die Figur erinnert an Mozarts Zeiten. Obwohl sie ab der ersten Szene immer wieder in Ausschnitten in kurzen Naheinstellungen auftaucht, in denen ihre mit vielen goldenen Ringen geschmückten Hände beim Klavierspielen zu sehen sind, und ihr Körper von hinten in einer Halbtotale gezeigt wird, wird das Gesicht von P.1. erstmals bei Minute 00.01.02 in einer Nahaufnahme erkenntlich (genauer: 00.00.58-00.01.04). Bis zu diesem Zeitpunkt wird mit Aufnahmen von P.2. und P.3. gearbeitet.

P.1. hat weißgoldene kurze Haare, die mit Haargel fixiert sind, trägt runde goldene Ohrringe und ist stark geschminkt. Die Augenlider sind bedeckt von dunklem Lidschatten mit goldenen Elementen. Der dunkle Lidschatten setzt sich unter dem unteren Wimpernkranz fort. Über dem linken Auge, schräg durch die dunkelbraun geschminkten Augenbrauen gerichtet, befinden sich zwei parallele goldene Balken, die mit einem aufgemalten kleinen goldenen Stern unter jenem Auge korrespondieren. Die Lippen sind nicht betont und haben eine natürliche rosarote Farbe. Das Markenzeichen Dorian Electras, der aufgezeichnete Oberlippenbart, zwei schmale schwarze Striche, liegt über ihnen. Dieses Element wird sich auch in den folgenden Szenen halten. Das Make-Up wirkt überzeichnet, dieser Eindruck wird unterstützt von der ausdrucksstarken Mimik Dorian Electras, die überheblich und fordernd wirkt. Gekleidet ist die Figur in eine weiße Rüschen-/Spitzenbluse mit auslaufenden Ärmeln und ein bronzefarbenes Glitzer-Livree (knielanger Mantelrock). Der Fokus liegt deutlich am Oberkörper und am Gesicht. P.1. ist eine Figur, deren Präsenz sich durch das ganze Video zieht. Sie verbindet Sequenzen, indem wiederkehrende Elemente

transportiert werden – etwa die klavierspielenden Hände, Notenblätter der ersten Szene, Nahaufnahmen des geschminkten Gesichts, halbnaher Aufnahmen beim Klavierspielen sowie Detailaufnahmen von Knöpfen und Tasten des Klaviers. Gleichzeitig übertragen sich die diegetischen Klaviertöne auf visueller Ebene auf den musikalischen Output des Videos.

Die Bewegungen von P.1. reichen vom langsamen Klavierspielen, hin zu ausholendem Spielen, bei dem die Hände über den Kopf gerissen werden – womit Raum und damit eine aggressive und mächtige Haltung generiert wird. Es kommt zu Großaufnahmen, bei denen speziell die betonten Gesichtszüge und das goldene Make-Up ins Auge fallen, und ein ekstatischer Gesichtsausdruck mit aufgerissenen Augen die Einstellung prägt (TC: 00.02.01-00.02.04). Diese Form des Wahnsinns wird später auch bei P.5. wieder aufgegriffen.

Mit P.1. wird vorrangig das Gefühl von Unkontrollierbarkeit und Aggression vermittelt, doch auch Ruhe und Präzession in der musikalischen Arbeit (TC: 00.00.07-00.00.11) werden gezeigt. Die Varianz der Deutungsmöglichkeiten scheint nie abgeschlossen zu sein. Anders als die anderen Personae hat P.1. keine eigene Textpassage zu singen, sondern ergänzt in Form von Einzelbildern andere Szenen durch Zwischenschnitte. Aus den angeführten Beobachtungen lässt sich ableiten, dass speziell Groß-, Nah- und Detailaufnahmen die Darstellung von P.1. ausmachen, eine geschlechtliche Zuordnung zu treffen, wird hier nicht provoziert, viel eher kann von gebündelten Emotionen in einem Körper gesprochen werden. P.1. agiert in einer prunkvollen Umgebung, die Aufmachung kann als Verkleidung wahrgenommen werden.

Die ersten Zeilen des Songs können P.2. zugeordnet werden. Zuerst sieht man das Gesicht in einer Großaufnahme: Die Haare sind kurz und grün, wobei eine schmale gelockte Strähne in das Gesicht baumelt. Das Make-Up ist weniger stark als bei P.1. Es wurde mit rotem Rouge rund um die Nase gearbeitet, wenige weiße Punkte sorgen dabei für einen schimmernden Effekt. Der aufgemalte Oberlippenbart bleibt gleich, die Augenbrauen sind dunkelbraun und dick nachgezogen, der Lidschatten ist rötlich und rahmt die Augen ein. P.2. trägt ebenfalls goldene Ohrringe und eine imposante Halskette zierte den Hals. Nach einer Großaufnahme, die besonders die Lippenbewegungen und Blicke in den Fokus rückt, wird auf eine Halbtotale umgeschnitten. Man sieht P.2. seitlich am Boden liegend mit Blick in die Kamera. Aufgestützt auf den rechten Arm hält hier ein Sektglas in der rechten Hand. Das linke Bein ist angewinkelt und aufgestellt, die linke Hand lehnt an dessen Knie. P.2. trägt einen roten Morgenmantel aus Seide, schwarze Strumpfhalter und hautfarbene Strümpfe, dazu rote Mokassins. Der Mantel ist weit offen, es ist kein Brustansatz erkennbar, der bei einem biologisch weiblichen Körper erwartet werden könnte. Die Figur liegt auf einem weißen Fellteppich, hinter ihr befindet sich ein offener Kamin, gebaut aus dunklen Ziegelsteinen. Die direkte Umgebung drückt Dekadenz aus, eine gepolsterte Sitzgarnitur, prächtige

Kerzenhalter, Blumen und ein Sektkübel sind beispielhaft zu nennen. Die Kamera bewegt sich langsam auf P.2. zu, dieser Vorgang wird aber schon bald von einem Zwischenschnitt auf ein sich entzündendes Streichholz abgelöst. Es folgt die Großaufnahme einer Hand, welche die Kerzen anzündet – ein Verweis auf P.1. Dies sei erwähnt, um zu beweisen, dass P.1. in Form von Einzelbildern regelmäßig auftritt. Die Kameraarbeit lässt es zu, dass P.2. in unterschiedlichen Perspektiven erkennbar wird, denn neben der beschriebenen Kamerafahrt wird auch mit wechselnden Einstellungsgrößen gearbeitet, die das Gesicht deutlicher zeigen, hinzu kommen Nahaufnahmen einzelner Elemente der Umgebung. Besonders die Kamerabewegungen zeigen das Spiel mit Erwartungen: Noch bevor man als Zuschauer*in die Möglichkeit bekommt, die gezeigte Person nach internalisierten Mustern zu bewerten, bricht die Einstellung ab, geht in die nächste über. Geschaffene Eindrücke werden in kurzen Abständen wieder aufgelöst oder umgeformt.

Durch die liegende Position und das freizügige Kostüm, das Teile der Brust frei lässt und die Beine zeigt, kann die Darstellung als sexualisiert bewertet werden. Die erotische Aufladung wird jedoch durch das unnatürliche Setting und übertriebene Lippenbewegungen aufgebrochen, die Künstlichkeit der Szene wird ausgestellt, genauso wie ihre technische Machart an sich. Der Blick in die Kamera wirkt kühl und wendet somit die Wahrnehmung von weiblicher Erotik ab. An dieser Stelle ist auf die unterschiedlichen Erwartungen an geschlechterdifferente Sexyness nach Rost (2019) zu verweisen. Die Autorin markiert Stärke, Ernsthaftigkeit und Stolz als stereotype männliche Merkmale von Sexappeal, die bei P.2. durchaus zu finden sind, im Gegensatz zu traditionell weiblich gelesenen Merkmalen wie Emotionalität, Gefälligkeit, Verfügbarkeit oder Abhängigkeit.³⁸⁶

Die rote Farbe des Mantels und die offenen Lichtquellen wie Kerzen und Kaminfeuer stützen den Ausdruck von Wildheit. Die liegende Position wird durchwegs beibehalten, in der Szene dominiert die Kamerabewegung, die Person bleibt bis auf die Mimik weitgehend statisch. Durch das Berühren des eigenen Körpers mit einer Rose wird der Fokus doch auf den Körper als Objekt gelenkt (TC: 00.01.05-00.01.08). Später im Video wird dies verstärkt durch das Streicheln des Knies und der Brust. Hier fokussiert die Kamera die betreffenden Körperstellen, sie fragmentarisiert somit den Körper. Diese Fragmentarisierung drückt sich einerseits durch die Kameraarbeit aus und andererseits durch den offenen Mantel, der Ausschnitte des nackten Körpers freilegt – nach Osterburg (2016) ist dies und der gewählte Schmuck ein Code für eine traditionell weibliche Körperdarstellung. Dennoch kollidieren diese weiblichen Marker mit männlichen – dies geschieht vorrangig über ausgedrückte Aggression und das selbstverständliche Einfordern von Handlungsraum.

³⁸⁶ Vgl. Rost: »Sisters Are Doin' It for Themselves«? S.236-237.



Abbildung 1: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 1, Timecode: 00.02.12



Abbildung 2: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 2, Timecode: 00.01.05



Abbildung 3: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 3, Timecode: 00.02.14

P.3. sitzt zur Kamera gerichtet mit breiten Beinen auf einer Sitzbank, die mit einem weißen Fellteppich bedeckt ist. Auf der Couch gibt es zwei Kissen mit Zebrastrifen und zwei goldschimmernde Kissen, wobei eines davon die Form einer Krone hat. Auf der Rücklehne der Bank sind außerdem wieder weiße langstielige Blumen zu sehen, die bereits bei P.2. vorgekommen sind. Im Hintergrund sind wage alte Möbel zu erkennen, vier Kerzenständer mit weißen langen Kerzen sowie ein Zebrakopf als Jagdtrophäe. Am linken Bildrand, neben der Sitzbank, steht ein hölzerner Beistelltisch, auf dem ein Kerzenständer zu sehen ist, ein leeres Glas und der Sektkübel mit Flasche wie er bereits vorgekommen ist. Es wird das Leben im Überfluss dargestellt, während P.3. sehr schlicht auftritt: Die Figur trägt einen grauen Arbeitsanzug, darunter einen beige Rollkragenpullover und eine rote Schiebermütze. Kleine runde goldene Ohrringe, eine goldene Halskette und ein dunkler Ring mit großem Stein wurden als Schmuckstücke gewählt. Das Make-Up ist im Vergleich dezent gehalten, der rote Lidschatten rund um die Augen wurde beibehalten, ebenso die dicken dunkelbraunen Augenbrauen und die schwarzen Striche als symbolisierter Bart.

Im Gegensatz zu P.2. ist die gewählte Kleidung hochgeschlossen. Die rote Kappe stellt einen farblichen Bezug zur vorherigen Szene dar. Während bei P.2. nur Mimik eingesetzt wurde, um den Inhalt zu transportieren, verwendet P.3. beide Arme und Hände und gestikuliert Richtung Kamera – es ist mehr Bewegung in der Persona selbst. Sie berührt auch ihr Gesicht mit den

Händen, wodurch sie den mimischen Ausdruck verstärkt. Die fordernde, aktive Haltung wird beibehalten, hier gibt es einen direkten Bezug zu P.2. Allerdings gibt es bei P.3. keine Brüche durch maskulin codierte Aggressivität und weibliche Objektifizierung, sondern das Verhalten und das Aussehen scheinen kongruent abgestimmt zu sein. Ein Bruch ergibt sich erst wieder durch den Schnitt auf die vierte Personae, die eingeführt wird. Der Wechsel der Verkörperungen ist als ein ständiges Spiel mit Ambiguitäten zu werten.

P.4. befindet sich inmitten einer Einrichtung mit vermehrt weißen Elementen. Der Bildaufbau ist komplex und hat mehrere Ebenen, doch es lässt sich vereinfachen, dass P.4. auf einem Hocker vor einem Schminktisch sitzt, der mit einem weißen Fell bedeckt ist – diese stilistische Entscheidung kommt merklich öfter vor. Auf dem Fell steht ein Vogelkäfig, auf dem ein Kunstvogel angebracht ist. P.4. sieht man von hinten, sie sitzt auf einem Sessel und blickt in einen verschnörkelten weißen Spiegel, die Zuschauer*innen sehen das Gesicht als Reflexion des Spiegels. Ob in diesem Stilgriff mit Hinblick auf die Lyrics eine Anspielung auf (Selbst)reflexion gegeben ist, bleibt Spekulation, doch drängt sich dieser Gedanke auf. Die gesamte Front hinter dem Spiegel ist in ein weißes schimmerndes Tuch gehüllt, man erkennt nicht, um welchen Raum es sich handeln soll. Links und rechts im Bild befinden sich zwei Säulen, die wie eine Reminiszenz auf Griechenland wirken. Es säumen sich Perlen, Blumen und Kerzenhalter, eine goldene Sektflasche ist ebenso im Bild. Die Kamera fährt langsam auf die Rückansicht von P.4. zu, bis auf eine Großaufnahme des Gesichtes im Spiegel umgeschnitten wird. Das Make-Up ist deutlich dezenter als bei P.1.-P.3. Die Augenbrauen sind dick und dunkelbraun, die Lippen leicht rosa und die Wangen dunkel konturiert – ansonsten scheint P.4. ungeschminkt. Nach einer Schnittfolge bestehend aus Groß- und Detailaufnahmen des Raumes und von P.1. folgt eine Totale, sodass die Person von vorne im Bild zu sehen ist. Im Spiegel zeigt sich nun der Hinterkopf mit den kurzen bläulichen Haaren. P.4. trägt eine weiße Anzughose und ein weißes Sakko, ohne Hemd oder Bluse darunter. Die Brüste des biologischen Körpers von Dorian Electra sind abgeklebt und nicht als weibliches Merkmal zu erkennen.

Die weiße Farbe und die dezente Performance lassen eine Idee von Weiblichkeit aufblitzen – die Farbgestaltung in hellen Nuancen prägt die Darstellung in erster Linie. Besonders das schimmernde weiße Tuch, das die Raumgrenze markiert, schafft mit seinem fließenden Stoff eine ruhige und sichere Atmosphäre. P.4. ist zu Beginn sitzend von hinten zu sehen, die Beine breit, doch durch das Spiegelbild, das zu singen scheint, liegt der Fokus auf dem Gesicht und nicht auf dem Körper bzw. der Körperhaltung. Durch die helle Haarfarbe und die leichte Welle im Haar wirkt die Figur verspielt. Die ausgestellte Artifizialität des Settings wurde bereits angesprochen, erreicht aber in den Szenen rund um P.4. einen Höhepunkt, denn gerade die weiße Farbe lässt es unnatürlich scheinen, hinzu kommt die Vogelattrappe. Durch die spätere Totale, bei der P.4. von vorne

zu sehen ist, wird der starke Gesichtsausdruck ergänzt durch das breitbeinige Sitzen und die ausgestreckten Arme, die der Figur mehr Raum erlauben. Die Vereinnahmung von Raum wird im Video an unterschiedlichen Stellen deutlich durch übertriebene körperliche Gesten betrieben. Bei der Rezeption ergeben sich gedankliche Gegensatzpaare wie: Echt/Künstlich, Bewegung/Stillstand, Prunk/Schlichtheit und Mann/Frau. Letzteres wird speziell durch das offene Sakko hervorgerufen, da speziell in der Vorderansicht der Person ihre Androgynität zum Ausdruck gebracht wird, die gerade in Anlehnung an das binäre Geschlechtersystem zu Spekulationen anregt.

P.5. wird eingeführt durch eine Großaufnahme einer Hand, die nach einem Martini-Glas greift. Auf dem Zeigefinger und dem Mittelfinger steckt jeweils ein goldener Ring, ein goldenes Armband liegt locker ums Handgelenk. Der Schmuck sei erneut erwähnt, um auszudrücken, dass er oft in Nahaufnahmen zum Zentrum der Aufmerksamkeit wird. In einer Halbnahen tritt P.5. schließlich erstmals auf. Die Figur hat kurze grüne Haare, die streng zurückgeegelt sind, trägt einen beigeen Rollkragenpullover, unter einem großkarierten braunen Sakko zu einer Stoffhose im gleichen Stil. Eine metallische Kette konterkariert den klassischen Stil. Das Make-Up bleibt unaufgeregt, indem die Augenbrauen hervorgehoben und die Augen von etwas rötlichem Lidschatten umgeben sind. Auf der Nase sitzt eine Sonnenbrille mit rechteckigen Gläsern in einem bräunlich-orangen Ton. Der Oberlippenbart bleibt wie immer erhalten und P.5. trägt auch kleine goldene Ohringe. Sie steht locker da, hat die rechte Hand in der Hosentasche und hält in der linken Hand ein volles Martini-Glas in der Hand. Die Körperhaltung kann als traditionell männlich betrachtet werden, im Alltagsgebrauch würde man von Machogehabe sprechen, welches durch stilisierte Lockerheit der Bewegungen ausgedrückt wird. Dadurch allerdings, dass der Reiz des Videos in der ständigen Abwechslung der Personae liegt, ist ein Vergleich zu den früheren Darstellungen unausweichlich, wodurch das Verhalten erneut als Rolle decodiert wird, die schon bald wieder abgelöst werden kann.

Die Kamera richtet sich auf die Figur, die vor einem dunklen Holzregal steht, auf dem Alkoholflaschen, Gläser, Kerzen und ein Familienfoto den Platz teilen – auf letzteres nimmt P.5. auch in einer Nahaufnahme durch eine Berührung inhaltlich Bezug: Das Kind auf dem Schwarz-Weiß-Foto hat nach dem Vorbild Dorian Electras ebenso einen aufgemalten Bart aus zwei dünnen Strichen (TC: 00.01.31). Dadurch wird die humoristische Herangehensweise im Video besonders ausgestellt.

Hinsichtlich des Verhaltens lässt sich festhalten, dass jede Bewegung auf ein Minimum beschränkt ist. Es gibt keine ausladenden Gesten oder Bewegungen. Dies ändert sich jedoch abrupt bei Minute 00.02.17, als P.5. im Exzess gezeigt wird: Die Figur trinkt in Nahaufnahmen gierig aus zwei Gläsern gleichzeitig und zerschlägt anschließend ein Glas auf ihrem Kopf (TC: 00.02.17-

00.02.19). Diese Sequenz löst den ersten Eindruck einer kontrollierten, unnahbaren Persönlichkeit ab. Es kommt dadurch zum wiederholten Stilbruch auf visueller wie narrativer Ebene. Wie in der folgenden Abbildung ersichtlich wird, kommt mit dem Alkoholkonsum und dem Verlust der Selbstbeherrschung auch der Eindruck von Obszönität auf. Der Alkohol ergeht als Flüssigkeit über die Kleidung von P.5., was achtlos zur Kenntnis genommen wird. Das Getränk verliert damit seine Bestimmung und ruft in dieser beinahe animalischen Darstellung Ekel hervor. Der vorgeführte Kontrollverlust stellt zur passiven Rolle der Frau in einer traditionell-patriarchalen Geschlechterordnung einen Kontrapunkt dar. Das weibliche Geschlecht als Rollenbild wird an dieser Stelle als Bezugspunkt genommen, da sich Dorian Electra in der Öffentlichkeit oft gegen die Erwartungen an ihres biologisches Geschlecht ausspricht – im Musikvideo werden gerade Übertretungen von Geschlechternormen stilisiert.



Abbildung 4: Dorian Electra in *Flamboyant*, P.5., Timecode: 00.02.17

P.6. wird eingeführt mit einer Großaufnahme einer Hand, die langsam ein Holzgeländer entlangfährt. Auf dem Zeige-, Mittel- und Ringfinger stecken jeweils goldene Ringe, die Nägel sind mit glitzerndem Nagellack überzogen. Am Handgelenk ist der Saum einer weißen Bluse zu erkennen, sowie eine Jacke, die darüber getragen wird. Es folgt ein Schnitt in eine Halbtotalen: P.6. bewegt sich eine hölzerne Treppe nach unten – und fährt dabei mit der linken Hand über das hölzerne Treppengeländer, das mit einem goldenen Tuch geschmückt ist. Durch das Gehen bekommt die Szene Agilität zugesprochen. P.6. trägt kurze weißblonde Haare und einen Mittelscheitel. Eine weiße Bluse und ein dicker weißer Fellmantel machen das Outfit aus – es entspricht der modischen Vorstellung von weiblicher Kleidung. Das Make-Up scheint ident zu jenem bei P.5. – sehr dezent. P.6. setzt bedacht einen Fuß vor den anderen und unterstreicht vor allem mit Gesten der Arme und Hände den zu transportierenden Songtext, der an diesem Punkt von umgangenen Einschränkungen handelt. Der Gesichtsausdruck ist wie auch in den Szenen davor stark und fokussiert.

Es folgt ein Schnitt in eine Nahaufnahme des Oberkörpers bis zum Kopf, daraufhin ein Schnitt in eine Großaufnahme, weiter in eine Detailaufnahme eines anderen Bildes an der Wand und wieder zurück in die bekannte Halbtotalen (TC: 00.01.45-01.52.00). Durch die auffällig schnelle Schnittfolge wird Beweglichkeit demonstriert. Die Beweglichkeit, die durch die Kameraarbeit entsteht, spiegelt sich auch in den eigentlichen Körperbewegungen der Persona. Das gleiche Schnittmuster kommt im Anschluss nochmals vor, wodurch die Bilder an der Wand eine eigene Geschichte entwickeln: Sie sind alle der Barockepoche (17./18. Jahrhundert) zuzuordnen und sind als historische Bezugspunkte zu verstehen, welche die barocke Lebensweise und damit die Historisierung der Performance verdeutlichen. Schließlich kommt P.6. auf einem Zwischenplateau der Treppe zum Stehen. Was folgt ist ein Zusammenschnitt kurzer Elemente der bisher gezeigten Personae 1-6. Die Schnitte sind schnell, doch durch die ausführliche Einführung der Figuren in den Szenen davor, können den Einstellungen doch die relevanten Momente entnommen werden. Es gibt dabei einen ständigen Wechsel zwischen Halbtotalen, Nah- und Detailaufnahmen. Diese besonders bewegungsreiche Sequenz endet schließlich mit leisen Klaviertönen und einem ‚Scherbenregen‘ in einem dunklen Raum. Es kommt also zu einer symbolischen Bremsung der Bilderfolge bzw. der visuellen Erzählung. Eine Abbildung von P.6. ist hier nicht zielführend, da der Gehalt vor allem im sooft betonten Bewegungsrhythmus liegt und so nicht mit einem Filmstil ausgedrückt werden kann.

P.7. steht im starken Gegensatz zu P.5. und P.6., bei welchen helle Farben das Bild dominierten. Der ‚Scherbenregen‘, der in der Postproduktion vor das Bild gesetzt wurde, symbolisiert diese Veränderung ebenso. Zu sehen ist ein schwarzer Raum, in dem unzählige Kerzenständer ‚schweben‘, d. h. sie stehen auf keinem Untergrund. Durch einen Kameraschwenk von oben nach unten kommt schließlich folgendes Bild in der Totalen zustande: In der Mitte steht eine schwarze Ledercouch, auf der P.7. seitlich liegt, die Arme links und rechts über die Lehne gelegt, das rechte Bein angewinkelt. Die Kleidung besteht aus einem schwarzen Seiden-Morgenmantel mit hellen Säumen mit Ornamenten, schwarzen Strümpfen mit ebenso schwarzen Strumpfhaltern und Schuhen – eine eindeutige Anlehnung an P.2. Das Make-Up ist farblich abgestimmt: Die Augenbrauen sind schwarz nachgezogen und Sommersprossen wurden mit schwarzer Farbe aufgemalt. Die Augenpartie sowie die Lippen wirken dagegen beinahe blass. Die schwarze Kurzhaarfrisur ist streng mit Gel nach hinten gelegt, eine gelockte Strähne hängt in die rechte Gesichtshälfte, schwarze Koteletten (traditionell männlich codiert) geben dem Gesicht eine noch stärkere Rahmung. Diese Details erkennt man besonders gut in den folgenden Großaufnahmen des Gesichts, die bald auch eine schwarz-goldene Tränenspur am linken Auge freigeben. Dann bricht die Szene auf, indem in eine wechselhafte Bilderfolge von Nah- und Detailaufnahmen von P.1. übergegangen wird, an diesen Zusammenschnitt schließt auch P.8. an.

Der Ausdruck von P.7. zeigt Nähe und Verletzlichkeit. Die Stimmfrequenz ist deutlich höher und der Gesichtsausdruck ist nachdenklich. Obwohl der Körper sich in einer liegenden Position findet, wie sie etwa bei P.2. schon vorkam, fehlt die Körperspannung zur Gänze. Gefühle wie Ärger und Enttäuschung spiegeln sich in der Repräsentation. Durch die goldene Träne wird auch Verzweiflung symbolisiert – speziell im Zwischenschnitt ab Minute 00.03.02 (TC: 00.03.01-00.03.04), wenn sich P.7. weinend das Make-Up mit beiden Händen aus dem Gesicht wischt und dabei die Augen überdreht, bis nur noch das Weiße zu sehen ist. An dieser Stelle erlebt die Figur ihren aktivsten Moment hinsichtlich einer Emotionalisierung – die traditionell eher den Erwartungen an weibliche Personen entspricht.



Abbildung 5: Dorian Electra in *Flamboyant*, P.7., Timecode: 00.03.03

Die Szene rund um P.8. zu beschreiben fällt schwer, da sich das rasche Schnitttempo hält. Zur Minute 00.02.42 tritt die Figur erstmals auf, sie ist auf einer Bühne zu sehen, die einen Boden mit dem Muster einer Klaviertastatur hat. Die Seitenwände bestehen aus silbernen, orangenen und weißen Vorhängen, die in weichen Wellen fallen – die Atmosphäre erinnert an eine Theaterbühne. Es wird ein Bild im Bild geschaffen – mit eigenen räumlichen Abgrenzungen durch drei Wände. Erneut ist ein Verweis auf die Künstlichkeit der Performance auszumachen. Im Grunde kann jede Szene im Video durch ihre Überstilisierung als Theater verstanden werden, als Schauspiel mit ausgefallenen Kostümen. Aus dieser Annahme heraus fällt die Verbindung zur Theorie der performativen Vorstellung von Geschlecht deutlich ins Auge. Die Verbindung zum Verständnis der Genderperformances wurde in der vorliegenden Arbeit speziell nach Schrödl (2014) offengelegt und kann hier mit *Flamboyant* zusammengebracht werden.

P.8. trägt ein blaues Livree und eine weiße Bluse darunter, dazu weiße Stiefel mit Absätzen. Der Kragen ist besetzt mit weißen langen Federn, die sich rund um den Hals anordnen und abstehen. Sie werden ergänzt durch großzügige Perlen und Edelsteine, die den Kragen ausmachen. Die Haare sind weißlich grün und – trotz Kurzhaarfrisur – zu großen runden Locken gedreht. Es handelt sich um die einzige Sequenz, bei der weitere Personen hinzukommen: Hinter P.8. tanzen

zwei männlich gelesene Personen, jeweils gekleidet in eine schwarze Hose, ein glitzerndes silbernes Sakko und silberne Stiefel mit Absätzen. Auf ihren Köpfen sitzt eine silberne glitzernde Kappe. Beide tragen kein Hemd, sondern agieren oberkörperfrei. Diese gesammelten Informationen lassen sich aus der anfänglichen Totale und folgenden Nah- und Großaufnahmen der Szene entnehmen. Es entsteht eine sehr schnelle Schnittabfolge von Bildern von P.8. und den Tänzern sowie von Bildern der Figuren P.1., P.2., P.4., P.6. und P.7. Auffällig ist eine Großaufnahme, in der P.8. kurz vor einem Kuss mit einem der Tänzer steht, der den selben Oberlippenbart wie alle eingeführten Personae aufweist (TC: 00.02.57-00.02.58).



Abbildung 6: Dorian Electra in *Flamboyant*, P.8.

In der angeführten Abbildung ist der Moment der körperlichen Annäherung festgehalten. Es zeigt sich deutlich, dass die heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht umgangen werden, die Figuren werden im Video von ihrer geschlechtlichen Bestimmung abgelöst. Eine Kategorisierung ist weder in jenen Szenen möglich, in welchen die Personae von Dorian Electra einzeln agieren, noch im Vergleich mit anderen Agierenden. Der klassische Ansatz der Videoanalyse, die Geschlechterdarstellung einer Person durch Abgrenzung von einer anderen zu untersuchen, ist hier nicht möglich. Alle Körper werden von Make-Up und unterschiedlichen Verkleidungen verhüllt, sie sind Träger von Informationen, drücken aber keine geschlechtliche Eindeutigkeit aus. Die letzte Persona, die verkörpert wird, bringt die beweglichste Szene hervor. Mehr Bewegung bedeutet auch mehr Ausdrucksmöglichkeiten. Wird getanzt, so mit bewusst überzeichneten Schritten, mit viel Schwung, es hat etwas Belustigendes an sich.

Zurück zur Deutung der gesamten Darbietung: Künstlichkeit ist in *Flamboyant* Programm, sie schafft eine eigene Welt, innerhalb der mit Humor und Überzeichnung eine Überstilisierung des Körpers betrieben wird. Es geht nicht um die sexualisierte Wahrnehmung von Männlichkeit oder Weiblichkeit, sondern um die künstlerische Arbeit mit den körperlichen Voraussetzungen an sich, die nicht zwingend an ein Geschlecht gebunden sind. Es stellt sich die Frage, welche Inhalte sich

wie über einen physisch präsenten Körper und Mode vermitteln lassen. Der Körper wird bei Dorian Electra nicht als Medium verstanden, das notwendig ist, um musikalische Inhalte zu vermitteln, sondern seine Aufmachung wird zum Inhalt. *Flamboyant* ist die Aushandlung von körperlichen Normen, von sozialen Normen und geschlechtlichen Vorstellungen – und das alles mit einer Prise Humor, der aus Übertreibungen auf Performance-Ebene entsteht. Barocker Kitsch, Glitzer und überzeichnete Bewegungsmuster sind die Basis des Videos und des Schaffens von Dorian Electra generell:

„Once people understand the queer history of camp and this whimsical self-awareness that comes from being outside traditional social norms, and using humour to get by, and then also taking down certain norms about gender and sexuality because they are inherently silly, but the rest of the world doesn't see it that way, I think embracing that history and understanding its queer roots is really important for moving forward with appreciating camp and queerness.“³⁸⁷

Nach Jenny Schrödl lässt sich beim Musikvideo zu *Flamboyant* vom Konzept des Vermischens sprechen. Es tauchen unterschiedliche Geschlechtsmarker auf, die biologische Merkmale, modische Entscheidungen und traditionelle Verhaltensweisen einschließen. So wird eine einheitliche Produktion von geschlechtlichen Verortungen abgelehnt und eine einheitliche Wahrnehmung verunmöglicht. Dabei werden Geschlechtergrenzen von männlich und weiblich verwischt, es wird eine Zwischenposition erreicht. So können Bilder der Geschlechterbinarität aufgebrochen werden, da die bestehende Ordnung bewusst durcheinandergebracht wird.³⁸⁸ Schrödl entwickelt ihre Erkenntnisse aus Antke Engels Thesen. Engel hat sich speziell mit visuellen Repräsentationen beschäftigt und ihnen soziopolitische Bedeutsamkeit zugesprochen – auf Basis dieser wissenschaftlichen Weiterentwicklung lässt sich *Flamboyant* gut als Beispiel heranziehen.³⁸⁹

Wie sich in der Strategie des ständigen Wandels, der ständigen Abwechslung zeigen lässt, ist das Video (wie auch das entsprechende Bildmaterial bei Engel) Austragungsort hegemonialer Kämpfe, denn in ihm vereinen sich unterschiedliche Diskurse und Kritikformen, um schließlich selbst zu einer neuen Position in diesem Netzwerk zu werden.³⁹⁰

5.1.2. Fotostrecke im *Playboy*

Im amerikanischen *Playboy*-Magazin wurde in der Frühlingsausgabe 2020 (*The Speech Issue*, letzte Printausgabe) ein Artikel zu Dorian Electra unter dem Titel *The Future Is Dorian Electra*³⁹¹

³⁸⁷ Daniel Megarry, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is the gender-fluid pop star making camp cool*, 26.11.2020.

³⁸⁸ Vgl. Schrödl: *Wider eindeutige Geschlechtlichkeit*, 22.10.2019.

³⁸⁹ Vgl. Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie*. S.219.

³⁹⁰ Vgl. ebd. S.226.

³⁹¹ Allie Volpe, Interview mit Dorian Electra: *The Future Is Dorian Electra*, 05.03.2020, <https://www.playboy.com/read/dorian-electra>, 26.11.2020.

publiziert. Eine klare Anspielung auf den vielgenutzten Slogan ‚The Future Is Female‘ im Zuge populär-feministischer Positionierungen. Zum Artikel wurde eine Fotostrecke sowie ein Videoclip (00.01:24 Minuten) veröffentlicht, wobei hier jeweils als einzige/r Protagonist*in auftritt. Die Ausgabe stand unter dem Motto ‚freedom of speech‘ und sollte Menschen vorstellen, die mehr gehört werden sollten.

Auf Twitter schreibt Dorian Electra: „I’m topless in @playboy magazine. This has honestly been a huge dream of mine and to see it happen now is crazy to me and I’m so grateful and excited to share this [...]“³⁹². Das US-amerikanische Magazin, das für die erotische Darstellung von nackten Frauenkörpern bekannt ist und sich mit seinen Themen überwiegend an heterosexuelle Männer wendet, zeigte mit Dorian Electra eine/n genderfluiden Künstler*in und setzte damit Androgynität in Szene. Mit der Äußerung „I’m masculine and feminine, I’m both, I’m neither, I don’t give a fuck“³⁹³ verdeutlichte Dorian Electra nochmals hier Standpunkt und widerspricht damit der Idee von hypersexualisierten femininen Körpern in Perfektion – genau der Vorstellung, die der *Playboy* normalerweise vertritt.

Um weiter an den Präsentationsmodi der Person zu arbeiten, werden die entstandenen Bilder der Fotostrecke untersucht. Im Unterschied zum Musikvideo zu *Flamboyant* liegt die Verantwortung für die Inszenierung bei der redaktionellen Leitung des *Playboys* sowie in der Umsetzung des Fotografen Richie Talbot. Für die Analyse wird auf die *Playboy*-Homepage und die digitale Version des Artikels zurückgegriffen, jene wurde begleitend mit sechs Fotografien veröffentlicht, die nun auf ihre Ästhetik und die eingeschlossene Bedeutung geprüft werden.

Das erste Bild, das teils überdeckt wird vom Titel des Artikels, zeigt Dorian Electra am Strand sitzend von der Seite. Es ist schwarz-weiß gehalten. Hier sitzt am sandigen Boden, die Beine aufgestellt, die Arme um sie geschwungen, den Kopf nach vorne hängend mit Blick in die Kamera. Im Hintergrund sieht man die Meeresküste, das Meer wie es in niedrigen Wellen an den Strand gespült wird. Dorian Electra trägt eine kurze schwarze Hose mit hellem Gürtel, aber kein Oberteil. Über hier Schultern hängt lose ein gestreifter Pullover.

Die Brüste sind offensichtlich mit einem Band abgeklebt worden, es wurde kein Wert darauf gelegt, diese Maßnahme zu vertuschen, das Klebeband bleibt als solches sichtbar. Wie schon in der Analyse von *Flamboyant* bemerkt, wird die Künstlichkeit des Arrangements ausgestellt. Die optische Entscheidung, die Headline über das Bild zu legen, bedingt eine zusätzliche Zensur der

³⁹² Dorian Electra, 07.03.2020, Twitter: <https://twitter.com/dorianelectra/status/1236095158648594433?lang=de>, 17.11.2020.

³⁹³ Allie Volpe, Interview mit Dorian Electra: *The Future Is Dorian Electra*, 26.11.2020.

Nacktheit des Oberkörpers. Die Haare sind nass nach hinten gekämmt. Die Haut an den Armen und Beinen ist voller Sand. Das Markenzeichen der aufgemalten Striche als Oberlippenbart geht in der Pose beinahe unter, da der linke Oberarm einen Teil des Gesichtes verdeckt. Auffällig ist der direkte Blick in die Kamera, der nicht die Passivität aufgreift, welche die zusammengekauerte Position ausdrückt. Im Unterschied zur Darstellung im Musikvideo liegt der Fokus auf dem nackten Körper, der eben nicht von Kostümen verdeckt wird, welche einer geschlechtlichen Zuordnung entsagen. Der Körper wird modifiziert durch das Klebeband, verschwindet aber nicht hinter pompöser Mode, er wird als Ausgangslage von Zuschreibungen akzeptiert.

Bild 2 und Bild 3 gehören einer ästhetischen Linie an: Die Strandkulisse ist gleichgeblieben und auch die schwarz-weiße-Bearbeitung. Dorian Electra trägt auf beiden Bildern eine schwarze lange Anzughose, über deren Bund der weiße Ansatz einer Herrenunterhose zu sehen ist. Die Brüste sind auch hier mit transparentem Klebeband verklebt, sodass der Oberkörper seine weiblichen Attribute verliert, ohne sie gänzlich zu verleugnen.



Abbildung 7: Dorian Electra im Playboy, Foto 2



Abbildung 8: Dorian Electra im Playboy, Foto 3

Auf Bild 2 trägt hier zusätzlich eine helle Matrosenmütze. Das Make-Up ist in beiden Fällen sehr dezent, nur der aufgemalte Oberlippenbart bleibt als Markenzeichen erhalten. Auf Bild 2 wird Dorian Electra in einer aufrechten Vorwärtsbewegung gezeigt, es ist wieder ein Bild von der Seite. Das rechte Bein macht gerade einen Schritt nach vorne. Xies Hände sind im Nacken verschränkt, d. h. der ganze – nach rechts gewandte – Oberkörper kommt zur Geltung, die Körperbehaarung an den Achseln wird durch die Pose betont. Die Augen blicken in die Kamera, sind dabei aber halb geschlossen, was dem Blick etwas Verruchtes gibt. Dorian Electra drückt in dieser Pose Überlegenheit aus, dieser Eindruck entsteht vor allem durch die Kameraperspektive, die sich von

unten nach oben richtet. Das Foto demonstriert, dass Nacktheit nicht unbedingt Sexualisierung bedeutet – selbst wenn ein biologisch weiblicher Körper das Trägermedium ist, wird die Objektivierung abgewendet.

Auf Bild 3 steht Dorian Electra ebenso, doch diesmal frontal vor der Kamera, die linke Schulter ist nur leicht nach links gewandt, der Kopf ist in dieselbe Richtung gedreht, die rechte Hand zur Faust geformt und in die Hüften gestemmt. Der Blick geht in die Ferne und nicht in die Kamera- linse, anders als bei den Bildern 1-2. Die linke Hand greift zum Hosensbund, der Daumen verschwindet dahinter. Dorian Electra wirkt in dieser Pose energischer, zielgerichteter und weniger verspielt als in Bild 2. Die Künstlichkeit, die in *Flamboyant* über Überladung und Kitsch demonstriert wurde, ist hier offensichtlich das unpassende Verhalten für die Strandkulisse. Die Kulisse wirkt speziell bei Bild 2 und Bild 3 unwirklich, als wäre sie per Photoshop eingefügt worden. Der Körper ist zart, androgyn und verunmöglicht eine Kategorisierung, während er Spekulationen darüber anregt.

Die Bilder 4-6 sind ebenfalls Teil einer einheitlichen Strecke – allerdings einer färbigen. Speziell die Bilder 4 und 5 sind sehr ähnlich im Bildaufbau: In beiden Bildern ist ein bunter Wasserspielball dominant, das bisher erste Requisit.



Abbildung 9: Dorian Electra im Playboy, Foto 4



Abbildung 10: Dorian Electra im Playboy, Foto 5

Der Hintergrund ist weiß und wirkt dadurch steril und gleichzeitig verträumt, da der Eindruck eines wolkigen Settings entsteht. Dorian Electra trägt eine schwarze Latex-Haube auf dem Kopf, die rund um den Hals geschlossen ist, nur das Gesicht liegt frei. Der Oberkörper ist nackt. Auf Bild 4 ist die linke Seitenansicht zu sehen. Mit den Farben Rot, Blau und Weiß wurden weiche Linien auf die Schläfen- und Wangenpartie gemalt. Die Augen sind geschlossen, was dem Bild eine

sinnliche Atmosphäre verleiht. Der linke Arm – der bis zur Handfläche ebenso in schwarzem Latex steckt – ist präsent, indem er in Richtung Hals greift. Die Finger sind ausgestreckt und deuten nach oben. Dadurch entsteht eine neue Rahmung, indem die nach oben greifende Hand in einer Linie mit dem Wasserball darüber steht. Den rechten Arm verschränkt Dorian Electra vor ihres Brust, er ist nicht zu sehen. Die Lippen sind zu einem Kussmund geformt und berühren beinahe den Ball, der über dem nach hinten geneigten Kopf schwebt. Auf Bild 5 ist die rechte Ansicht des Profils zu sehen. Die Latex-Haube wird nach wie vor getragen und steht durch den farblichen Unterschied in Kontrast zu den wiederholt bunten Farben des Make-Ups. In diesem Fall wurden keine klaren Linien in unterschiedlichen Farben aufgezeichnet, sondern die Farben vermischen sich und verleihen dem Gesicht damit weiche Züge, besonders das rote Rouge an der Wange lässt die Wangenknochen hervortreten. Der Wasserball wird auf diesem Bild von der herausgestreckten Zunge Dorian Electras berührt – er liegt auf der Nasenspitze und der Zungenspitze auf und wird dadurch in Position gehalten. Die Lippen formen ein Lachen, sodass die Zähne sichtbar sind. Ein kleiner schwarzer und ein kleiner weißer Kreis neben der rechten Augenbraue, die nebeneinanderstehen und sich berühren, treten besonders hervor. Die Augen sind weiterhin geschlossen. Im Vergleich zu Bild 4 ist mehr vom Oberkörper der Person zu sehen, doch durch das weiße Fade-Out am Bildrand wirkt es so, als würde es gar keine Fortsetzung des Körpers geben, er scheint sich immer mehr aufzulösen, unabhängig vom präsenten Gesicht zu sein. Die Arme Dorian Electras hängen kraftlos nach unten, sie unterstützen das Geschehen nicht.

Das sechste und letzte Bild, das den Artikel abschließt, ist eine Symbiose aus den Bildern 4 und 5 – es kommt beinahe zum Kuss zwischen den zwei Gesichtern, die doch eines sind.



Abbildung 11: Dorian Electra im Playboy, Foto 6

Nachdem in den beiden Bildern zuvor das linke Seitenprofil als linkes Bild gezeigt wurde und das rechte Seitenprofil als rechtes Bild, tauschen jene nun die Plätze. Aus einer Person werden quasi zwei und sie nähern sich auf erotische Weise an. Das linke Gesicht scheint höher positioniert als

das rechte, die Lippen sind rot geschminkt und gespitzt, es ergibt sich der Eindruck eines fordernden Verhaltens. Das bunte Make-Up schimmert im Licht. Der Oberkörper verliert sich wieder im Weiß, es sind nur die Schultern und das Schlüsselbein zu sehen, doch es wird klar, dass er in einer waagrechten Position ist. Das rechte Gesicht hat die Lippen nicht eindeutig gespitzt, sondern halb geöffnet. Die Köpfe sind auf gleicher Höhe, doch der Hals des rechten Gesichts ist etwas nach oben gereckt, die Schultern wölben sich nach vorne – man kann hier eine Unterscheidung zwischen Passivität und Aktivität vornehmen. Zwischen den Gesichtern bleibt ein kleiner Abstand, es kommt zu keiner Berührung. Diese sich anbahnende, aber nicht vollzogene, körperliche Zuneigung ist aus *Flamboyant* aus einem anderen Kontext bekannt – und wurde mit Abbildung 6 betont. Die Erwartung der Rezipient*innen wird nicht erfüllt, es bleibt bei Andeutungen wie diesen.

Die Fotografien, die für den Online-Artikel ausgewählt wurden, zeigen Dorian Electras unterschiedliche Facetten. Im Unterschied zur stereotypen Vorstellung von Playboy-Bildern, welche die Zurschaustellung von weiblichen Körpern fokussieren, wird der Körper als losgelöst von geschlechtlichen Bestimmungen inszeniert. Durch die abgeklebten Brüste verschwindet ein Geschlechtsmarker, der besonders stark mit der Kategorie Weiblichkeit verknüpft ist. Obwohl die maskuline Stilisierung auch ohne diese Modifizierung gegeben wäre, wird sie trotzdem umgesetzt, um den Akt der Selbstbestimmung hervorzuheben. Auch die Bauchmuskeln – speziell in Bild 3 – werden eher mit einem männlichen Körper verbunden. Der Unterkörper ist nie nackt zu sehen, sondern in Bild 1 mit einer kurzen Hose, in Bild 2 und Bild 3 mit einer langen Hose aus der Männermode, die den Blick auf eine Männerunterhose freigibt, und in den Bildern 4-6 bleiben die Gesichter körperlos, indem der Bildausschnitt nur die Schulterpartie freigibt. Auch Haare bzw. ihr bestimmtes Styling haben geschlechtsmarkierendes Potential – durch den Einsatz der Latex-Haube widersetzt man sich jenem, indem die Haare für die Betrachter*innen nicht sichtbar sind.

Obwohl in den Bildern mit einem menschlichen Körper gearbeitet wird, ist eine geschlechtliche Zuschreibung nach hegemonialem Muster nicht möglich, da die Inszenierung sich einem solchen entzieht. Durch die Abbildung im *Playboy*-Magazin wird explizit auf die heteronormative Darstellung von weiblichen Körpern rekurriert. Es werden Erwartungshaltungen gebrochen und gewohnte Bilder werden infrage gestellt, indem die dargestellte Körperlichkeit Alternativen produziert, welche die Normen der Zweigeschlechtlichkeit ablösen. Diese Ablösung von den strikten Grenzziehungen zwischen männlichem und weiblichem Auftreten kann nur durch den Bezug auf diese zwei Pole, die im heteronormativen Bild oppositionell zu betrachten sind, passieren. Normen werden zitiert und dabei umgearbeitet. Durch die Aushandlung von Geschlecht im Zuge der Fotografien wird die geschlechtliche Binarität als konstruiertes System ausgewiesen, jene wird durch die angebotenen alternativen, ‚fluiden‘ Geschlechterkonstruktionen erweitert.

Dorian Electras Inszenierungsstrategien, wie sie in diesem Kapitel ausgeführt wurden, sollen nun gedanklich als Hintergrundwissen abgelegt sein, wenn im Folgekapitel die Performances von Sam Smith untersucht werden.

5.2. Beispiel 2: Sam Smith (they/them)

„I'm done feeling shame – something I think the entire queer community struggles with every day because we are born in a world that still believes we are aliens.“³⁹⁴

Sam Smith stammt aus Großbritannien und ist seit 2013 mit wachsendem Erfolg im Popmusik-Business aktiv. Xier ist unter Vertrag bei Capital Records, einem US-amerikanischen Label, das zu Universal Music gehört. Smith hat sich gegen eine eindeutige Geschlechtsidentität entschieden und wird seit September 2019 mit they/them angesprochen. Xier kann – im Unterschied zu Dorian Electra – absolut der Mainstream-Popindustrie zugeschrieben werden: 15,1 Millionen Abonnenten auf Instagram, 8,1 Millionen Follower auf Twitter, 6,2 Millionen Gefällt-mir auf Facebook und 1,7 Millionen Follower auf der App TikTok spiegeln xies große Reichweite wider. Auf Spotify werden 38.766.608 monatliche Hörer*innen verzeichnet.³⁹⁵ Smith wurde zudem 2016 mit dem Oskar für den besten Titelsong ausgezeichnet – nämlich mit *Writing's on the Wall* aus dem James-Bond-Film *Spectre*. Während Dorian Electra eine Nische bedient, provoziert und gesellschaftliche Offenheit für alternative Lebensmodelle einfordert, ist Sam Smith Teil einer Musikindustrie, die von Independent-Artists als einengend empfunden und ablehnt wird – dafür ist xier international erfolgreich.

Louis Staples (BBC) stellte fest, dass es seit dem Jahr 2010 eine klare Tendenz hinsichtlich queerer Performances gibt: „The last decade in music has arguably been the queerest since the 1980s“³⁹⁶, verdeutlicht Staples, der auch auf die Spannung zwischen Mainstream und queeren Subkulturen hinweist. Jene ergibt sich daraus, dass der Mainstream häufig als apolitisch ausgewiesen wird und als Reproduktion der Heteronormativität sowie Binarität verstanden wird. Doch queerende Strategien finden auch hier aktuell besseren Zugang und können durch ihre große Reichweite durchaus Wirkungskraft erreichen. Sam Smith wird als Beispiel herangezogen, um zu belegen, dass der Mainstream Prozessen des Queering unterliegt – denn Sam Smith bekannte sich im Jahr 2014 zur Homosexualität und 2019 zur Genderfluidity. Es herrscht der Eindruck einer immer diverseren Medienlandschaft vor, doch queere Musiker*innen müssen mit Gegenwind

³⁹⁴ Sam Smith: *Pronouns prorogued*. Attitude, 11/2019. S.48.s

³⁹⁵ Diese Zahlen beziehen sich auf den Stand des 9. Oktobers 2020.

³⁹⁶ Louis Staples: *Did culture really embrace queer people this decade?*, 02.01.2021.

rechnen. Die Albumverkäufe Smiths stürzten ein, sobald xier sich mehr zu seiner eigenen Queerness äußerte, gibt Staples zu bedenken.³⁹⁷ Es steht offen, ob bereits xies Outing zum schwulen Mann eine größere Toleranz hinsichtlich weiblich konnotierten Verhaltens in der Öffentlichkeit sichern konnte, indem xier den heteronormativen Erwartungen an stereotype Männlichkeit nicht mehr entsprechen musste. Die Kategorisierung als genderfluide Person bricht schließlich Grenzbeziehungen zwischen weiblichen und männlichen Verhaltensweisen und optischen Codierungen völlig auf. Smith setzt diese Auflösung traditioneller Muster auch in seiner medialen Inszenierung um – das soll in der Folge anhand der Beispiele festgemacht werden.

Smith wurde für diese Masterarbeit ausgewählt, da xier in einem Interview mit NBC-News angab, in der Facebook-Auswahl der Geschlechter ‚genderfluid‘ ausgewählt zu haben: „My heart was heavy, but I felt myself smiling as I opted for “genderfluid. It was a small step, just a toggle switch really, but it was the beginning of a process that would open up my world.“³⁹⁸ In anderen Äußerungen gegenüber den Medien spricht xier sich allerdings dafür aus, gleichzeitig Mann und Frau zu sein („I don’t know what the title would be, but I feel just as much woman as I am man“³⁹⁹), in wieder anderen sagt xier, dass weder Mann noch Frau als Beschreibungen passen würden („I am not male or female. I think I float somewhere in between. It’s all on the spectrum.“⁴⁰⁰). In der medialen Aufarbeitung der Person finden sich außerdem Zuschreibungen wie ‚genderqueer‘ und ‚nonbinary‘. Smith weist sich selbst das Pronomen they/them zu – darüber herrscht Einigkeit in seiner medialen Präsenz. Doch was die genaue Zuordnung zu einer Identität betrifft, werden unterschiedliche Konzepte und Begriffe genannt – sie überlappen sich, unterscheiden sich an anderen Stellen aber gleichermaßen. Genau hier erlaubt sich xier einen Spielraum, einen Freiraum, der die Zuordnung zu einer einzigen Lebensweise verneint – der Kerngedanke von Genderfluidity.

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive ist es letztlich aber nicht von Relevanz, welche Identität sich Sam Smith selbst gibt oder welche ihm zugeschrieben wird – es soll um den medialen Umgang mit der Identitätsfindung und die politische Inszenierung gehen, die Sam Smith mit der Bekennung zu einer non-hegemonialen Existenz provoziert. Was die Rezipient*innen in der Musik, den begleitenden Videos oder auf Social Media von Sam Smith glauben zu erleben, ist die

³⁹⁷ Vgl. ebd. 02.01.2021.

³⁹⁸ Derrick Clifton, Interview mit Sam Smith: *Sam Smith's they/them pronoun backlash highlights an ongoing cultural disconnect*, 19.09.2019, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/sam-smith-s-they-them-pronoun-backlash-highlights-ongoing-cultural-ncna1056136>, 11.01.2021.

³⁹⁹ Joyce Chen: *Sam Smith on Feeling ‘Just as Much Woman as I Am Man’*, <https://www.rollings-tone.com/music/news/sam-smith-on-feeling-just-as-much-woman-as-i-am-man-126638/>, 09.10.2020.

⁴⁰⁰ Krystie Lee Yandoli: *“I Am Not Male Or Female”: Sam Smith Says He Is Gender Nonbinary*. <https://www.buzzfeednews.com/article/krystieyandoli/sam-smith-gender-non-binary>, 09.10.2020.

Pop-Persona, die zur Ausstellung gelangt. Trotzdem besteht mediales Interesse am Privaten, am realen Sam Smith, welche/r hinter der Pop-Persona stecken soll. In der vorliegenden Arbeit soll allerdings die Analyse der Pop-Persona im Fokus stehen, indem verschiedene Inszenierungsformen herangezogen werden. Es wird sich zeigen, ob aus den Analysen spezifische visuelle Strategien herausgearbeitet werden können, die Sam Smith anwendet.

5.2.1. Ästhetiken im Musikvideo zu *Diamonds*

Als Beispiel für Sam Smiths Schaffen wird das Musikvideo zu *Diamonds* herangezogen, einer Single, die am 18. September 2020 auf Youtube hochgeladen wurde, und innerhalb von drei Wochen bereits mehr als 16 Millionen Aufrufe verzeichnen konnte. Eine visuelle Analyse mit Berücksichtigung akustischer Besonderheiten soll zeigen, welche Charakteristika der Performance aus dem Musikvideo herausgelöst werden können. Um die Stimmung wiederzugeben, ist es sinnvoll, den Beginn zu verdeutlichen:

Das Musikvideo beginnt mit einem schwarzen Bild, das zuerst als Schwarzblende wahrgenommen werden könnte, doch dann spalten grelle Blitze mehrmals das Bild: Es handelt sich um die Inszenierung einer dunklen Gewitternacht. Das charakteristische Knallen als Nebenprodukt des Blitzes bleibt in dieser Szene dominant. Der Songtitel ‚Diamonds‘ wird in weißer Schrift eingeblendet – damit wird auf klassische Film-Vorspanne Bezug genommen. Es folgt ein Zusammenschnitt von kurzen Bildern, die so rasch ineinander übergehen, dass sie kaum einzeln zu erkennen sind (TC: 00.00.11-00.00.14). Zunächst ist es eine Nahaufnahme von Sam Smith mit überkreuzten Armen über dem Kopf im Regen. Xier trägt ein weißes Tanktop und darüber ein offenes weißes Hemd. Die Person wird von einem hellen Licht gut ausgeleuchtet. Als Nächstes ist ein sich krümmender Oberkörper mit dunklem Oberteil in einem dunklen Raum bei grünlichem Licht in einer Halbnahen erkennbar. Es folgt ein Schnitt auf den schwarzen Himmel, der erneut von einem Blitz gespalten wird. Dann wird die Nahaufnahme des Körpers im Regen-Setting aufgegriffen. Smith wird aus drei Perspektiven gezeigt: Zuerst in einer Halbnahen von der Seite, stehend, nach hinten geneigt und mit ausgestreckten Armen gegen den Himmel. Es folgt ein harter Schnitt und Sam Smiths Seitenprofil zeigt sich in einer Nahaufnahme mit überkreuzten Armen hinter dem Kopf. Xies Blick ist starr nach vorne gerichtet. Anschließend ist das erste frontale Bild von Smiths Oberkörper in Nahaufnahme zu sehen: Xier schlingt seinen rechten Arm um den Bauch und hält sich mit seiner rechten Hand an seinem Kopf, während xies Blick – aus Perspektive der Zuschauer*innen – nach links oben wandert. Das letzte Bild dieser Serie zeigt wiederholt Smiths Oberkörper von der linken Seite. Xier hat den Kopf in den Nacken geworfen, mit verkrampft wirkenden Händen berührt xier seine Brust, die Finger zeigen dabei Richtung Hals. Die letztgenannten zwei Bilder demonstrieren den Ausdruck von Verletzlichkeit.



Abbildung 12: Sam Smith in Diamonds, Timecode: 00.00.13



Abbildung 13: Sam Smith in Diamonds, Timecode: 00.00.14

Die Bildkette wird unterbrochen durch eine Einstellung, bei der Sam Smith am Boden sitzend in einem Innenraum gezeigt wird (TC: 00.00.14-00.00.26) Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte Bein angewinkelt. Mit den Armen umschlingt er das linke Knie und senkt den Kopf zu seiner Linken, bevor er den Kopf mittig ausrichtet und mit der ersten Songzeile beginnt.

Anschließend ergeben sich im Video Indoor- wie Outdoorszenen. Einerseits wird in einer Wohnung/einem Haus gedreht, andererseits auch auf einer Freifläche im Regen. Doch die meisten Szenen wurden in Innenräumen umgesetzt. Die erste Einstellung, bei der Smith mit dem Singen beginnt, spielt in einem leeren rechteckigen Raum mit Teppichboden, der mehrere Fenster hat, die jeweils von weißen, fast transparenten, Vorhängen verhängt sind. Wind weht die Vorhänge in den Innenraum. Das Fenster linker Hand im ersten Bild, d. h. an der linken kurzen Seite des Raumes, wird zusätzlich auf beiden Seiten eingerahmt von einem schwereren gemusterten Vorhang, der vom Wind kaum bewegt wird. Ergänzend zu diesem beschriebenen Raum kommt im Laufe des Clips ein weiterer Innenraum zum Tragen, der als mit Stuck verzierter Teil eines Ganges bzw. als Vorraum beschrieben werden kann. Eine eingeschaltete Deckenleuchte in einem Nebenzimmer kann als einzige natürliche Lichtquelle außer den geöffneten Fenstern verzeichnet werden. Eine so detaillierte Raumbeschreibung ist deswegen notwendig, weil dieser Raum gänzlich von Tanz eingenommen wird, er ist eine Bühne, eine Plattform für den Ausdruck eines Körpers.

Im vorliegenden Musikvideo stehen Körperbewegungen im Fokus. Die Kamera zeigt in den allermeisten Szenen den ganzen menschlichen Körper, welcher die Musik in physische Bewegungen übersetzt. Es ist nicht möglich, das Dargebotene mit einzeln ausgewählten Filmstils zu belegen, damit ginge das zentrale Element der Beweglichkeit der Bilder verloren. Bis auf wenige Zwischenschnitte auf Nahaufnahmen aus der vorgängigen Regenszene bleiben die bespielten Innenräume dominant. Sam Smith drückt die Inhalte des Songs in den Innenräumen durch Contemporary-

Tanz aus, während in den Regenszenen häufig einzelne Elemente einer Bewegung als Stillstand oder verlangsamte Darstellung auftauchen. Sam Smith tanzt sich durch die Innenräume, wechselt die eigene Position in den Räumen ständig und sorgt damit für ein Gefühl der Beweglichkeit. Kameranäherungen und -fahrten dokumentieren diese Wahrnehmung – auch mit einer Handkamera wird teilweise gearbeitet. Alle Innenszenen stehen in einem inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhang. Die Pop-Persona Sam Smith trägt primär ein Outfit: dunkelblaues Shirt, Jeans, unauffällige Sneakers, schlichte goldene Ohrstecker, eine Kette und einen Ring. Es gibt allerdings vier Einstellungen (TC: 00.01.40, 00.01.47, 00.01.51, 00.02.16), in denen sich dieses Outfit ändert, in jenen trägt xier ein offenes weißes Hemd und es ist unklar, in welchem Raum xier sich dann befindet. Klar wird allerdings der Bezug zu den Regenszenen, bei welchen xier ebenso ein weißes offenes Hemd trägt.

Ab Minute 00.02.13 ergibt sich ein ständiger Wechsel zwischen dem Innenraum und dem Außenraum, es wird weiterhin mit unterschiedlichen Einstellungsgrößen zwischen Halbtotalen und Großaufnahme gespielt, die emotionale Nähe zur Person erreichen sollen. Auch mit flackerndem Licht im Innenraum und stockenden Körperbewegungen wird gespielt (ab TC: 00.02.59). In den Regenszenen werden theatralisch überzeichnete Gesten und Bewegungen so stilisiert, dass sie künstlich anmuten – dazu zählen etwa die geballten Fäuste, die xier gegen den Himmel richtet (TC: 00.02.51-00.02.56), das ‚Dirigieren‘ der Töne durch schweifende Handbewegungen, das in einer messiasähnlichen Pose endet (TC: 00.02.17-00.02.26), oder verlangendes nach vorne Greifen mit den Händen (TC: 00.03.11-00.03.16).

Grundsätzlich ergibt sich der Eindruck, dass die vorgebrachten Szenen im Regen erotisch aufgeladen sind, jene im Innenraum aber eher als Kampf mit sich selbst zu verstehen sind. Während zu Beginn angenommen werden könnte, dass die abgegrenzten Handlungsräume zwei unterschiedliche Geschichten erzählen, wird zunehmend eine Verbindung zwischen ihnen hergestellt, das passiert über schnellere Schnitte zwischen Regenszenen und Innenräumen, über das Einführen des weißen Hemdes, das aus den Außenszenen bekannt ist, in einzelnen Ausschnitten drinnen und schließlich sogar über das Spiegeln von Bewegungen: So wird beispielsweise zur Minute 00.03.28 eine fließende Bewegung suggeriert, die im Innenraum beginnt und sich in der Regenszene fortsetzt. Aus zwei Bewegungen wird eine einzige, es kommt zur momenthaften Symbiose zweier Handlungsstränge. Eine letzte Steigerung dessen entsteht in der Schlusssequenz (TC: 00.03.37-00.03.42), bei der Sam Smith auf eines der beschriebenen Fenster mit weißtransparentem Vorhang zugeht, xies Arme links und rechts am Fensterrahmen abstützt und den

Kopf senkt. Hier wird die Annäherung zwischen dem Innen und dem Außen dargestellt. Als Trennwand bleibt dabei allerdings das Fensterglas bestehen. Am Ende steht ein Schwarzbild, die Credits werden eingeblendet.

Im Gegensatz zu *Flamboyant* von Dorian Electra singt Sam Smith nie in die Kamera, die Kamera scheint den Bewegungsabläufen zu folgen, ohne von Smith wahrgenommen zu werden. Während *Flamboyant* als Aufforderung an das Publikum/die Gesellschaft gelesen werden kann, wird in *Diamonds* ein zutiefst persönlicher Konflikt ausgetragen – das drückt sich über die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst aus. Es handelt sich um ein Video, das kaum Varianzen anbietet: Im gesamten Video gibt es nur zwei Kostüme und zwei Handlungsräume, es wurde eine reduzierte Ästhetik gewählt. Die Kostüme sind klassisch, indem auf männlich codierte Alltagskleidung zurückgegriffen wurde, jedoch ist speziell in den Szenen im Regen eine sehr körperbetonte Kameraführung zu verzeichnen. Der männliche Körper im Regen, die helle tropfnasse Kleidung und die verträumten zarten Gesten mit den Armen und Händen stehen im Fokus. Durch das Zurückgreifen auf weiblich konnotierte Darstellungen von Erotik – zum Beispiel das Räkeln am Boden oder das Darstellen von Schwäche und Verletzlichkeit, etwa in einem verzweifelten Kniefall – lehnt Sam Smith als Pop-Persona stereotype Geschlechtervorstellungen ab und tritt androgyn auf. Die Kameraführung und die Wahl der Einstellungsgrößen ist auf die Umsetzung von schneller Veränderung bedacht, nur in wenigen Regenszenen wird der Körper an sich visuell in den Vordergrund gerückt, sonst sind es vorrangig Körperbewegungen, nicht körperliche Merkmale. Seitens der Tanzwissenschaft könnte im Anschluss an die vorgebrachte medien- und filmwissenschaftliche Analyse weiter untersucht werden, inwiefern Tanz Geschlecht ausdrücken kann, die Arbeit im Bereich der Bewegungsanalyse übersteigt allerdings den Kompetenzbereich der Medienwissenschaften. Bei dieser Thematik gäbe es interdisziplinäre Anschlussmöglichkeiten.

Sam Smith erzählt mit dem Musikvideo zu *Diamonds* eine emotionale Trennungsgeschichte – Gefühle der Trauer, Enttäuschung und Verärgerung prägen den Songtext und ebenso die visuelle Umsetzung. Dabei drückt hier sich vorrangig mit Körpersprache und Tanz aus, fließenden Bewegungen machen die Bildästhetik aus, Störmomente gibt es kaum. Im Gegensatz zu Dorian Electras *Flamboyant* wird in den Lyrics keine queer-politische Botschaft mittransportiert: Bei *Flamboyant* nimmt bereits die Textebene auf die Ausgefallenheit und Andersartigkeit im Hinblick auf das ‚Normale‘ Bezug, in *Diamonds* ist das nicht der Fall. Bei Betrachtung der Schlichtheit im Video gilt es zu bedenken, dass sich das Video und der Song an den Mainstream richtet. In einer Fotostrecke im Gay-Magazin *attitude* wurde eine deutlich andere Bildsprache verwendet, wie sich in der anschließenden Analyse zeigen wird.

5.2.2. Fotostrecke im *attitude*-Magazin

Um auch im zweiten Beispiel die Parallelen zu Dorian Electra hinsichtlich der Materialauswahl zu halten, wurde eine Fotostrecke von Sam Smith in einem Magazin als Analysegegenstand herangezogen – nämlich im *attitude*-Magazin. Der Unterschied ist, dass das *attitude*-Magazin sich als queeres Magazin versteht, während die Inhalte des *Playboys* auf heterosexuelles Publikum ausgerichtet sind. Dieser Unterschied muss bei etwaigen Vergleichen mitbedacht werden.

In der Fotostory zu Sam Smith unter dem Titel *Pronouns prorogued* sind sieben Bilder zu sehen – hier trägt darauf sieben unterschiedliche Outfits, immer vor hellem Hintergrund. Mit dem Artikel und der zugehörigen Fotostrecke wurde Sam Smith mit dem ‚The Person Of The Year Award‘ ausgezeichnet (Supported by Virgin Atlantic). Mit einem Brief beginnend mit einer direkten Ansprache wendet sich Smith mit persönlichen Gedanken an die Leser*innen des *attitude*-Magazins. Die angesprochenen Fotografien begleiten die Enthüllungen hinsichtlich des persönlichen Identitätsverständnisses.



Abbildung 14: Sam Smith im *attitude*-Magazin, Foto 1

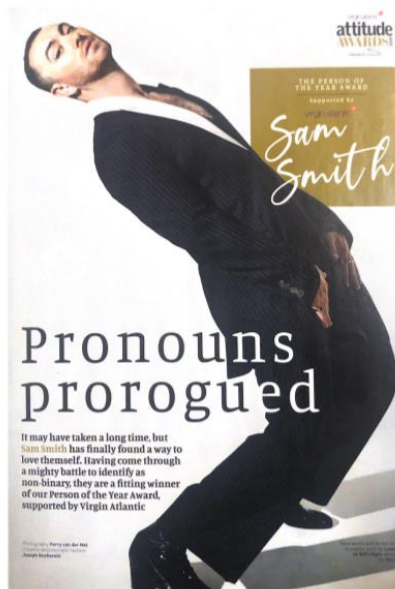


Abbildung 15: Sam Smith im *attitude*-Magazin, Foto 2

Am ersten Bild trägt hier einen schwarzen Zweireiher-Anzug, der mit weißen Blätter-Ornamenten an der rechten Seite des Sakkos bestickt ist, jene reichen von der rechten Schulter bis zur Mitte der Brust. Hier steht leicht nach vorne gebeugt, trägt einen Ring an der rechten Hand und einen Ring an der linken Hand. Die schlichte Halskette mit goldenem Anhänger führt hier mit der linken Hand in Richtung des Mundes und lächelt dabei. Hier Blick richtet sich an der Kamera vorbei auf den Boden. Um hier Augen bilden sich Lachfältchen und Zähne sowie Zunge sind sichtbar. Die

Fotografie wirkt verspielt und schüchtern.. Am zweiten Bild trägt Smith einen blauen Nadelstreifenanzug. Schwarze elegante Stiefeletten mit Absatz aus glänzendem Material sind Teil des Outfits. Die Pose ist hier weniger locker: Smith lehnt sich nach hinten, beide Kniee sind abgewinkelt und machen damit einen Knick nach vorne, man erhält den Eindruck eines bevorstehenden Kniefalls. Xies Hände liegen auf den Oberschenkeln. Der Blick geht direkt in die Kamera und trifft jene von oben herab – Arroganz wird transportiert. Die leicht glänzenden Lippen sind sinnlich geöffnet, die Augen mit Eyeliner geschminkt. Die freie Brust und damit das Freilegen der Brusthaare ergibt eine sexualisierte Darstellung des männlichen Körpers. Die Sexualisierung funktioniert hier einerseits über den freien Brustbereich, andererseits über die schutzlose Position und die schmale Silhouette, die der Körper formt: Jeweils Elemente, die traditionell einer weiblichen Inszenierung in der Fotografie zuzuschreiben sind.⁴⁰¹ Es sieht so aus, als müsste xier sich neigen, um stehend auf die A4-Seite des Magazins zu passen. Die Eingrenzung des Bildes durch die Maße der Seite könnte als symbolische Eingrenzung der Individualität in einer binär strukturierten Gesellschaft gesehen werden – eine Botschaft, die Smith in seinem abgedruckten Statement so vertritt.

In der nächsten Aufnahme sitzt Smith demonstrativ breitbeinig auf einem schwarzen Klappsessel – nach Marianne Wex (1980) wäre dies als eine traditionell männlich codierte Haltung zu verstehen, da xier damit viel Raum beansprucht. Xier trägt einen rot-schwarz-karierten langen Mantel, schwarze enge Jeans und dazu die bereits bekannten schwarzen Stiefel mit Absätzen. Der Schmuck bleibt unverändert, ebenso das Make-Up. Ein tiefer Blick trifft die Kamera nun von unten, der Gesichtsausdruck ist fordernd. Smith nimmt eine aktive Position ein. Die Fotografie verschmilzt auf dieser Seite mit dem Statement: „My suits started to feel like Straightjackets“⁴⁰². Es erscheint wichtig, zu betonen, dass dieses Zitat als Bestärkung des Umstands zu verstehen ist, dass Mode einen wesentlichen Teil der Ausdrucksmöglichkeiten von Identität ausmacht.

⁴⁰¹ Vgl. Osterburg: ...& *queer stories*. S.187-188.

⁴⁰² Smith: *Pronouns prorogued*. S.48.



Abbildung 16: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 3



Abbildung 17: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 4

Die aktive Haltung, die Smith im dritten Bild verkörperte, wird im vierten Bild abgelöst von einer zurückhaltenden Pose. Xies linke Seitenansicht wird etwa bis zum Bauchnabel gezeigt, der Kopf ist nach links Richtung Kamera gerichtet, die Augen blicken direkt in die Linse. Xies rechte Hand berührt die Unterlippe, die Finger sind locker. Smith trägt auf diesem Bild keinen Eyeliner, sondern zeigt sich natürlich. Das Outfit ist deutlich verspielter als in den Bildern zuvor und traditionell weiblich markiert. Smith präsentiert eine hautfärbige Bluse in transparenter Optik, die mit bunten Blumenblüten bestückt ist. Es ist ein deutlicher Unterschied zu den ersten Fotos zu erkennen, auf denen dunkle Farben das Bild dominierten. Am folgenden Foto, Bild 5, wird die Stilisierung von weiblich konnotierten Gesten weiter ausgeführt, doch das Outfit passt nicht zu seinem floralen Vorgänger: Smith trägt einen schwarzen Anzug, der seitlich zugeknöpft wird. Die bekannten schwarzen Stiefel ergänzen auch dieses Outfit. Smith formt mit xies Körper eine einfache Linie, die Beine bleiben dabei dicht aneinander, im Alltagsverständnis eine stereotyp weibliche Position, da so wenig Platz wie möglich beansprucht wird.⁴⁰³ Smiths rechter Unterarm richtet sich nach oben, die Hand deutet mit der Handfläche nach oben rechts (aus Sicht der/des Darstellenden), die Fingerspitzen richten sich ebenso nach oben. Der linke Unterarm deutet nach vorne, die Hand zeigt mit dem Handrücken nach oben auf den Boden. Über ihm liegt ein Stoffband, das an der Außenseite des Arms abfällt und damit einen seitlichen Rahmen provoziert. Der Blick geht direkt in die Kamera, gelangweilte Überlegenheit ist abzulesen. Auch hier ist die Text-Bild-Kombination

⁴⁰³ Vgl. Wex: „Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. S.6-7.

mitzudenken. Das herausgestellte Statement besagt: „When it comes to love. I feel like a confused 14 year old.“⁴⁰⁴ Der starke Gesichtsausdruck wird so durch das Textelement abgeschwächt.



Abbildung 18: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 5

Das sechste Bild hat durchaus Ähnlichkeiten mit dem vierten Bild, indem die Kamera Smith auch hier sehr nah kommt. Erneut wird die linke Seitenansicht dargestellt, doch diesmal betrifft der Bildausschnitt nur den Bereich des Scheitels bis zur Brust. Smith trägt eine vollkommen transparente rötliche Bluse, die ein Tattoo sichtbar macht. Es handelt sich um zwei küssende Männer, deren Umrisse ein Herz formen. Die rechte Hand greift sich an die Stirn, hier lacht und die Augen blicken nach unten. Sie sind beinahe geschlossen. Das Bild nimmt eine ganze A4-Seite ein und wird durch keinen Textteil ergänzt. Das sechste und damit letzte Bild der Strecke ist ein Portrait, doch die linke Hand greift störend mit gespreizten Fingern nach der Kamera. Die Gesichtszüge und hier Ausdruck sind in dieser Fotografie klar im Fokus, obwohl die Hand einen großen Teil des Gesichtes verdeckt. Smith trägt ein schwarzes Hemd mit einem Muster, das die darunterliegende Haut an vielen kleinen Stellen freigibt. Dieses letzte Bild verschmilzt mit dem Statement: „Now I realise it was me who was hating me“⁴⁰⁵ – damit endet Smiths Brief an die Leser*innen und auch hier Fotostrecke.

⁴⁰⁴ Smith: *Pronouns prorogued*. S.45.

⁴⁰⁵ Ebd. S.48.



Abbildung 19: Sam Smith im *attitude*-Magazin, Foto 6



Abbildung 20: Sam Smith im *attitude*-Magazin, Foto 7

Anhand dieser detaillierten Bildbeschreibungen können die einzelnen Bildkompositionen aufgebrochen werden. Es handelt sich um eine Fotofolge, welche die Identitätsfindung von Smith stützen soll, sie soll Smith hervorheben, als jemanden, der durch das Ablegen von zugewiesenen sozialen Rollen und Vorschriften zu sich selbst gefunden hat. Die dargelegte Inszenierung Smiths obliegt dennoch der Vorstellung der Blattlinie des *attitude*-Magazins, ebenso wie der *Playboy* bei der Fotostrecke von Dorian Electra auch seine eigenen Ansprüche miteingearbeitet hat – dies sei nochmals betont.

In den einzelnen Bildern wird mit Mimik, Gestik und Mode gearbeitet, doch der Körper an sich wird bei der Inszenierung von Sam Smith nicht verUneindeutigt (Rekurs auf das Kunstwort ‚VerUneindeutigung‘ nach Antke Engel, 2002): Sam Smith tritt in xies männlichen Körper auf und trachtet nicht danach, anhand von Körperlichkeit Wandelbarkeit und Flexibilität hinsichtlich des Geschlechts auf die visuelle Ebene zu heben. Xier verdeckt körperliche Voraussetzungen nicht durch Kostüme oder überzeichnetes Make-Up, verfolgt keine gänzliche Ablösung von geschlechtlichen Zuschreibungen auf Basis performancerelevanter Elemente. Man könnte sagen, xier lässt das essentialistische Denken von Körpern als Parameter für geschlechtliche Inszenierung hinter sich und betont die individuelle Gestaltungsfreiheit jedes menschlichen Wesens unabhängig von körperlichen Voraussetzungen.

Smith kann in den Inszenierungen als androgyn beschrieben werden und vermengt weibliche wie männliche Codierungen hinsichtlich der Körperbewegungen, des Gesichtsausdrucks und des

modischen Stylings. Es kann nicht von einer Problematisierung von Grenzziehungen gesprochen werden, eher von einer automatisch vollzogenen Übertretung von hegemonial etablierten Normen.

5.3. Gegenüberstellung von Dorian Electra und Sam Smith

Setzt man die beiden Künstler*innen in Relation, so bringt dieser Schritt wichtige Erkenntnisse hinsichtlich der Inszenierung oder Nicht-Inszenierung von Genderfluidity in der Popmusik hervor, denn die Unterschiedlichkeit der Sänger*innen zeigt die Unterschiedlichkeit im Umgang mit Genderfluidity im Generellen auf. Dorian Electra inszeniert xies Körper im vorgestellten Beispielmaterial als Körper, der immer wieder neu gestaltet werden kann. Teils werden die Brüste abgeklebt, teils wird Spekulationen Raum gegeben, die das Vorhandensein eines Penis betreffen. Es wird Wandelbarkeit inszeniert – über körperliche Voraussetzungen und Umdeutungen sowie Verhalten, das im konservativen Muster nicht dem angeborenen Geschlecht entspricht.

In *Flamboyant* heißt das sogar, dass acht Personae eingeführt werden, jeweils von Dorian Electra selbst dargestellt. Der Körper als Ausdruck einer binär-normierten Gesellschaft, wird bei Dorian Electra ins Gegenteil umgekehrt. Er soll nicht mehr der visuelle Ausdruck von repressiver Zweigeschlechtlichkeit sein, sondern Kritik an diesem System verbildlichen: Er wird zum Beispiel für die Abkehr von hegemonialen Geschlechterbildern. Er wird Funktionsträger im Sinne queer-politischer Intervention. Man hat es mit einem Akt der Befreiung aus den Zwängen einer heterosexuell normierten Gesellschaft zu tun, die patriarchal strukturiert ist.

Ist von Geschlechterzugehörigkeiten und damit einhergehenden Geschlechterbildern die Rede, so lässt sich nach Butler betonen, dass Geschlechterzugehörigkeit nie eine persönliche Entscheidung ist, sondern eine öffentliche Handlung. Dennoch können Körper nicht als passives Medium begriffen werden, die ungefragt durch kulturelle Codes hervorgebracht werden.⁴⁰⁶ Wie Körper in ihrer performativen Präsenz agieren und Bedeutung innerhalb des Feldes der kulturellen Konventionen erlangen, definiert Butler wie folgt:

„Die Akteure sind immer schon im Rahmen der Vorstellung oder des performativen Vollzugs auf der Bühne. Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren lässt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretation erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Vgl. Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. S.313.

⁴⁰⁷ Ebd. S.313.

Mit dieser theoretischen Position im Hinterkopf kann man sich den vorgestellten Musikvideos und Performer*innen widmen, wenn die Selbststilisierung besprochen wird – denn nach Butler gibt es eben vorgegebene Grenzen, die aus der geschlechtsspezifischen Körperlichkeit in einem kulturell vorgeprägten Raum hervorgehen. Diese Grenzen können von Künstler*innen auf unterschiedliche Weisen inszeniert, betont und/oder subversiv unterwandert werden, ohne dabei an Präsenz zu verlieren.

Bei beiden Künstler*innen wurden mögliche Uneindeutigkeiten, Grenzziehungen, Widersprüche, Unentschlossenheit und Unabgeschlossenheit in den Inszenierungen gesucht. Es ergaben sich deutliche Unterschiede im Vergleich: Für Sam Smith ist xies neue Identität Ausdruck der Unbegrenztheit in der Kunst, das lässt sich im attitude-Magazin nachlesen.⁴⁰⁸ Xier will sich von normativen Erwartungshaltungen an das angeborene Geschlecht befreien, um völlig frei beim Agieren als Figur im Popbusiness zu sein. Diese Forderung nach Freiheit zeigt sich allerdings nicht über die Inszenierung des Körpers in seinen physischen Eigenschaften. Es hat sich bei der Analyse des Musikvideos und der Fotostrecke gezeigt, dass Sam Smith sich über modische Entscheidungen und fließende elegante Bewegungen von der traditionellen Vorstellung von männlichem Auftreten distanziert – sich allerdings nicht von seinem biologisch gegebenen männlichen Körper lösen will. Die Selbstwahrnehmung als genderfluid und folglich die öffentliche Bekennung dazu, ermöglicht, durch die Auflösung der Grenzen zwischen den Geschlechtern, mehr Flexibilität in der Selbstinszenierung. Es gibt keine strikten Normen, die zu erfüllen wären, wenn es kein eindeutiges Geschlecht gibt, an welches jene gebunden werden können.

Dorian Electra verarbeitet queere Perspektiven stark in xies Inszenierungen, überspitzt könnte man sagen, dass sich alle angeführten plakativen Analyse Kriterien nach Engel an unterschiedlichen Elementen der Performance bzw. Selbstdarstellung wahrnehmen ließen. Widersprüche und Vieldeutigkeiten sind das Programm Dorian Electras, das Überschreiten von Grenzen das Kernkonzept. Im Hinblick auf Sam Smith wurde in *Diamonds* von feminin markierter Verletzlichkeit gesprochen, die sich in das Gesamtbild der Zurückhaltung und der weichen Bewegungen nahtlos einfügt. Bei Dorian Electra gibt es feminine Züge ebenfalls, doch werden jene sofort mit konträren maskulinen Elementen gebrochen. Das gleiche gilt auch für maskuline Züge, die durch feminine Darstellungsmodi uneindeutig erscheinen. Es gibt keine durchgängige Erzählung in *Flamboyant*, viel eher kann von einer Aneinanderreihung von Brüchen und Störungen gesprochen werden. Sowohl das Musikvideo als auch die Bilder des Fotoshootings verleiten zum Rekurs auf traditionell männlich gelesene und traditionell weiblich gelesene Körper – doch die Vergleiche versagen.

⁴⁰⁸ Vgl. Smith: *Pronouns prorogued*. S.46.

Es bleibt bei einer Unfixierbarkeit von Bildern. Es werden Angebote gemacht, andere ausgeschlagen, fassen lässt sich die Inszenierung jedoch nicht.

Im Gegensatz zum Setting des Musikvideos bei Sam Smith ist das Setting in *Flamboyant* bewusst verkitscht – ‚campy‘ könnte man sagen. In *Diamonds* hingegen gibt es kaum szenische Requisiten, es ist der Körper allein, der sich im Raum bewegt, ihn strukturiert und einnimmt. In Dorian Electras Inszenierung ist der Körper eines von vielen Elementen der Bildkomposition. Der Körper wird zwar in acht Versionen neu hervorgebracht, doch ist er nur ein Spieler im Gesamtbild. Hier lässt sich ein klarer Unterschied markieren, das Zusammenspiel von Körpern und ihrer Umgebung ist in den Musikvideos von Sam Smith und Dorian Electra markant different. Auch die Bildstrecken bieten Anlass dazu, die Inszenierungsformen anhand von Einzelheiten voneinander zu trennen. Sam Smith bietet in xies Posen unterschiedliche Ausdrücke an, von stark und aggressiv, hin zu zurückhaltender Gelassenheit oder kindlichem Lächeln. Dorian Electra hingegen ist in den Strandfotografien des *Playboy*-Shootings, bei denen der Gesamtausdruck eine bedeutende Rolle spielt, durchgehend konzentriert, und transportiert Stärke. Es ist kaum von einer Wandelbarkeit des Ausdrucks zwischen den Bildern zu sprechen.

Smith verändert den eigenen Körper nicht, es ist nicht von einem Versuch zu sprechen, körperliche Voraussetzungen durch künstliche Modifikationen an die Vorstellung der freientfaltbaren Geschlechteridentität anzupassen. Dorian Electra hingegen nutzt in den vorgeführten Beispielen ein Klebeband, um die weibliche Brust verschwinden zu lassen, oder es werden die eigenen Haare verdeckt, die oft als Zeichen von Geschlecht gehandelt werden. In dieser Arbeit wurde bereits das Konzept der Pandrogynität nach ‚Breyer-P-Orrige‘ eingeführt – jenes kann als Beispiel zur extremsten Form der körperlichen Modifikation zum Ziel der körperlichen Selbstermächtigung dienen. Auch Dorian Electra zeigt in xies Inszenierungen, dass körperliche Gegebenheiten (zumindest temporär) abgelegt und instrumentalisiert werden können, um die eigene Vorstellung von Geschlecht publikumswirksam zu demonstrieren. Xier stellt die gesellschaftlich anerkannte Normierung aus, parodiert sie und drückt damit aus, dass die Zuweisung von Geschlecht aufgrund optischer Merkmale kein starrer Prozess sein kann. An dieser Stelle lässt sich wie so oft auf Butler verweisen, die Geschlecht als performativen Akt erklärt hat, dabei allerdings auch auf den Kontext verweist, innerhalb dessen sich eine performative Darstellung von Geschlecht entwickeln kann. Eine Performanz von Geschlecht ist daher das Aushandeln von Möglichkeiten innerhalb eines Settings, das repressive Normierungen mit sich bringt.⁴⁰⁹ Argumentiert man also danach, so kann selbst Dorian Electras provokante Überschreitung von geschlechtlichen Erwartungen nicht den

⁴⁰⁹ Vgl. Butler: *Critically Queer*. S.24.

völlig freien Ausdruck des eigenen Identitätsverständnisses bedeuten, sondern lediglich die Auslotung von Freiräumen, die sich innerhalb des gesellschaftlichen Regelnetzwerks ergeben.

Nicht nur hinsichtlich der Inszenierung von Körpern sind deutliche Unterschiede zwischen Dorian Electra und Sam Smith zu verzeichnen. Auch die Stimmen müssen dabei als traditionelle Trägermedien von Geschlecht beleuchtet werden. Am Beispiel von Dorian Electra ließ sich zeigen, dass die Stimme in *Flamboyant* durch elektronische Klänge und technische Möglichkeiten teils derart verändert wird, dass ein geschlechtlicher Zusammenhang unmöglich erscheint. So wird die Annahme, dass die Stimme eine unverfälschte Folge von Geschlecht sein muss, verneint. Sam Smith nutzt in *Diamonds* keine wahrnehmbare technische Bearbeitung der Stimme, sie wird nicht verzerrt, nicht künstlich höher oder tiefer modelliert. Was allerdings klar hervorgeht, ist der ständige Wechsel zwischen Brust- und Kopfstimme – das weite Spektrum der stimmlichen Möglichkeiten ist dabei bemerkenswert. Dabei ist die Kopfstimme außergewöhnlich gut ausgebildet, was dazu führt, dass sie an einzelnen Stellen als Bruststimme einer Frau verstanden werden könnte. Das gesamte Stimmbild ist konstant kontrolliert und stabil, die Stimmfarbe dabei sehr weich. Eine Veränderung der Stimmlage ist ab Minute 00.02.36-00.02.47 bemerkbar – an dieser Stelle bleibt die natürliche tiefe Stimme allein für einige Sekunden präsent. Dieser Wechsel zwischen Stimmlagen ist charakteristisch für Sam Smith und beschränkt sich nicht nur auf das Video zu *Diamonds*. Daraus kann argumentiert werden, dass Sam Smith körperliche Voraussetzungen nicht versucht zu brechen, sondern die Gegebenheiten ausreizt, ihre Grenzen befragt.

In den Analysen beider Musikvideos wurden Einstellungsgrößen betont, wenn sie Relevanz für die Wahrnehmung der erzählten Geschichte hatten. Es hat sich gezeigt, dass schnell vollzogene Einstellungswechsel in Dorian Electras *Flamboyant* mitunter dafür genutzt werden, um mehrere unzusammenhängende Szenen zu verknüpfen, um acht unterschiedliche Pop-Personae miteinander verschmelzen zu lassen. Die Umsetzung drückt die Wandelbarkeit eines einzelnen Körpers und seiner Darstellungsmuster aus. Mit den schnellen Schnittwechseln wird eine Verbindung zwischen ihnen aufgebaut. In der Analyse wurden speziell Nah- und Großaufnahmen berücksichtigt, die den Blick der Zuschauenden auf ausgewählte Merkmale der Performance lenken. Im Anschluss an Osterburg (2016) konnte an einigen Stellen die gezielte Fragmentarisierung und Erotisierung des weiblichen Körpers durch die Kamera erkannt werden, die aber durch den nächsten Schnitt schon wieder aufgelöst wird. Es werden etablierte Modi der Kameraarbeit eingesetzt, allerdings mit dem Ziel, die damit verbundenen Erwartungen zu brechen, sie in ihrer Struktur auszustellen. In *Diamonds* werden Outdoor- und Indoor-Szenen durch Schnitte verbunden, dabei ändert sich nicht nur das Setting, sondern auch die Gefühlswelt der handelnden Person. Es ist auffällig, dass die Indoor-Aufnahmen deutlich längere Einstellungen und fließende Kamerabewegungen bedeuten. Die Kamera folgt den tänzerischen Bewegungen. Die fließenden

Bewegungen der Indoor-Szenen in *Diamonds* werden durch fallende Vorhänge und flüchtige Schattenspiele aufgegriffen. Eine Traumatmosfera wird geschaffen. In *Flamboyant* wird auf eine ganz andere Art eine unwirkliche Welt geschaffen – durch Überzeichnung und barockisiertes Setting.

Dorian Electra produziert, wie besprochen, als Independent Artist. Xier hat kein Plattenlabel, das gestalterisch in xies Selbstinszenierung eingreifen könnte. Gefragt nach xies möglichen Wunsch, ein Label zu finden, antwortet Dorian Electra: "I don't expect that [...] some label guy's gonna come to my show and offer me a deal. Most of the time, that kind of success only comes from mainstream backers, which means, at some point down the line, answering to old white guys in suits with money, which isn't something I'm interested in."⁴¹⁰

Sam Smith hat im Gegensatz dazu mit *Capital Records* eines der einflussreichsten Plattenlabel weltweit im Hintergrund. Neben Smith stehen etwa Jennifer Lopez, Katy Perry, Halsey und Snoop Dog unter Vertrag, um einige der bekanntesten zu nennen. Früher auch The Beatles, Queen, Pink Floyd und Tina Turner.⁴¹¹ Xier ist – mit einem Reinvermögen von 40 Millionen Dollar – aktuell eine der erfolgreichsten Personen im Popgeschäft international und eine der allerwenigen, die sich in dieser Erfolgsklasse als queer (hinsichtlich der Sexualität) und genderfluid (hinsichtlich der Geschlechteridentität) präsentieren. Xier war unter den ersten Pop-Persönlichkeiten, die sich zu einem non-binären Lebensentwurf bekannten und ist dabei unter den erfolgreichsten Stars des Mainstreams. Die selbst zugeschriebene Geschlechteridentität der Genderfluidity wird durch die öffentlichen Inszenierungen der Person weniger deutlich als über die verlautbarten Statements darüber in den Medien. Die männliche Sprechstimme und der Bart sind nur zwei der Merkmale, die traditionell männlich gelesen werden können und im Verständnis vieler eine Zuweisung zur Kategorie ‚Mann‘ provozieren. Dieser Unterschied zwischen Auftreten und selbstzugewiesener Identität ist selbst in der LGBTQI*-Community kritisch aufgenommen worden.⁴¹² Es zeigt sich, dass sowohl im Mainstream-Verständnis als auch in der queeren Community die Optik entscheidend für die Wahrnehmung von Geschlecht sein kann. Kritik an Künstler*innen kann demnach nicht nur auf Basis von verfehlten binären Erwartungen an Geschlecht entstehen (Perspektive des Mainstreams), sondern auch durch eine fehlende Ablegung binärer Ideale (LGBTQI*-Perspektive). Inwiefern die Zugehörigkeit zu einem erfolgreichen Label auch Einfluss auf die Inszenierung der Pop-Persona Sam Smith hat, bleibt unwissenschaftlichen Spekulationen überlassen.

⁴¹⁰ Jael Goldfine: *Dorian Electra goes all the way*, 06.11.2019, <https://www.papermag.com/dorian-electra-all-the-way-2641216968.html?rebellitem=1#rebellitem1>, 22.10.2020.

⁴¹¹ Vgl. Capitol Records: *Artists*, <https://www.capitolrecords.com/artists/>, 02.02.2021.

⁴¹² Vgl. Derrick Clifton: *Sam Smith's they/them pronoun backlash highlights an ongoing cultural disconnect*, 19.09.2019, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/sam-smith-s-they-them-pronoun-backlash-highlights-ongoing-cultural-ncna1056136>, 11.01.2021.

Auch die Frage danach, ob der internalisierte Sexismus der Gesellschaft nach wie vor männlich gelesenen Personen mehr Gestaltungsfreiraum zuspricht als weiblich gelesenen Personen, kann nicht belegt werden. Es kann auf die bereits zitierte Monika Bloss verwiesen werden, die rückblickend auf die 1980er Jahre festhielt, dass androgyne Images ein männliches Privileg wären, das Imagekonstruktionen ermöglicht. Weiblich gelesene Personen hingegen hätten einen geringeren musikalischen Artikulationsraum.⁴¹³ Dorian Electra inszeniert sich teils als Mann, teils als Frau, vielfach sind die Elemente der Selbstinszenierung nicht eindeutig einer Kategorie zuzuordnen. Inwiefern diese Herangehensweise den möglichen Handlungsraum erweitert, ist aus einem synchronen Ansatz heraus nicht festzustellen.

6. Schlussfolgerung und Problembereiche

Wie sich herausgestellt hat, ist Genderfluidity im Bühnenkontext nicht generell subversiv, das Konzept hat aber das Potential dazu, indem die Idee einer rigiden Zweigeschlechtlichkeit getauscht wird gegen ein flexibles Schema, welches das freie Bewegen zwischen den Positionen forciert. Das Schema kann als ideeller Möglichkeitsraum verstanden werden, der es erlaubt, jeglicher Festschreibung und Fixierung zu entgehen. Dies kann sich in medialen Inszenierungen auf unterschiedliche Weise ausdrücken, muss es aber nicht. In der Praxis der Popmusik wird dieser Möglichkeitsraum nach individuellen Maßstäben genutzt, inszeniert und problematisiert.

In der vorgestellten Forschungsfrage wurde mit der Formulierung der ‚queer-politischen Intervention‘ der Fokus auf die Thematik der politischen Botschaft gelenkt, die mit dem Verständnis von Genderfluidity auf die Bühne gebracht wird bzw. werden könnte. Die These war, dass die Bekennung zur Genderfluidity mehr Freiräume hinsichtlich Bühnenperformances eröffnet, indem sich Künstler*innen vom Zwang befreien, den Erwartungshaltungen an ein permanentes Geschlecht zu entsprechen. Demnach könnte Genderfluidity als dezidierte queer-politische Positionierung gelesen werden, die Kritik an hegemonialen Normen übt. Allerdings muss beachtet werden, dass Genderfluidity im Grunde ein Begriff ist, eine Möglichkeit zur Kategorisierung, keine Handlung. Genderfluidity kann – so die Feststellung nach Abhandlung der vorliegenden Arbeit – nicht über konkrete visuelle Strategien definiert werden, die herausgelesen werden, um folglich an anderen Künstler*innen überprüft zu werden.

⁴¹³ Vgl. Bloss: *Geschlecht als musikkulturelle Performance?* S.196.

Im Alltag werden oft Erwartungshaltungen an die visuelle Darstellung von Geschlecht zum Ausdruck gebracht: Wer sich mit ihrem/seinem Auftreten an das heteronormative Denkmuster anpasst, nehme eine affirmative Haltung ein, wer heraussticht, indem mit Geschlechtercodierungen (hinsichtlich Optik und Verhalten) gespielt wird, vertrete eine progressive queer-politische Perspektive. Diese Vereinfachung ist nicht zielführend und vor allem nicht aussagekräftig. Nach erfolgten Analysen muss diesbezüglich auch Selbstkritik geübt werden: In der Forschungsfrage war durchaus eine Erwartungshaltung bezüglich der Instrumentalisierung eines subjektiven Identitätsentwurfes angelegt war, die davon ausging, auf visuell-auditiver Ebene Interventionen zu erkennen. Dieser Ansatz folgte Engel (2009), die ihrerseits queer-politische Interventionen in visuellen Repräsentationen ausmachte.

In der vorliegenden Arbeit wurden zwei genderfluide Künstler*innen herangezogen, deren Selbstinszenierung in den Medien sehr unterschiedlich ausfällt. Die Forschungsfrage lautete konkret: *Sind in Performances von Pop-Sänger*innen, die sich explizit einer Zuordnung im binären Geschlechtersystem entziehen, queer-politische Strategien der Intervention erkennbar? Und wenn ja, welche?* Anhand der Analyse von Video- sowie Bildmaterial und der Gegenüberstellung der gewählten Inszenierungen wurde überprüft, inwiefern subversives Potential entsteht, und welche Elemente ein solches ausmachen. Die Anwendung von Antke Engels Analyseinstrumentarium auf die medialen Beispiele erleichterte die Feststellung, dass Dorian Electra alle Möglichkeiten nutzt, um Eindeutigkeit zu entgehen, um unveränderliche Zuschreibungen hinter sich zu lassen. Xier provoziert Uneindeutigkeiten, übertritt hegemoniale Geschlechtergrenzen und spielt mit der Darstellung von Widersprüchen – dies geschieht jeweils über den Umgang mit männlich wie weiblich codierten Verhaltensweisen, aber auch über die Darstellung des eigenen Körpers als Träger von geschlechtlichen Eigenschaften, die jedoch keine eindeutige Geschlechtszuschreibung bedeuten. Nach Schrödl (2014) ist hier zusammenfassend von einer Vermischung von Geschlechtsmarkern zu sprechen, die es ermöglicht, die Annahmen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu unterlaufen. Diese genannten Elemente können als ‚queer-politische Strategien der Intervention‘ gelesen werden, auf welche sich die Forschungsfrage richtete.

Will man Sam Smiths Performance im Musikvideo sowie xies Darstellung in der Fotostrecke des Magazins *attitude* auf solche Strategien überprüfen, darf man sich von Dorian Electras Stil des ‚Mehr-ist-mehr‘ nicht blenden lassen, und muss auf weniger offensichtliche Elemente eingehen, Körperbewegungen studieren, Veränderungen der Mimik berücksichtigen und tänzerischen Ausdruck in die Beurteilung miteinbeziehen. Es war zu beobachten, dass es vor allem weiblich codierte Bewegungsmuster und Körperhaltungen sind, die Sam Smiths Performance Androgynität verleihen. In der Fotostrecke kommen noch Make-Up, Stoffe und Kleidung hinzu, die traditionell weiblichen Darstellungen entsprechen. In der Gegenüberstellung der Pop-Künstler*innen konnte

also festgestellt werden, dass Sam Smith das persönliche Identitätsverständnis nicht als markante Performance medial umsetzt. Das androgyne Verhalten lässt sich viel mehr als Selbstverständlichkeit lesen, mit der Smith den Erwartungen an das angeborene Geschlecht entsagt und sich nach eigenen Maßstäben präsentiert.

Im Laufe der Arbeit wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass eine ‚VerUneindeutigung‘ (Engel 2002) auch bewusst praktiziert werden kann, um einen ökonomischen Nutzen daraus zu ziehen, ohne dabei queeres Engagement zu vertreten. Engel wies speziell auf die Berücksichtigung neoliberaler Prozesse hin, die auf Individualisierung und individueller Leistung beruhen. Sie könnten nicht vollständig von queeren Prozessen unterschieden werden.⁴¹⁴ Wobei die vorgestellte Strategie des Queerbaiting mitgemeint ist. Die Einschätzung der Inszenierung einer Person im Pop-Business kann sich aus wissenschaftlicher Perspektive bei Annäherung an ein zeitgenössisches Beispiel schwierig erweisen. Auch deshalb, weil ein subversiver Zugang hinsichtlich der Geschlechterspezifika selten allein steht, häufig wird ein solcher eingeflochten in einen größeren gesellschaftskritischen Zusammenhang, oftmals spielt Kapitalismuskritik eine Rolle. Eine Performance in einem Maße aufzubrechen, das es erlauben würde, die Kritikfelder klar voneinander zu trennen, geht über die Möglichkeiten einer objektiven Theoriebildung hinaus. Damit zusammenhängend ist auch auf die aufgebrachte Unterscheidung zwischen Genderfluidity und Fluidity in Genderdisplay hinzuweisen. Das Abfassen der vorliegenden Arbeit hat im Prozess Schwierigkeiten hervorgebracht, die speziell durch diese engen Verflechtungen entstanden.

Eine weitere Problematik bleiben die weitgehend fehlenden oder wenig gebräuchlichen deutschen Übersetzungen von they/them/their. Mit xier (sie/er) und xies (ihr/sein) kann derzeit gut gearbeitet werden, durch die Komplexität der deutschen Sprache bleiben allerdings trotz der zwei Varianten Lücken, die aktuell offen liegen. Zum Problemfeld der Begrifflichkeiten zählen auch die sich rasch entwickelnden Bezeichnungen für unterschiedliche Identitäten und sexuelle Orientierungen. Eine wissenschaftlich erarbeitete Zusammenfassung aller Bezeichnungen existiert bis zur Einreichung dieser Arbeit nicht. Es wurde auf Online-Lexika und Online-Foren zurückgegriffen, die meist von Menschen der LGBTQI*-Community geführt werden.

An den Beispielen von Sam Smith und Dorian Electra wurde untersucht, wie einzelne Künstler*innen mit ihrer genderfluiden Identität im medialen Kontext umgehen. Daraus lässt sich keine generelle Hypothese bilden, inwiefern Genderfluidity in der Branche der Popmusik verkörpert wird – es sind zwei Ausschnitte, die einen Einblick in ein breites Feld erlauben. Das Aufgreifen zweier genderfluider Personen soll nicht die falsche These hervorbringen, dass ausschließlich

⁴¹⁴ Vgl. Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie*.S.26-27.

queere Akteur*innen politische Ansprüche vertreten können. Denn gerade Techniken wie das Brechen mit optischen Erwartungen an die eigene Identität oder das bewusste Abweichen von Verhaltensnormen finden sich in Bühnenperformances aktuell vermehrt.

Wenn davon ausgegangen werden soll, dass Geschlecht nicht permanent ist, und das ist der aktuelle Stand queerer Diskurse, wurde mit dem Fokus auf die Inszenierungen genderfluiden Künstler*innen eine Momentaufnahme erreicht. Es ergeben sich unzählige Ansatzpunkte für folgende wissenschaftliche Arbeiten, die in der Summe aber nie zu einem völlig erforschten Feld führen werden, da subjektive Gefühle und persönliche Entscheidungen schlussendlich nicht auf einer theoretischen Ebene festgehalten werden können. Wissenschaftliche Konzepte und wechselnde Begrifflichkeiten im Alltag wie in der akademischen Auseinandersetzung werden immer Problematiken mit sich bringen, dabei allerdings für die notwendige Sichtbarmachung queerer Lebensentwürfe sorgen.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literatur

- Babka, Anna: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume*. Wien: 2007 (=produktive differenzen; forum für differenz und genderforschung).
- Bartmański, Dominik u. Ian Woodward: *Labels. Making Independent Music*. London: Routledge 2020.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt 1951.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. [1951] Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Hamburg: Rowohlt 2000.
- Bloss, Monika: *Geschlecht als musikkulturelle Performance? Androgyne Images von PopmusikerInnen und das Spiel mit der >sexuellen Differenz<*. In: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Hg. v. Stefan Fragner, Jan Hemming u. Beate Kutschke. Regensburg: ConBrio 1998 (=Forum Musik Wissenschaft; Bd. 5). S.189-203.
- Borgstedt, Silke: *Stars und Images*. In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Hans Neuhoﬀ. Laaber 2007 (=Handbuch der systematischen Musikwissenschaft; Bd. 4.) S.327-337.
- Brüstle, Christa: *Das Krokodil im Swimmingpool oder: Männlichkeit(en) im Popvideo*. In: *Musik, Gender, Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Katharina Liebsch. Münster: Westfälisches Dampfboot 2015. (=Sektion Frauen- und Geschlechterforschung i. d. Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Band 44). S.215-231.
- Brüstle, Christina: *Einleitung*. In: *Pop-Frauen der Gegenwart - Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Hg. v. Christa Brüstle. Bielefeld: transcript 2016 (=Studien zur Populärmusik). S.7-16.
- Bublitz, Hannelore: *Judith Butler zur Einführung*. 5. Auflage. Hamburg: Junius 2002.
- Büsser, Martin: *Gimmie Dat Old Time Religion. Pop-Werte im Wandel*. In: »Alles so schön bunt hier«. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Hg. v. Kemper, Peter, Tomas Langhof und Ulrich Sonnenschein. Stuttgart: Reclam 1999. S.34-42.
- Büsser, Martin; Tine Plesch u. Johannes Ullmaier: *Le Douzième Sexe (Einleitung). Geschlechterverhältnisse und Gender-Debatte im Pop*. In: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #8: Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop*. Hg. v. Martin Büsser, Roger Behrens, Jens Neumann, Tine Plesch u. Johannes Ullmaier. Mainz: Ventil 2000. S.8-29.
- Butler, Judith: *Critically Queer*. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies 1/1 1993, S.17-32.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (=Gender Studies; Vom Unterschied der Geschlechter, Bd. 722).
- Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. V. Uwe Wirth. Frankfurt: Suhrkamp 2002. S.301-320.
- Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. durchges. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Springer 2015 (=Geschlecht und Gesellschaft; 8).

- Duggan, Lisa: *The Twilight of Equality. Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press 2003.
- Engel, Antke: *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript 2009.
- Engel, Antke: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002.
- Flath, Beate: *Like a Virgin. Sound, Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik*. In: *Pop-Frauen der Gegenwart - Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Hg. v. Christa Brüstle. Bielefeld: transcript 2016 (=Studien zur Populärmusik). S.33-46.
- Funk-Hennigs, Erika: *Gender, Sex und Populäre Musik. Drei Fallbeispiele*. In: *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2011 (=Beiträge zur Populärmusikforschung; 37). S.97-112.
- Funk-Hennigs, Erika: *Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen*. In: *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Hg. v. Dietrich Helms, Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2003. S.55-67.
- Haidle, Miriam Noël: *Schon in der Steinzeit...Über die ›Natürlichkeit‹ menschlicher Geschlechterrollen aus urgeschichtlich-paläoanthropologischer Sicht*. In: *Die Naturalisierung des Geschlechts. Zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit*. Hg. v. Gero Bauer, Regina Ammicht Quinn u. Ingrid Hotz-Davies. Bielefeld: transcript 2018. S.15-30.
- Halberstam, Jack: *Gaga Feminism. Sex, Gender, and the End of Normal*. Boston: Beacon Press 2012 (=Queer Action/Queer Ideas).
- Halberstam, Jack: *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland, California: University of California Press 2018 (=american studies now: critical histories of the present; Bd. 3).
- Hawkins, Stan: *On male queering in mainstream pop*. In: *Queering the Popular Pitch*. Hg. v. Sheila Whiteley u. Jennifer Rycenga. New York [u. a.]: Routledge 2006. S.279-294.
- Heesch, Florian: *Judith Butlers Performativitätsbegriff in der Musik. Suzanne G. Cusick: Musikalische Geschlechterperformanzen (1999)*. In: *Musik und Gender: Ein Reader*. Hg. v. Florian Heesch u. Katrin Losleben. Wien [u. a.]: Böhlau 2012 (Musik-Kultur-Gender; Bd. 10). S.287-299.
- Heinze, Carsten u. Lisa-Maria Schmidt: *Cutting-up Gender Identity. Sexualität, Geschlechterdekonstruktionen und Pandrogynie in den Kunstprojekten von Genesis (Breyer) P-Orridge*. In: *Musik, Gender, Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Hg. v. Rosa Reitsamer u. Katharina Liebsch. Münster: Westfälisches Dampfboot 2015. (=Sektion Frauen- und Geschlechterforschung i. d. Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Band 44). S.196-214.
- Hennessy, Rosemary: *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge 2000.
- Hohl, Franziska: *Popmusikforschung avant la lettre. Musiksoziologische Diskurse der 1960er, 70er und 80er Jahre vor dem Hintergrund populärer Musikformen*. In: „Zeiten des Aufbruchs“ – *Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Hg. v. Dominik Schrage, Holger Schwetter u. Anne-Kathrin Hoklas. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2019. S. 205-230
- Jauk, Werner: *Pop: Mediatisierung und der dissidente Körper*. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. v. Helmut Rösing, Albrecht Schneider u. Martin Pfeleiderer. Frankfurt am Main, Berlin [u.a]: Peter Lang 2002 (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft; Bd. 19). S.131-152.

- Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. Baden-Baden: Nomos 2012 (=Short Cuts | Cross Media; Bd. 5).
- Keazor, Henry u. Thorsten Wübbena (Hg.): *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. 3. erw. u. akt. Aufl. Bielefeld: transcript 2011. S.9-26.
- Kessler, Suzanne u. Wendy Mc Kenna: *Gender: An Ethnomethodological Approach*. New York: Wiley 1978.
- Kluge, Friedrich u. Walther Mitzka: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 8. Aufl. Reprint 2018. Berlin u. Boston: De Gruyter Mouton 2019.
- Lehnert, Gertrud u. Maria Weilandt: *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*. Bielefeld: Transcript 2016.
- Lehnert, Gertrud: *Die Kleider des Leigh Bowery*. In: *Verwandlungskünstler*. Hg. v. Angela Stief u. Leigh Bowery. Bern [u. a.]: Piet Meyer Verlag 2015. S.73-94.
- Lehnert, Gertrud: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript 2013.
- Leppert, Richard: *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press 1993.
- Mega, Laura F.: *Wie Gender (auch) im Labor konstruiert und naturalisiert wird: Ein Fallbeispiel*. In: *Die Naturalisierung des Geschlechts. Zur Beharrlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit*. Hg. v. Gero Bauer, Regina Ammicht Quinn u. Ingrid Hotz-Davies. Bielefeld: transcript 2018. S.43-60.
- Menke, Bettine: *Dekonstruktion der Geschlechteropposition*. In: *Verwirrung der Geschlechter: Dekonstruktion und Feminismus*. Hg. v. Erika Haas. München: Profil 1995. S.35-68.
- Niedlich, Florian: *Pop Identities. Postmoderne Identität, Popkultur und Hanif Kureishis The Black Album*. In: *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Hg. v. Florian Niedlich. Bielefeld: transcript 2012. S.51-66.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
- Preciado, Paul B.: *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*. Berlin: B-books 2016.
- Rost, Katharina: *»Sisters Are Doin' It for Themselves«? Popmusikerinnen und ihre Strategien ökonomischer und ästhetischer Selbstbestimmung*. In: *Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*. Hg. v. Irene Lehmann, Katharina Rost u. Rainer Simon. Bielefeld: transcript Verlag 2019. S.229-252.
- Rost, Katharina: *Cross-Dressing und Queerness auf der Bühne. Konvention versus Irritation*. In: *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Hg. v. Friedemann Kreuder, Ellen Koban u. Hanna Voss. Bielefeld: transcript 2017. S.193-204.
- Rost, Katharina: *Rebellen und Dandies. Female Masculinities im Pop*. Vortragsskript, gehalten am Zentrum für Genderforschung der Kunstuniversität Graz bei der Tagung „Männlichkeiten und ihre Klischees“ am 28.10.2018. [von der Autorin zur Verfügung gestellt]
- Schrödl, Jenny: *Gender Performance*. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat. 2. aktual. u. erw. Auflage. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2014. S.131-133.
- Schrödl, Jenny: *Wider eindeutige Geschlechtlichkeit. Formen und Spielräume des Entkommens in Gender & Queer Performances*. <https://escape.univie.ac.at/wider-eindeutige-geschlechtlichkeit/>, 22.10.2019.

- Sentürk, Jan: *Schulterblick und Stöckelschuh: Wie Haltung, Gestik und Mimik über unseren Erfolg entscheiden*. Wiesbaden: Gabler 2012.
- Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden 2011.
- Voss, Heinz-Jürgen: *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld: transcript 2010.
- Wesely, Sabine (Hg.): *Gender Studies in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Einführung und neuere Erkenntnisse aus Forschung und Praxis*. Bielefeld: Kleine 2000 (=Wissenschaftliche Reihe; Bd. 133).
- Wetterer, Angelika: *Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Hg. v. Ruth Becker u. Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS-Verlag. S.122-131.
- Wex, Marianne: *„Weibliche“ und „männliche“ Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fees 1980.
- Wicke, Peter: *Populäre Musik als theoretisches Konzept*. In: *PopScriptum 1/92 – Begriffe und Konzepte*. Hg. v. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. S.6-42.
- Wicke, Peter: *Zwischen musikalischer Dienstleistung und künstlerischem Anspruch. Der Musiker in den populären Musikformen*. In: *Musiksoziologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber u. Hans Neuhoff. Laaber 2007 (=Handbuch der systematischen Musikwissenschaft; Bd. 4.). S.222-243.

7.2. Journalistische Beiträge

- Aha, Laura: *Transgender, Transvestit, Transsexuell? Wir erklären dir, was was bedeutet!*, 04.02.2018, <https://noizz.de/wissen/transgender-transvestit-transsexuell-wir-erklaren-dir-was-was-bedeutet/03rm1ff>, 05.09.2020.
- Allen, Dan, Interview mit Bilal Hassani: *Eurovision 2019: The queerest — and most controversial — yet?*, 18.05.2019, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/eurovision-2019-queerest-most-controversial-yet-n1007201>, 31.08.2020.
- Balzer, Jens: *Die Möglichkeiten des Menschseins*, 15.03.2020, <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-03/genesis-p-orrIDGE-throbbing-gristle-psychic-tv-musik-nachruf/seite-2>, 29.08.2020.
- Beaumont-Thomas, Ben, Interview mit Dorian Electra: *Pop sensation Dorian Electra: 'I'm not a woman dressing as a man. It's more complex'*, 12.07.2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/jul/12/pop-sensation-dorian-electra-im-not-a-woman-dressing-as-a-man-its-more-complex>, 22.10.2020.
- Booker, Lauren, Interview mit Dot Brauer, Lee Luxion, Theresa Do [u. a.]: *Special to CNN*, 13.4.2016, <https://edition.cnn.com/2016/04/13/living/gender-fluid-feat/index.html>, 28.07.2020.
- Brauer, Dot: *When Queer = Diversity = Complicated*, 04.06.2015, <https://learn.uvm.edu/blog/blog-education/complexities-of-gender-identity>, 19.08.2020.
- Chen, Joyce: *Sam Smith on Feeling 'Just as Much Woman as I Am Man'*, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/sam-smith-on-feeling-just-as-much-woman-as-i-am-man-126638/>, 09.10.2020.

- Clifton, Derrick, Interview mit Sam Smith: *Sam Smith's they/them pronoun backlash highlights an ongoing cultural disconnect*, 19.09.2019, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/sam-smith-s-they-them-pronoun-backlash-highlights-ongoing-cultural-ncna1056136>, 11.01.2021.
- Goldfine, Jael, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra goes all the way*, 06.11.2019, <https://www.papermag.com/dorian-electra-all-the-way-2641216968.html?rebellitem=1#rebellitem1>, 22.10.2020.
- Hunter, Jana: *What It's Like to Be a Female Musician When You Don't Identify as a Woman*, 10.4.2015, <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/music/a38918/jana-hunter-lower-dens-essay/>, 27.08.2020.
- Kraus, Rachel: *Fünf Strategien, um dein wahres Selbst zu finden – von Genesis Breyer P-Orridge. Lebenshilfe von der legendären Industrial-Pionierin und Künstlerin*, 07.03.2017, <https://www.vice.com/de/article/78jdye/fuenf-strategien-um-dein-wahres-selbst-zu-finden-von-genesis-breyer-p-orridge>, 27.08.2020.
- Kühne, Anja: *Was bedeutet Cisgender?*, 05.01.2016, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-wer-sind-transvestiten/12279706.html>, 27.08.2020.
- Lechner, Christina, Interview mit Thomas Reinberger: *Thomas Reinberger: „Meine Vision war von Anfang an da“*, 03.07.2017, <https://www.diepresse.com/5242564/thomas-reinberger-meine-vision-war-von-anfang-an-da>, 31.08.2020.
- Li, Dong: *Harry Styles: A gender-fluid icon*, 18.10.2019, <https://medium.com/@w1717229/harry-styles-a-gender-fluid-icon-4ae4c67b964d>, 03.09.2020.
- Louis Staples: *Did culture really embrace queer people this decade?*, 26.12.2019, <https://www.bbc.com/culture/article/20191218-the-decade-that-saw-queerness-go-mainstream>, 02.01.2021.
- Megarry, Daniel, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is on a mission to make pop music fun again*, <https://www.gaytimes.co.uk/culture/dorian-electra-is-on-a-mission-to-make-pop-music-fun-again/>, 03.01.2021.
- Megarry, Daniel, Interview mit Dorian Electra: *Dorian Electra is the gender-fluid pop star making camp cool*, <https://www.gaytimes.co.uk/amplify/dorian-electra-is-the-gender-fluid-pop-star-making-camp-cool-amplify/>, 26.11.2020.
- Norris, John, Interview mit Jana Hunter: *Why Lower Dens' Jana Hunter Is Both 'Terrified' and 'More Comfortable' Since Transitioning*, 09.5.2019, <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8529210/lower-dens-jana-hunter-the-competition-interview>, 27.08.2020.
- Randall, Roberts, Interview mit Genesis P-Orridge: *Genesis P-Orridge shares their vision for 'gender evolution,' possibly for the last time*, 23.10.2019, <https://www.ninajohnson.com/news/genesis-p-orridge-shares-their-vision-for-gender-evolution-possibly-for-the-last-time>, 29.08.2020.
- Russel, Erica, Interview mit Dorian Electra: *How Dorian Electra Channels Camp & Queer Culture On Their 'Whimsically Self-Aware' Debut Album*, 07.07.2019, <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8520161/dorian-electra-interview-flamboyant-debut-album>, 22.10.2020.
- Setoodeh, Ramin, Interview mit Miley Cyrus: *Miley Cyrus on 'The Voice,' Donald Trump and Coming Out*, 11.10.2016, <https://variety.com/2016/music/features/miley-cyrus-the-voice-donald-trump-vmas-woody-allen-coming-out-pansexual-1201884281/>, 15.08.2020.
- Smith, Sam: *Pronouns prorogued*. Attitude, 11/2019. S.42-48.
- Strunk, Marion: *Das Spiel mit den Geschlechtern – eine Möglichkeit*, <https://marions-trunk.ch/pub/wp/wp-content/uploads/2016/05/WOZ.pdf>, 03.02.2021.

- Sulzer, Dania: *Gender Fluidity* [transkribiert], 30.12.2015, <https://www.srf.ch/sendungen/100-sekunden-wissen/gender-fluidity>, 30.08.2020.
- The New Nine, Interview mit Dorian Electra: *Unapologetically Queer: An Interview With The Incomparable Dorian Electra*, 13.08.2019, <https://thenewnine.com/unapologetically-queer-an-interview-with-the-incomparable-dorian-electra/>, 22.10.2020.
- Timm, Saskia, Interview mit Levin Stadler/Levin Goes Lightly: *Levin Goes Lightly: Ein Gespenst geht um in Deutschland und sein Name ist Ödnis*, 25.4.2019, <https://kaput-mag.com/stories-de/levin-goes-lightly-ein-gespenst-geht-um-in-deutschland-um-und-sein-name-ist-oednis-interview/>, 27.08.2020.
- Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: *The Future Is Dorian Electra*, 05.03.2020, <https://www.playboy.com/read/dorian-electra>, 26.11.2020.
- Weiner, Jonah, Interview mit Annie Clark: *The Dream World of St. Vincent. Art, darkness and blurred lines: Hanging in Spain with the smartest indie-rock star of her generation*, 03.07.2014, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-dream-world-of-st-vincent-101044/>, 31.08.2020.
- Yandoli, Krystie Lee: *"I Am Not Male Or Female": Sam Smith Says He Is Gender Nonbinary*, <https://www.buzzfeednews.com/article/krystieyandoli/sam-smith-gender-non-binary>, 09.10.2020.

7.3. Online-Quellen

- Babka, Anna u. Gerald Posselt: *Dekonstruktion*, 06.10.2003, <https://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=3>, 22.07.2020.
- Cambridge Dictionary: *Flamboyant*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/flamboyant>, 02.01.2021.
- Capitol Records: *Artists*, <https://www.capitolrecords.com/artists/>, 02.02.2021.
- Dorian Electra, 07.03.2020, Twitter: <https://twitter.com/dorianelectra/status/1236095158648594433?lang=de>, 17.11.2020.
- Dudenredaktion (o. J.): „performativ“ auf Duden online, <https://www.duden.de/node/155747/revision/155783>, 13.07.2020.
- Fischer, Sarah: *More younger members of Generation Z use TikTok than Facebook*, <https://www.axios.com/tiktok-facebook-generation-z-use-a414a30b-4184-415e-9945-949b59727d17.html>, 26.11.2020.
- Nonbinarytransgermany: *Geschlechtsneutrale Sprache | Gender-neutral language*, <https://nonbinarytransgermany.tumblr.com/language>, 27.08.2020.
- Queer-Lexikon: *Stonewall*, 09.11.2019, <https://queer-lexikon.net/2019/11/09/stonewall/>, 22.07.2020.
- Schlichter, Ansgar: *queerbaiting*, 27.08.2017, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9334>, 26.11.2020.
- Trevor Support Center: *Glossary. Key Terms*, https://www.thetrevorproject.org/trvr_support_center/glossary/#, 28.07.2020.
- Urban Dictionary: *Genderfluid*, 12.07.2014, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Genderfluid>, 28.07.2020.
- Wikipedia: *Popmusik*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Popmusik>, 11.8.2020.

World Health Organisation: *HA60 Gender incongruence of adolescence or adulthood*.
<https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/90875286>, 31.08.2020.

7.4. Videoclips

„Diamonds“, R.: Luke Monaghan, youtube.com, 18.09.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8RvAKRoIDqU>, 18.10.2020.

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

„Hope for the underrated youth“, R.: Andrew Sandler, youtube.com, 23.10.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=0DA-Hv6GM2A>, 12.08.2020.

„It’s Ok To Cry“, R.: SOPHIE u. Nicholas Harwood, youtube.com, 23.10.2018, https://www.youtube.com/watch?v=m_S0qCeA-pc, 12.08.2020.

7.5. Bildmaterial

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 1, Timecode: 00.02.12 **85**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 2: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 2, Timecode: 00.01.05 **85**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 3: Dorian Electra in Flamboyant, P.2., Fragmentarisierung 3, Timecode: 00.02.14 **85**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 4: Dorian Electra in Flamboyant, P.5., Timecode: 00.02.17 **88**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 5: Dorian Electra in Flamboyant, P.7., Timecode: 00.03.03 **90**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 6: Dorian Electra in Flamboyant, P.8..... **91**

„Flamboyant“, R.: Dorian Electra and Weston Allen, youtube.com, 25.04.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BDb1oTfcmCI>, 17.10.2020.

Abbildung 7: Dorian Electra im Playboy, Foto 2..... **94**

Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: *The Future Is Dorian Electra*, 05.03.2020, <https://www.playboy.com/read/dorian-electra>, 26.11.2020.

| | |
|--|------------|
| Abbildung 8: Dorian Electra im Playboy, Foto 3..... | 94 |
| Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: <i>The Future Is Dorian Electra</i> , 05.03.2020, https://www.playboy.com/read/dorian-electra , 26.11.2020. | |
| Abbildung 9: Dorian Electra im Playboy, Foto 4..... | 95 |
| Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: <i>The Future Is Dorian Electra</i> , 05.03.2020, https://www.playboy.com/read/dorian-electra , 26.11.2020. | |
| Abbildung 10: Dorian Electra im Playboy, Foto 5..... | 95 |
| Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: <i>The Future Is Dorian Electra</i> , 05.03.2020, https://www.playboy.com/read/dorian-electra , 26.11.2020. | |
| Abbildung 11: Dorian Electra im Playboy, Foto 6..... | 96 |
| Volpe, Allie, Interview mit Dorian Electra: <i>The Future Is Dorian Electra</i> , 05.03.2020, https://www.playboy.com/read/dorian-electra , 26.11.2020. | |
| Abbildung 12: Sam Smith in Diamonds, Timecode: 00.00.13 | 101 |
| „Diamonds“, R.: Luke Monaghan, youtube.com, 18.09.2020, https://www.youtube.com/watch?v=8RvAKRoIDqU , 18.10.2020. | |
| Abbildung 13: Sam Smith in Diamonds, Timecode: 00.00.14 | 101 |
| „Diamonds“, R.: Luke Monaghan, youtube.com, 18.09.2020, https://www.youtube.com/watch?v=8RvAKRoIDqU , 18.10.2020. | |
| Abbildung 14: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 1 | 104 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.40. | |
| Abbildung 15: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 2 | 104 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.41. | |
| Abbildung 16: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 3 | 106 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.43. | |
| Abbildung 17: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 4 | 106 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.44. | |
| Abbildung 18: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 5 | 107 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.45. | |
| Abbildung 19: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 6 | 108 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.47. | |
| Abbildung 20: Sam Smith im attitude-Magazin, Foto 7 | 108 |
| Smith, Sam: <i>Pronouns prorogued</i> . Attitude, 11/2019. S.48. | |

Zusammenfassung (deutschsprachig)

Viele verbinden mit Popmusik ausgefallene Bühnenshows, melodische Texte zum Mitsingen und Mittanzen oder ganz einfach die erste große Liebe aus bunten Jugendmagazinen. Popmusik ist massenwirksam, hat eine kollektive Wirkung für die Rezipient*innen und hat das Potential, gesellschaftliche Strukturen zu hinterfragen, aufzubrechen – gerade, weil sie so stark an menschliche Empfindungen geknüpft ist. Sie entsteht aus gesellschaftlichen Prozessen heraus und stellt alternative Ansichten zur Disposition – und ihre Wirkung entsteht aus diesem Wechselspiel. Hier entfaltet sich ein queer-politisches Potential, das hegemoniale Strukturen offenlegen und kritisieren kann. Die Tendenz, die Dominanz der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit in der Gesellschaft auf die Probe zu stellen, ist in internationalen Performances derzeit verstärkt abzulesen. Eindeutige visuelle Strategien, die zu einem solchen Ergebnis führen, können aber nicht generalisiert festgehalten werden. Sie können aber anhand von Beispielen erarbeitet werden – dieser Versuch wird in der vorliegenden Masterarbeit unternommen.

Konkret wird untersucht, inwiefern bei Repräsentationen von Pop-Sänger*innen, die sich explizit einer Zuordnung im binären Geschlechtersystems entziehen, queer-politische Strategien der Intervention erkennbar sind. Dafür werden zwei Personen herangezogen, die sich als genderfluide in der Öffentlichkeit zu verstehen geben – Sam Smith und Dorian Electra. Es wird jeweils eine Fotostrecke und ein Musikvideo besprochen, bevor es zu einer Gegenüberstellung der beiden Akteur*innen kommt. Durch diese vergleichende Betrachtung wird geklärt, welche Elemente die Künstler*innen einen und welche sie voneinander unterscheiden, woraus ein Überblick über die angewandten Strategien im Sinne einer queer-politischen Haltung generiert wird. Das Analyseinstrumentarium wird dabei zu großen Teilen bei Antke Engel (2009) entlehnt und geht damit zurück auf gendertheoretische Grundlagen, die im Zuge einleitender Kapitel angeführt werden. In den Untersuchungen kommt es zu einer komplexen Schnittstelle der Disziplinen Medienwissenschaft, Genderstudies, Tanzwissenschaft und Musikwissenschaft, mit der nach wissenschaftlichem Standard umgegangen werden musste.

Aus den Analysen ergibt sich letztlich die Erkenntnis, dass sich die Annahme, dass Genderfluidity Potential hat, als politische Positionierung instrumentalisiert zu werden, bestätigt. Die Vorstellung einer rigiden Zweigeschlechtlichkeit wird gegen ein Schema getauscht, das einen ständigen Wandel zwischen geschlechtlichen Selbstverständnissen ermöglicht – und diese private Entscheidung lässt sich in medialen Performances auch im Sinne einer geschlechtlichen Unfixierbarkeit, einer Flüchtigkeit und Unkontrollierbarkeit umsetzen. Mit der öffentlichen Bekennung zu einem non-hegemonialen Identitätsentwurf wird bereits ein politisches Statement gesetzt, inwiefern jener eine Rolle in Performances spielt, ist eine individuelle gestalterische Maßnahme. Trotzdem lässt

sich bei beiden Sänger*innen in unterschiedlichem Ausmaß eine Abwendung von stereotypen Verhaltensweisen und Körperinszenierungen beobachten, die eine Kategorisierung im Sinne von Weiblichkeit und Männlichkeit erschwert. Elemente, die für dieses Ergebnis berücksichtigt werden, sind etwa Körperhaltung, Tanz, Mimik, Gestik, Kleidung, speziell weiblich oder männlich codierte Accessoires sowie der geschaffene Kontext durch die Bildkomposition.

Die ausgewählten Musiker*innen der Popmusik-Branche haben sich gerade durch ihre Unterschiedlichkeit als sehr aussagekräftig im Vergleich herausgestellt. Keine Geschlechteridentität bringt strikte Inszenierungsstrategien mit, keinen Katalog von Darstellungsmodi, aus dem gewählt werden kann. Doch es hat sich gezeigt, dass Genderfluidity und die damit einhergehende Wandelbarkeit hinsichtlich der Geschlechteridentitäten gerade bei medialen Performanzen ausgedrückt werden kann, weil es nicht zu einer Ablehnung von Kategorisierungen kommt, sondern um ihre Offenlegung. Es ist das Spiel mit bestehenden Codes, das Genderfluidity im Bühnenkonzept subversives Deutungspotential erreichen lässt. Es wird ein Umdenken gefordert, indem auf starre Konzepte rekurriert wird, die es gilt zu hinterfragen. Es geht nicht um die radikale Ablösung von allem bisher dagewesenen, sondern um das Changieren zwischen den Normen, um das Erreichen einer Auflockerung der Grenzziehungen. Das betrifft das Identitätskonzept als subjektive Entscheidung sowie seine mediale Inszenierung.

Zusammenfassung (englischsprachig)

Many people associate pop music with fancy stage shows, melodic lyrics to sing and dance along to, or simply the first great love from colourful youth magazines. Pop music has mass appeal, has a collective effect on its recipients, and has the potential to question and break down social structures – precisely because it is so strongly linked to human feelings. It emerges from societal processes and puts alternative views up for discussion. This kind of interaction creates the respective effect. The queer political potential that emerges in this process has the ability to reveal and critique hegemonic structures. The tendency to question the dominance of the heteronormative binary system of the society is currently increasingly evident in international performances. However, clear visual strategies that lead to such a result cannot be generalized. They can only be worked out individually on the basis of examples. This attempt is made in this master's thesis.

Specifically, it will be examined to what extent queer-political strategies of intervention are recognizable in representations of pop singers who explicitly refuse to be assigned to the binary gender system. For this purpose, two individuals who present themselves as genderfluid in public will be

described: Sam Smith and Dorian Electra. A photo series as well as a music video of each performer are discussed before a comparison of them can be made. Through this comparative view it will be clarified which elements the artists have in common and which elements distinguish them from each other. Furthermore, an overview of the applied strategies in the sense of a queer-political stance will be generated. The analytical tools are largely borrowed from Antke Engel (2009) and thus go back to gender-theoretical foundations that are cited in the introductory chapters. Regarding the investigations, there is a complex interface between the disciplines of media studies, gender studies, dance studies and music studies, which must be dealt with according to scientific standards.

In conclusion, the investigations confirmed the assumption that genderfluidity has the potential to be instrumentalized as a political positioning. A rigid binary organized structure of the society is substituted with a schema that allows the constant change between gender self-understandings. These private decisions can also be implemented in media performances in the sense of a gender unfixability, a volatility and uncontrollability. With the public confession to non-hegemonic identities, a political statement is already made. However, the extent to which this plays a role in performances is an individual creative measure. Nevertheless, both presented artists are rejecting stereotypical behaviours and body staging to different degrees. This makes a categorization in the sense of femininity and masculinity impossible. Elements that are taken into account for this result include posture, dance, facial expressions, gestures, clothing, accessories specifically coded as female or male, and the context created by the image composition.

The selected performers from the pop music industry proved to be very useful in the comparison because of their differences. No gender identity requires specific staging strategies, there is no set of modes of representation from which to choose. But it has been shown that gender fluidity and the accompanying changeability with regard to gender identities can be expressed precisely in media performances, because it is not a matter of rejecting categorizations, but of revealing them. It is the play with existing codes that allows genderfluidity to achieve subversive potential in stage concepts. A rethinking is demanded by recourse to rigid concepts that need to be questioned. This does not imply the radical elimination of everything that has existed up to now. It is rather about oscillating between norms and breaking down boundaries. This concerns the concept of identity as a personal decision as well as its staging in the media.