universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„She's a real Bad Bitch" – Das neue Statement des Post Feminismus?

verfasst von / submitted by

Lisa-Marie Bähr, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 583
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Mag. Dr. Melanie Letschnig

Danksagung

Danke an all die wunderbaren Frauen dieser Welt, die mir Inspiration für diese Arbeit gaben und mich dadurch ermutigen, stets mit offenen Augen und offenem Geist durch die Welt zu gehen.

Ein großes Dankeschön gilt natürlich meiner wunderbaren Betreuungsperson Melanie Letschnig, die stets ein offenes Ohr für mich hatte, mich immer unterstützt und mich dazu ermutigt hat, selbstbewusst zu meinen Thesen zu stehen und meine Meinung in der Welt kundzutun. Danke an Ihren Glauben in mich, meine Gedanken und meine Arbeit.

Diese Arbeit widme ich meiner besten Freundin Lisa, weil sie einfach mein Fels in der Brandung ist. Danke, dass du meine größte Cheerleaderin, Kritikerin, Freundin, Kollegin, Podcastpartnerin, Reise- und Feierbuddy, Seelenverwandte, psychische Unterstützung und noch viel mehr bist. Ohne dich wäre ich jetzt nicht an dem Punkt in meinem Leben, an dem ich mich befinde. Für mich bist du immer die Nummer #1.

Ein weiteres großes Dankeschön geht außerdem an meine Familie – an meine Eltern und Geschwister, die immer an mich glauben, kompromisslos unterstützen und mir Mut machen, an mich und meine Träume zu glauben.

Ohne meine großartige Abschlussarbeitenschreibgruppe der psychologischen Studierendenberatung der Universität Wien wäre mein Schreibprozess ein sehr einsamer gewesen. Danke an jede:n einzelne:n von Euch, an Frau Dr. Hefler, und euren großartigen Support und dass wir gemeinsam einsam waren und ich neue, wertvolle Begegnungen mit in mein Leben nehmen darf.

Inhalt

Teil 1: Theoriegrundlage 4

1. Heranführung an die Thematik 4

2. Einführung grundlegender Texte der feministischen Theorie 6

2.1 Postfeminismus 11

2.2 Einführung in intersektionale Aspekte 17

2.2.1 Intersektionalität und der Aspekt des Blickes 20

3. (Selbst)-Objektifizierung 21

4. Geschlechterrepräsentation im Musikvideo 26

Teil 2: Das Musikvideo als Medium 30

1. Historischer Überblick und Definitionsumriss / Einordnung von Musikvideos 30

2. Thematisierung von Sexualisierung in Musikvideos (anhand von Twerking) 33

3. Vorstellung der Untersuchungsgegenstände 40

Teil 3: Zusammenführung und Analyse von Theorie und den Gegenständen 49

1. Analyse 49

1.1 Betrachtungsweisen weiblicher Körper 51

2. Intersektionale Diskursanalyse inkl. weiterer Ausführungen zur Sexualisierung 53

3. Gegenüberstellung der Analysegegenstände 60

Teil 4: Conclusio und Ausblick 77

Ausblick 82

Mediographie 86

Literaturverzeichnis 86

Internetquellen 91

Abbildungsverzeichnis 91

Abstracts 94

Teil 1: Theoriegrundlage

1. Heranführung an die Thematik

> "That's my best friend, she a real bad bitch
> Drive her own car, she 'on't need no Lyft
> In the strip club, know my girl gon' tip
> Now she twerkin', she throw it out and come back in."[1] (Lyrics *Best Friend* von Saweetie und Doja Cat)

Diese Lyrics bilden den Einstieg in den Song *Best Friend* von den Rapperinnen Saweetie und Doja Cat. In dem Lied geht es um die Unabhängigkeit der beiden Frauen und wie sie sich in ihrer Freundschaft gegenseitig unterstützen. Es geht um „female Empowerment". Doch wie äußert sich „female Empowerment" insbesondere in der Musikbranche und Medienwelt? Wie – und wird dies überhaupt – in Musikvideos dargestellt? Doch nicht nur in diesem Lied fällt, erstens, öfter der Begriff der „Bad Bitch" und zweitens, geht es um die Freiheit und Unabhängigkeit der Frauen, sowie drittens spielt der Tanzstil des Twerkens eine maßgebliche Rolle. Was hat es mit dieser Bezeichnung der sogenannten „Bad Bitch" auf sich, wie ist sie konnotiert? Löst sie letztendlich sogar eine neue Bewegung in der Strömung des Female Empowerments aus? Die gewählte Textstelle zum Einstieg beeinflusste außerdem maßgeblich die Titelgebung dieser Masterarbeit, da es auffällig ist, dass der Terminus der „Bad Bitch" in allen Untersuchungsgegenständen eine zentrale Rolle spielt und darüber hinaus auch in vielen anderen Liedern im Genre des Hip-Hop verwendet wird.

Begibt man sich auf diverse soziale Plattformen wie YouTube oder TikTok, so wird schnell ersichtlich, dass sich viele Rapperinnen und Sängerinnen mit dieser Thematik auseinandersetzen. Gleichzeitig wird man als Rezipient:in automatisch mit der Darstellung und Inszenierung der weiblichen Körper konfrontiert. Selbstverständlich kann man, ohne eine tiefergehende Bedeutung dahinter zu suchen, behaupten, dass die Musikerinnen ihren Körper hauptsächlich als Marketingmittel einsetzen, dennoch kann und muss diese Inszenierung in einen größeren Kontext gesetzt werden, insbesondere bei näherer Betrachtung der Musikvideos. Der weibliche Körper und dessen Inszenierung sind allgegenwärtig. Doch wie ist

[1] Saweetie ft. Doja Cat, *Best Friend*. Album: Album: *Best Friend [Remix EP]*. 2021. https://www.songtexte.com/songtext/saweetie/best-friend-feat-doja-cat-g53b32f59.html, [02.11.2022].

dies heutzutage konnotiert? Dies herauszufinden, ist das Hauptbestreben in der vorliegenden Masterarbeit. Dazu werden Musikvideos als Fallbeispiele der Rapperinnen Megan Thee Stallion, Doja Cat und Saweetie genauer untersucht. Setzen (insbesondere) die(se) Musikerinnen ihren Körper primär zu Marketingzwecken ein oder bildet die Darstellung eine Art von neuer Freiheit für Frauen, ohne dafür gesellschaftlich verurteilt zu werden? Sind ihre Videos eine Zeichensetzung für oder gegen den (Post) Feminismus? Ist ihre körperliche Darstellung eine Errungenschaft des Feminismus und zeugt von Freiheit oder bildet diese eine neue Anti-Bewegung? Können die Rapperinnen als Vertreterinnen des Postfeminismus gesehen werden? Und welche Rolle spielt hierbei immer noch der männliche Blick? Dies gilt es herauszufinden. Anhand einer kritischen Medienkulturanalyse und unter Bezugnahme feministischer und postfeministischer Theorien soll erforscht werden, inwiefern die Körper der Frauen objektifiziert sind und inwieweit, bzw. ob, sie dies bis zu einem gewissen Grad selbst steuern. Da es sich bei den untersuchten Künstlerinnen um Women of Color handelt, wird zudem eine intersektionale Diskursanalyse unter Berücksichtigung des Aspekts des Black Feminism durchgeführt. Es werden ausschließlich Women of Color behandelt, um den Diskurs zu erweitern und unter Bezugnahme aller Gesichtspunkte eine vollständige Analyse zu gewährleisten und für eine eventuelle Marginalisierung zu sensibilisieren. Es ist auffallend, dass vor allem Women of Color das Twerken in ihren Tanzstil mit integrieren, was nicht bedeutet, dass weiße Frauen das nicht tun – im Gegenteil. Miley Cyrus war es, die mit ihrem damals skandalösen Auftritt bei den MTV Video Music Awards 2013 das Twerken in der Musikbranche etablierte. Der Stil des Twerkens hat sich so in den letzten Jahren in der zu einem gängigen Stilmittel entwickelt und wird in nahezu jedem Musikgenre im Bereich der Popmusik, RnB und Hip-Hop verwendet.

Dies gilt es ausführlicher zu untersuchen und ebenfalls historische Bezüge miteinfließen zu lassen. Der Aspekt des Twerkens soll außerdem generell hervorgehoben und in einen größeren Kontext gesetzt werden. Insbesondere Rapperinnen der vergangenen Jahre, die große Erfolge verbuchen konnten, erreichten mithilfe von Plattformen wie TikTok eine große Reichweite. Dies geschah vor allem durch die Tanztrends, die sich aufgrund ihrer Hits entwickelten und rasch verbreiteten. Diese Tänze gaben den persönlichen Anstoß, um mehr über die weibliche Körperlichkeit in den sozialen Medien nachzudenken und -forschen. Wie setzen sich die Künstlerinnen sich und ihren Körper in Szene? Welche Rolle spielt hierbei immer noch der männliche Blick? Sind ihre Performances eine Art von Eigenermächtigung oder ein Rückschritt in der (post)feministischen Bewegung?

Die Untersuchungsgegenstände werden hinsichtlich audiovisueller, visueller und inhaltlicher Ebene analysiert. Die Berücksichtigung des/der Regisseur:innen der jeweiligen Musikvideos ist ebenfalls notwendig und wird einige weitere interessante Rückschlüsse aufzeigen.

2. Einführung grundlegender Texte der feministischen Theorie

Zunächst gilt es eine Einführung der Begrifflichkeiten anzugehen. In welchem Zusammenhang stehen Feminismus, Postfeminismus und Black Feminism? Was sind die wichtigsten Schwerpunkte in der feministischen Bewegung? Wie wird die Strömung des Postfeminismus in dieser Arbeit definiert und kontextualisiert? Die Frage nach dem Verhältnis zwischen (Post)-Feminismus und Sexismus muss ebenfalls berücksichtigt werden.

Dabei ist es wichtig, das Verständnis des Feminismus zu sensibilisieren und zu hinterfragen. Allgemein wird der Begriff des Feminismus oftmals falsch verstanden und mit negativen Konnotationen wie beispielsweise als Kampf gegen Männer oder die Auflehnung gegen die Allgemeinheit verknüpft. Doch die Grundsätze des Feminismus definieren sich durch das Sichtbarmachen von Gleichberechtigung aller Menschen jeglichen Geschlechts / Genders, sozialen Standes und Ethnie und zeichnen sich nicht durch Degradierung jeglicher Art aus.[2] Der Feminismus setzt sich dafür ein, dass auf Ungleichheiten aufmerksam gemacht und diese behoben werden. Die Frauenbewegung ist ein wichtiger Teil des Feminismus, die einen wichtigen Beitrag zur Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau beiträgt und in den vergangenen Jahrzehnten viel bewirken konnte. Doch besteht der Feminismus nicht ausschließlich aus der Frauenbewegung und Frauenforschung. Gerade in den letzten Jahren hat sich insbesondere die Frauenforschung weiterentwickelt und wird nun vermehrt mit dem Begriff der Gender Studies in Verbindung gebracht. Außerdem ist die feministische Theorie:

> „[...] nicht als ein in sich abgeschlossenes Theorieprojekt zu verstehen, sondern setzt sich aus einer Vielfalt von theoretischen Ansätzen und Denkmöglichkeiten zusammen [...] und stellt sich damit also einer doppelten Herausforderung: Einerseits geht es um die Entwicklung theoretischer Modelle und Konzepte, die einer Analyse des Geschlechterverhältnisses gerecht werden können, andererseits um die Entwicklung politischer Strategien zur Veränderung und Beseitigung bestehender Diskriminierungen.“[3]

[2] Vgl. Marie-Luise Angerer, Johanna Dorer, *Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.* In: Dies. (Hg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Braumüller, Wien 1994, S. 11 ff.
[3] Ebd., S. 12.

Von Olympe de Gouges und Simone de Beauvoir über Luce Irigaray, Judith Butler, Laurie Penny, Teresa de Lauretis und Margarete Stokowski, bell hooks, Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde bis hin zu Lena Dunham – all diese Frauen und noch unzählig viele andere wichtige Theoretiker:innen und Philosoph:innen haben einen großen Beitrag im feministischen Diskurs in ihrem Jahrhundert geleistet.

Judith Butler und Laura Mulvey sind zunächst als die wohl wichtigsten Vertreterinnen der poststrukturalistischen und postmodernistischen feministischen Theorie anzuführen. Die Philosophin Butler und Filmtheoretikerin Mulvey beschäftigen sich mit der Thematik des Feminismus, insbesondere im Kontext der Theater-, Film- und Kulturwissenschaft. Die US-amerikanische Autorin bell hooks ist ebenfalls als wichtige Vertreterin intersektionaler und feministischer Studien zu nennen. Hooks Arbeiten setzen sich nicht allein mit der Frauenbewegung auseinander, sondern setzt diese in einen größeren Kontext zur Intersektionalitätsforschung und der gesellschaftlichen, hierarchischen Schichtung anhand sozialer Hintergründe.

Da sich die Erkenntnisse von Butler und Mulvey vorwiegend auf die Performanz, die Bedeutung des weiblichen Körpers und den Aspekt des Blickes sowie das soziale (gender) und biologische (sex) Geschlecht eingehen / abzielen, bilden die Arbeiten der beiden Frauen das Grundgerüst in Bezug auf die feministische Historie für die vorliegende Arbeit.

Vor allem in Hinblick auf einen medienanalytischen Ansatz ist wichtig zu erwähnen, dass nicht nur die Frauenforschung, sondern die Gender Studies ebenfalls von großer Gewichtung sind. Sie beziehen sich allgemeiner und nicht ausschließlich auf das biologische, sondern das soziale Geschlecht und dessen Dekonstruktion einer sozialen und hierarchischen Geschlechterkonstruktion und -differenz in der Gesellschaft. Die Gender Studies stellen einen erweiterten Fokus her, welcher festgefahrene Definitionen des Geschlechts aufbricht und einen Paradigmenwechsel veranlasst. „Mit Hilfe dieser Trennung [des sozialen und biologischen Geschlechts] wird es nun möglich zu untersuchen, wodurch die Konstruktion einer sozialen hierarchischen Geschlechterdifferenz in Sprache, Medien, Wissenschaft, Gesellschaft u.a. produziert und aufrechterhalten wird.“[4]

Judith Butlers wichtigste Arbeiten im feministischen Kontext sind die Texte *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* sowie *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* auf welche ich mich insbesondere beziehen

[4] Ebd., S. 8.

werde. Sie nähert sich dem Diskurs speziell über die Phänomenologie sowie der Sprechakttheorie und die damit einhergehenden performativen Akte an und wie sich dies wiederum an der Geschlechterkonstitution niederschlägt. Dazu bezieht sie sich auf philosophische, theatralische und anthropologische Diskurse. Die Sprechakttheorie von John Searle nimmt ebenso eine immense Rolle in ihren Untersuchungen in Bezug auf Feminismus ein und zeigt auf, wie sensibel Sprache vor allem in diesem Zusammenhang ist. Searles Denkrichtung und Arbeiten lassen sich dem philosophischen Ansatz des Poststrukturalismus und der Postmoderne zuschreiben. Die Sprechakttheorie besagt, dass Sprache nicht nur aus sprachlichen Äußerungen besteht, sondern auch aus Taten und dies unmittelbar zusammenhängt. Er nennt dies die illokutionären Akte.[5] Butler wendet dieses Verständnis wiederum auf performativitätstheoretische Ansätze an, was somit bedeutet, dass auf die ausgeführten Sprechakte Taten folgen müssen.

Des Weiteren versucht sie das Konstrukt des biologischen Geschlechts – unter anderem mithilfe der Sprechakttheorie – zu dekonstruieren und genauer zu hinterfragen, wieso dies durch gesellschaftliche Normen und Praktiken so konstruiert ist, wie es ist.[6]

> „Auch sex als das anatomische/biologische Geschlecht existiert nicht außerhalb von Kultur, nicht außerhalb eines Diskurses. Damit definiert sie [Butler] Genderpositionen als permanente Nachahmung, als Kopie eines nicht-vorhandenen Originals. Diese neue Zusammenführung von sex und gender auf einer neuen Denkebene wird sich erst in Zukunft in Theorie und Praxis von Medienforschung manifestieren.“[7]

Butler konstatiert weiterhin, dass feministische Theorien hinterfragt werden müssen, wenn davon ausgegangen wird, dass sowohl das soziale als auch das biologische Geschlecht gesellschaftlich konstruiert sind. Sie konnotiert den Körper als Effekt von Bedeutungs- und Sinnzuschreibungen. Ausgehend von der Frage der Zuschreibung des biologischen Geschlechts und der Infragestellung von Identitätskonstruktionen widmet sie sich folgender Frage:

> „Was grenzt diesen Schauplatz als »weiblicher Körper« ab? Bietet »der Körper« oder »der sexuell bestimmte Körper« die feste Grundlage, auf der die Geschlechtsidentität um die Systeme der Zwangssexualität operieren? Oder wird »der Körper selbst« durch politische Kräfte geformt, die ein strategisches Interesse daran haben, daß er auch weiterhin durch die Markierungen des anatomischen Geschlechts gefesselt und konstituiert wird?“[8]

---

[5] Vgl. John Searle, *A Classification of Illocutionary Acts.* In: Ders.: Language in Society, Vol. 5, Nr.1. Cambridge University Press, 1976, S. 1.

[6] Vgl. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.* In: Dies.: Theatre Journal, Vol. 40, Nr. 4., The Johns Hopkins University Press, 1988, S. 519 ff.

[7] Marie-Luise Angerer, Johanna Dorer, *Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.* S. 11.

[8] Judith Butler, *Leibliche Einschreibungen, performative Subversionen*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020, S. 373.

In Butlers Theorien wird deutlich, dass sie sich intensiv mit der Körperlichkeit und der damit einhergehenden Zuschreibung von Geschlecht auseinandersetzt. Ihr Ziel ist es, das soziale Geschlecht zu dekonstruieren und von der Körperlichkeit loszulösen. Ihre Theorien sind angelehnt an die poststrukturalistischen und im engeren Sinne diskurstheoretischen und semiotischen Positionen von Michel Foucault.[9] Diese lassen verlauten, dass „ […] there is a shift away from feminist interest in centralized power blocs (e.g., the state, patriarchy, and law) to more dispersed sites, events, and instances of power conceptualized as flaws and specific convergences and consolidations of talk, discourse, attentions.“[10]

Insbesondere für den Mediendiskurs bedeuten die poststrukturalistischen feministischen Ansätze, dass das Zusammenspiel zwischen Geschlechterdifferenz und Macht von enormer Signifikanz ist und dies in der Rezeption der Inhalte in eine wertvolle Analyse zwingend miteinbezogen werden muss. Wichtige Fragen könnten lauten, wie Genderpositionen in Texten encodiert werden oder inwiefern die Medienrezeption eine individuelle Genderidentität sowie eine gesamtgesellschaftliche Genderstruktur steuert.[11]

Die Positionen Butlers zur Körperlichkeit, bzw. der Loslösung der Geschlechter davon, sind nicht unerheblich in Ausblick auf die bevorstehenden Analysen.

> „Die heterosexuelle Fixierung des Begehrens erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen »weiblich« und »männlich«, die als expressive Attribute des biologischen »Männchen« (*male*) und »Weibchen« (*female*) verstanden werden. Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die »Existenz« bestimmter »Identitäten« aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet [...]«.“[12]

Laura Mulvey, eine britische Filmtheoretikerin, spricht in ihren Arbeiten wiederum über die Konnotation des weiblichen Körpers vor allem in Hinsicht auf den Blick des Mannes – den sogenannten „Male Gaze“. Sie beschäftigt sich in einem ihrer wichtigsten Texte *Visual Pleasure and Narrative Cinema* insbesondere mit dem Hollywood-Kino der 1930er bis 1950er Jahre und der dortigen Visualisierung des weiblichen Körpers anhand der Psychoanalyse von Sigmund Freud. Neben dem „Male Gaze“ sind auch zentrale Begriffe wie der

[9] Vgl. Marie-Luise Angerer, Johanna Dorer, *Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.* S. 21.
[10] Angela McRobbie, *Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and the New Gender Regime.* In: Dies.: Interrogating Postfeminism, 2020, S. 27-39. S. 29.
[11] Vgl. Marie-Luise Angerer, Johanna Dorer, *Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.* S. 21.
[12] Judith Butler, *Identität, anatomisches Geschlecht und die Metaphysik der Substanz*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020. S. 154.

„Phallozentrismus“, „Skopophilie“ und das Durchbrechen der 4. Wand wichtige Schlagworte für ihre Arbeiten.

Der Phallozentrismus evoziert das Bild einer kastrierten Frau und soll das männliche Geschlechtsorgan als das zentrale Element der sozialen Welt repräsentieren.[13] Weiterhin beschreibt Mulvey den Phallozentrismus wie folgt: „An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies.”[14]

Diese Annahme soll im Unterbewusstsein verankert sein und die Aufgabe des Kinos sei es, diesen Zustand an die Oberfläche zu bringen und somit damit einhergehende tieferliegende patriarchale Strukturen offenzulegen. Männer wiederum leiden laut Mulvey und Freud an einer Kastrationsangst durch die Frau.[15] Die Skopophilie beschreibt Lacan als die Freude daran, sich selbst zu betrachten, sprich voyeuristische Züge seit der Kindheit in sich zu tragen und diese als angeborenen Teil der Sexualität anzuerkennen, in Form des Spiegelstadiums.[16] Somit wird außerdem automatisch das andere Geschlecht objektifiziert, da es in einem erotisierenden Kontext wahrgenommen wird.

Mulvey unterteilt die Art des Schauens zudem in aktiv / männlich und passiv / weiblich:

> “The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness.* Women displayed as sexual objects is the leit-motiff of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busy Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.”[17]

Wenn diese Position Mulveys im feministischen Diskurs wörtlich angenommen wird, bedeutet dies, dass sich Frauen niemals in der Position befinden, einen aktiven Blick zu haben und sich dementsprechend immer dem Male Gaze zu unterwerfen. Doch kann dies nicht umgewandelt bzw. verändert werden? Hat sich dies seit Erscheinen des Essays im Jahr 1975 weiterentwickelt oder gar geändert?[18] Mulvey sagt weiterhin, dass die Frau nicht nur dem einseitigen Male Gaze

[13] Vgl. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Leo Braudy; Marshall Cohen (Hg.): Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999, S. 833.
[14] Ebd.
[15] Vgl. Ebd., S. 840.
[16] Vgl. Ebd., S. 835 ff.
[17] Ebd., S. 837.
[18] An dieser Stelle sei Mulveys Text *Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by ‘Duel in the Sun’* erwähnt, in welchem sie ihre Standpunkte und Beweggründe nochmals reflektierter darlegt und einige Aspekte des ursprünglichen Textes nochmal überarbeitet. Mulvey war es zu diesem Zeitpunkt wichtig, ihre Analysen aus der Position des maskulinen Zuschauers zu betreiben und dessen Beziehung und

ausgeliefert ist, sondern sogar aus zwei verschiedenen Blickwinkeln objektifiziert und fetischisiert wird:

> "Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic objects for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen. […] A woman performs within the narrative, the gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly combined without breaking narrative verisimilitude."[19]

Zusammengefasst ist festzuhalten, dass der Frau in filmwissenschaftlicher Hinsicht keine Wahl bleibt, ob und wie sie wahrgenommen werden wollen würde und ihr Körper zwangsläufig eine große Projektionsfläche für Interpretationen jeglicher Art bietet, unabhängig davon, wie sie sich selbst darstellt oder darstellen möchte. Somit steht außer Frage, dass der weibliche Körper eine gewisse Projektionsfläche bietet.

2.1 Postfeminismus

Nachdem eine grundlegende Einführung in die feministische Theorie stattgefunden hat, erscheint es nun sinnvoll, den Postfeminismus näher zu betrachten. Um was handelt es sich hierbei genau, welche Schwerpunkte werden hier gesetzt, was unterscheidet ihn von anderen Feminismen?

Der Begriff des Postfeminismus tauchte erstmals in den 1980er Jahren auf und wurde zunächst als „backlash" des Feminismus eingestuft und somit als sehr kritisch betrachtet.[20] Dennoch ist er im feministischen Diskurs mittlerweile nicht unerlässlich und spielt insbesondere in der heutigen Zeit eine wichtige Rolle. Der Postfeminismus lässt sich im Allgemeinen leicht im Bereich der Popkultur ansiedeln. Dort wird genauer hinterfragt, welche Aspekte beispielsweise signifikant für die Entwicklung der Selbstbestimmung der modernen Frau sind und inwiefern lassen sich diese im medialen Kontext wiederfinden lassen.[21]

Wahrnehmung zu der Frau auf der Leinwand zu untersuchen, da sie der Ansicht war, dass der ‚Male Gaze' und die 3. Person maskulin als generalisiert in der Gesellschaft wahrgenommen werden. In *Afterthoughts* gibt sie zu bedenken, dass es allerdings ebenso wichtig ist zu beachten, inwiefern die weiblichen Charaktere das Narrativ von Filmen beeinflussen und wie dadurch Rezipient:innen davon betroffen sind. (Vgl. Laura Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun'*. In: Framework, Vol. 15/17, 1981. S. 12-15.)

[19] Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 838.

[20] Vgl. Imelda Whelehan, *Remaking Feminism: Or Why Is Postfeminism So Boring?* In: Nordic journal of English studies: NJES, Vol.9 (3), 2010, S. 157.

[21] Vgl. Ebd., S. 158.

Angela McRobbie, eine britische feministische Kulturwissenschaftlerin, gilt als die Vorreiterin in Bezug auf postfeministische Untersuchungen. Sie beschäftigt sich neben der Betrachtung der Popkultur und zeitgenössischer Medienlandschaften. Sie definiert den Postfeminismus wie folgt: "My argument is that postfeminism positively draws on and invokes feminism as that which can be taken into account, to suggest that equality is achieved, in order to install a whole repertoire of new meanings, which emphasize that it is no longer needed, that it is a spent force."[22] Außerdem gibt sie zu bedenken, dass der Postfeminismus eine Antwort auf den „alten" Feminismus ist – es ist somit vonnöten, ein „Undoing" vorzunehmen, woraus sich eine neue Strömung mit neuen Schwerpunkten entwickeln kann. Des Weiteren positioniert sie, dass:

> "This is a movement detectable across popular culture, a site where 'power . . . is remade at various junctures within everyday life […]. […] postfeminism can be explored through what I would describe as a "double entanglement." […] The "taken into accountness" permits an all the more thorough dismantling of feminist politics and the discrediting of the occasionally voiced need for its renewal."[23]

Dieses „double entanglement" beschreibt sie als Kompromiss, welcher als Koexistenz zwischen neokonservativen Werten in Bezug zu Gender, Sexualität und Familienleben gesehen werden kann und wiederum Befreiungsprozessen, welche sich in der Wahlfreiheit und Diversität in Bezug auf persönlichen Beziehungen jeglicher Art, niederschlagen.[24]

Auch Rosalind Gill setzt sich als feministische Kulturwissenschaftlerin in ihren Arbeiten intensiv mit der näheren Betrachtung des Postfeminismus auseinander und gilt als wichtige Forscherin in diesem Bereich. Sie schlägt folgende Definition vor:

> „Der Begriff [des Postfeminismus] wird unterschiedlich und widersprüchlich genutzt, um eine theoretische Position, eine Art von Feminismus nach der zweiten Welle, oder eine regressive, politische Haltung zu signalisieren. [...] dass Postfeminismus am besten als eine Sensibilität verstanden werden sollte, die eine wachsende Anzahl von Filmen, TV-Shows, Werbung und andere Medienprodukte charakterisiert. [...] Dazu gehören [...] die Verlagerung von Objektivierung zu Subjektivierung; die Betonung der Selbstüberwachung, Kontrolle und Disziplin; ein Fokus auf Individualismus, Wahlfreiheit und *Empowerment* [...]."[25]

Ihrer Position, dass der Postfeminismus als eine Sensibilität verstanden werden sollte, schließe ich mich grundsätzlich an und setze dieses Verständnis von Postfeminismus in der vorliegenden Arbeit als grundlegende Analysebasis fest. Der Postfeminismus gilt als sensibles Thema, weshalb die Begrifflichkeit der Sensibilität von Gill als äußerst sinnvoll erscheint. Der Begriff des Postfeminismus wird stark diskutiert und widersprüchlich konnotiert. Der Postfeminismus

[22] Angela McRobbie, *Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and the New Gender Regime.* S. 28.
[23] Ebd.
[24] Vgl. Ebd.
[25] Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur Elemente einer Sensibilität.* In: Kathrin Peters, Andrea Seier: Gender & Medien-Reader, S. 541-542.

kann als eine Strömung verstanden werden, die auf noch offene Diskurse im Feminismus und Second Wave Feminism aufmerksam macht und dafür sensibilisiert. Ebendiese offene Strömung – auch in Bezug auf die verschiedenen Bedeutungsebenen – wird in den Analysen bezüglich der Fallbeispiele berücksichtigt. Es wird keine klare Haltung eingenommen, sondern die Grenzen sind nicht klar festgelegt und in sich mit den anderen Strömungen des Second Wave Feminism und Feminismus variabel. Dennoch macht der Postfeminismus sich stark für die Normalisierung von Tabuthemen und Selbstverwirklichung sowie -Akzeptanz und plädiert für eine Berücksichtigung von Rechten aller Frauen aus allen gesellschaftlichen Schichten und Ethnien. Auch andere Texte, die sich mit Postfeminismus beschäftigen, schlagen ähnliche Definitionen vor, was die Annahme verstärkt, dass dieses Verständnis des Postfeminismus weit verbreitet ist:

> "[…] postfeminism suggests a more complex relationship between culture, politics, and feminism than the more familiar framing concept of "backlash" allows. […] Postfeminist culture works in part to incorporate, assume, or naturalize aspects of feminism; crucially, it also works to commodify feminism via the figure of woman as empowered consumer. Thus, postfeminist culture emphasizes educational and professional opportunities for women and girls; freedom of choice with respect to work, domesticity, and parenting; and physical and particularly sexual empowerment."[26]

Dies zeigt, dass Postfeminismus – neben der Vereinigung der feministischen Strömungen – insbesondere für „female Empowerment" steht und die freie Sexualität der Frau in den Vordergrund rückt.

Ein weiterer charakterisierender Punkt für den Postfeminismus ist die intensive Beschäftigung mit dem weiblichen Körper:

> „Einer der bemerkenswertesten Aspekte der postfeministischen Medienkultur ist der obsessive Fokus auf den Körper. [...] dass in der postfeministischen Medienkultur Weiblichkeit als *körperliche Eigenschaft* und nicht als [...] soziale oder psychologische Struktur definiert wird. Anstatt Fürsorge, Pflege oder Mutterschaft als zentrale Weiblichkeitsmotive anzusehen [...] wird in den heutigen Medien der Besitz eines *sexy Körpers* als Haupt-, wenn nicht einzige Quelle der Macht *und* als inhärent widerständig präsentiert. [...] Die Körper von Frauen werden bewertet, geprüft und seziert, sowohl von Frauen als auch von Männern […]."[27]

Dies lässt den Eindruck erwecken, dass insbesondere der Körper bzw. die Weiblichkeit der Frau im Fokus steht. In den grundlegenden feministischen Analysen ist der weibliche Körper ebenfalls von enormer Signifikanz, doch hat in Bezug auf den Postfeminismus eine Veränderung stattgefunden. Während im Feminismus der Versuch angestrebt wird, den Körper

---

[26] Yvonne Tasker; Diane Negra: *Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture.* In: Dies.: Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture. Duke University Press, 2007. S. 1-25. S. 2.

[27] Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur Elemente einer Sensibilität.* In: Kathrin Peters, Andrea Seier: Gender & Medien-Reader, S. 543.

der Frau zu „entobjektivieren“ und von der Darstellung als sexuelles Objekt abzulösen, wird die Konnotation im Postfeminismus verschoben. Der Körper der Frau steht in engem Bezug zur Attraktivität und ist als höchstes Gut anzusehen. Um diese Attraktivität zu wahren, ist eine Selbstüberwachung und Selbstdisziplin von enormer Wichtigkeit. Rosalind Gill beschreibt dies so, dass die persönliche Wahlfreiheit in der postfeministischen Medienkultur auf ebendiesen Schwerpunkten wie Selbstdisziplin, Selbstüberwachung und Selbstkontrolle beruht.[28] Das bedeutet, dass der Körper der Frau immer unter Beobachtung steht – sei es durch den Blick der Gesellschaft oder eben durch sich selbst. Somit bringt der weibliche Körper eine gewisse Art von Performanz mit sich, da hinsichtlich Kleidungsstil, Make-Up, Körperhaltung, Verhaltens- und Sprechweise oftmals eine Grunderwartung gegenüber Frauen mitschwingt, die es zu erfüllen gilt. Gill beschreibt drei grundlegende Merkmale, die die das Moment der Selbstüberwachung charakterisieren: „[...] erstens die drastisch erhöhte Intensität der Selbstüberwachung, [...] zweitens die Weitläufigkeit der Überwachung über völlig neue Lebens- und Intimbereiche und drittens der Fokus auf das Psychologische, auf die Anforderung, sich selbst zu verändern und das eigene Innenleben umzugestalten.“[29] Als Beispiel für die Weitläufigkeit dieser Selbstüberwachung nennt sie primär Frauenmagazine, die die Selbstüberwachung befürworten, indem sie Tipps für Fitness, den richtigen und neuesten Kleidungsstil sowie das Datingverhalten geben.[30] Insbesondere die Körperpflege stellt einen enorm wichtigen Faktor bei der Selbstüberwachung und beim Postfeminismus dar. Dies lässt sich beispielsweise anhand TV- oder Social Media Werbung feststellen. Im Werbefernsehen ist zu beobachten, dass vornehmlich Pflegeprodukte für Frauen beworben werden; begibt man sich auf gängige Social Media Plattformen wie Instagram, lässt sich dieser Trend ebenfalls deutlich erkennen. Die meisten „Influencer:innen“ werben mit Pflegeprodukten (inklusive Rabattcodes) für die Frau. Zusätzlich gibt es hierbei noch Tipps für die Anwendung. Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass die Körperpflege der Frau viel mehr gewichtet wird als beim Mann und Frauen außerdem zusätzlich mehr Aufwand betreiben müssen, um sich jung und gepflegt zu halten. Dazu kommt der immer noch anhaltende Diskurs über die Körperbehaarung und -Entfernung der Frau. Rasierte, epilierte oder „gewaxte“ Achseln, Beine und Intimbereich sind nach wie vor ein Schönheitsmerkmal. Dieser Pflegeaufwand wird von den Medien gerne als Verbindung zur Weiblichkeit und zum Selbst vermarktet. Sprich Pflege bedeutet auf neudeutsch „Selfcare“-Zeit und soll die innere Verbindung zum „Selbst“ (sprich zu sich)

[28] Vgl. Ebd., S. 548.
[29] Ebd., S. 549.
[30] Vgl. Ebd.

stärken: „Doch in einem bemerkenswerten ideologischen Twist muss diese Arbeit dennoch als >Spaß<, >Verwöhnung< und >Selbstgenuss< verstanden werden und darf niemals als Arbeit präsentiert werden. Zeitschriften bieten Mädchen und jungen Frauen Tipps an, damit sie die Arbeit an der Weiblichkeit kontinuierlich weiterführen […].“[31] Doch hinter dieser „Selfcare-“ und „Selflove-Bewegung“ steckt dennoch ein kommerzielles Gedankengut; denn im Postfeminismus spielen Konsum und Kommerzialisierung von Differenz – sprich, die Vermarktung von Individualität – ebenfalls eine signifikante Rolle, die sich mit ebendiesen Strömungen gut vereinbaren lässt.[32] Es wird ein Rahmen geschaffen, in welchem Nachfrage und Konsum miteinander einhergehen – das sogenannte „consumption“[33] ist ein wesentlicher Bestandteil im Postfeminismus.

Durch den Einfluss von Social Media hat sich die Kommunikationsebene verändert und somit wurde das Identifikationsangebot für Frauen erhöht. Die Influencer:innen stellen die Produkte auf ihrem Account vor und testen sie sozusagen „live“ vor den Augen ihrer Followerschaft. Das Produkt wird niemals nur einmal beworben, sondern findet oft den Weg in den täglichen Content und somit „Gebrauch“ – es wird glaubhaft gemacht, dass die Person das Produkt tatsächlich alltäglich nutzt und/oder verwendet und die Follower:innen erleben dies mit. So stellt sich die Frage, ob das Produkt auch für einen selbst infrage kommen würde, da die Tauglichkeit täglich demonstriert wird. TV-Werbespots dauern in der Regel ca. eine halbe Minute und das Produkt wird geradezu überzogen und unrealistisch von einer:m Schauspieler:in beworben – die Rezipient:innen sehen den Spot und vergessen ihn in der Regel sofort wieder, da es sich nur um einen kurzen Ausschnitt handelt und in Werbepausen viele verschiedene und ungefilterte Informationen aufgenommen werden, darunter welche, deren Zielgruppe man nicht angehört. Auf Instagram wird explizit der Content aktiv ausgewählt und angesehen, der für einen selbst interessant ist – das bedeutet, dass deshalb hier das Identifikationsangebot viel höher ist, als bei TV-Werbungen und somit auch die Bereitschaft nach Konsum.

Die Frage, die sich hier allerdings stellt, ist, ob dies neue Eigenschaften sind, die der Postfeminismus mit sich bringt oder sind sie alte Muster des Patriarchats? Anhand der Analyse der Untersuchungsgegenstände soll dazu beigetragen werden, tiefer in die Thematik einzutauchen und Denkanstöße auf diese und viele weitere Fragestellungen zu geben.

---

[31] Ebd.
[32] Ebd., S. 542.
[33] Vgl. Imelda Whelehan, *Remaking Feminism. Or Why Is Postfeminism So Boring?* In: Nordic Journal of English Studies, Vol. 9, 2010. S. 155-172. S. 156.

Wie bereits angesprochen, nimmt der Diskurs des Postfeminismus vor allem im Bereich der Popkultur einen hohen Stellenwert ein. Es gibt beispielsweise viele Comedians[34] oder Schriftsteller:innen, die sich in ihren Arbeiten – egal ob fiktional oder nicht-fiktional – damit befassen. Die Bücher von Margarete Stokowski – wie *Untenrum frei* – oder Katja Lewina (*Sie hat Bock*) sind maßgeblich an der Gestaltung des aktuellen deutschsprachigen Diskurses beteiligt, obwohl es sich um nicht-akademische Werke handelt.

Beide Autorinnen geben in scheinbar lockerer Sprachmanier die verzwickte Lage der modernen Frau zwischen Feminismus, Sexismus, sexueller Befreiung, Selbstverwirklichung und -findung, beruflicher Benachteiligung dank *Gender Pay Gap*[35] und Kindererziehung sowie angemessener Körperpflege und -enthaarung wieder. Die von Gill beschriebene Selbstüberwachung und -disziplin wird in den Texten von Stokowski als auch Lewina umgangssprachlich aufgegriffen. Dadurch wird der Diskurs leichter zugänglich vermittelt und anhand von alltäglichen Beispielen unterlegt, was einen leicht verständlichen Zugang ermöglicht und somit Mut macht, damit mehr Menschen, unabhängig eines akademischen Hintergrunds, zu erreichen. Dennoch wird der Ernst der Lage weder überzeichnet noch unterschlagen. In beiden Werken wird der Zwiespalt zwischen Feminismus und Postfeminismus klar deutlich und wie schwierig es sich gestaltet, als Frau eine klare Stellung zu beziehen. Dass die Arbeiten der beiden Autorinnen dennoch ausschlaggebend und signifikant an der Beteiligung des deutschsprachigen Diskurses sind, zeigt sich meiner Erfahrung nach deutlich im Alltag. Beispielsweise wurde mir bewusst, dass sich im unmittelbaren privaten Umfeld viele Frauen verschiedener Altersklassen und unabhängig einer akademischen Laufbahn für den Feminismus und all seine Facetten interessieren und sich diesbezüglich weiterbilden und informieren wollten. Stokowski und Lewina wurden dabei am häufigsten zu Rate gezogen und veranlassten einen regen Austausch in meinem Umfeld.

Der Postfeminismus lässt sich per se schwieriger definieren und damit aneignen, da er eben feministische und anti-feministische Ansätze miteinander vermischt. Somit erschwert dies wiederum den Frauen die vollständige Identifikation und Auseinandersetzung damit. Sind sie anti-feministisch, wenn sie beispielsweise Wert oder weniger Wert auf ihr Aussehen legen? Wenn sie lediglich Hausfrau und Mutter sein wollen? Wenn sie wiederum keine Kinder bekommen und nur Karriere machen wollen? Und zwischen all diesen wichtigen Fragen taucht

[34] Hier sind unter dem englischen Begriff alle Geschlechter inkludiert.
[35] Der Gender Pay Gap bezeichnet die finanzielle Benachteiligung und den Einkommensunterscheid von Frauen (im Gegensatz zu Männern) im Berufsalltag. Frauen verdienen auch heute noch in Österreich im Schnitt 17,1 % weniger als ihre männlichen Kollegen, auch wenn sie in der selben Position tätig sind. Quelle: Equal Pay Day und Gender Pay Gap (wien.gv.at). [02.11.22].

die Thematik des Sexismus dazwischen auf und erschwert die Möglichkeiten, dass sich Frauen oder diverse Personen frei von alten Strukturen machen und somit diesen Fragen bzw. der Beantwortung derer keinerlei negativer Bewertung des eigenen Lebens beigemessen werden sollte. Diesem Aspekt wird im Laufe der Arbeit ein präziseres Unterkapitel gewidmet.

Generell ist festzuhalten, dass, obwohl der Postfeminismus mehrere Strömungen vereint und als widersprüchlich konnotiert werden kann, insbesondere für viele junge Frauen der letzten Generation Sicherheit und eine neue Art von Identifizierungsmöglichkeit bietet. Gerade die „Selflove“ / „Female Empowerment“-Bewegung bringt viele neue positive Prägungen mit sich, da Frauen – im Gegensatz zu Männern – oftmals als „zu“ selbstkritisch definiert werden und, wie bereits angesprochen, durch tiefliegende gesellschaftliche Strukturen oftmals unsicher in sich selbst sind. Die Bewegung versucht nun, Tabus zu brechen und darauf aufmerksam zu machen, dass Selbstzweifel normalisiert werden, aber nicht der Norm entsprechen und Frauen sensibler in dem Umgang mit sich selbst und selbstsicherer werden sollten. Außerdem wird der Anstoß für mehr Zusammenhalt zwischen Frauen gegeben und mehr „Body Positivity“ vermittelt, was bedeutet, dass mehr Sensibilität und Verständnis für jegliche Körperform, Größe, Hautfarbe geschaffen wird und kein einheitliches Frauenbild mehr vermittelt werden soll.

So wie jeder Diskurs in einem kritischen Kontext betrachtet werden muss, ist vor allem beim Postfeminismus die Betrachtung in Bezug auf die verschiedenen Generationen von enormer Wichtigkeit. Die Frauenbewegung ist nach wie vor ein sensibles Thema und beschäftigte viele Menschen mehrerer Generationen, sodass neue Strömungen, wie der Postfeminismus in dem Fall, oftmals Generationenkonflikte mit sich bringen kann und von der eigenen individuellen (und doch kollektiv geprägten) Sichtweise geprägt sind.

2.2 Einführung in intersektionale Aspekte

Intersektionale Aspekte spielen eine nicht unerhebliche Rolle in Bezug auf den Feminismus in all seinen Facetten. Gerade in der Frauen- und Geschlechterforschung spielt die Intersektionalität eine wichtige Rolle. In intersektionalen Untersuchungen wird berücksichtigt, inwiefern sich soziale Position, Praktiken und Identitäten in Bezug auf unterschiedliche Macht-

und Ungleichheitsstrukturen in der Gesamtheit verhalten.[36] Das bedeutet, es wird untersucht, ob Menschen, die einer bestimmten Kategorie angehören, auf mehreren Ebenen gleichzeitig marginalisiert werden. Die Kategorien entstehen infolge von Machtverhältnissen, welche im Wechselspiel mit Herrschaft, Kritik und Wissensgenese einher gehen.[37] Die Intersektionalitätsforschung sollte laut Meyer und Purtschert als diskurspolitische und epistemologische Debatte gesehen werden.[38] Sie stützt sich hierbei insbesondere auf drei bestimmte Kategorien, die aus Klasse, Race und Gender bestehen.[39] In Bezug auf den Terminus „Race" möchte ich anmerken, dass ich ihn aus deutschsprachiger Sicht als problematisch erachte, da er negativ konnotiert ist und oftmals leider schnell falsch interpretiert werden kann.[40]

In Anbetracht der heutigen Intersektionalitätsforschung wird außerdem vor allem der eindimensionale Bezugsrahmen im Feminismus kritisiert. Die drei angeführten Kategorien haben einen besonderen Stellenwert in der Intersektionalitätsforschung, allerdings gibt es außerdem weitere Kategorien wie Religion, Sexualität oder *Disability*, welche ebenfalls signifikant sind und in der Forschung einbezogen werden. In der vorliegenden Analyse stehen allerdings Race, Class und Gender im Vordergrund, da diese Kategorien als zentrales Moment in der Unterdrückung gelten und in Hinblick auf den Schwerpunkt der Arbeit am relevantesten sind. Der Diskurs sollte dennoch so offen wie möglich gehalten werden, damit nicht erneut ein eindimensionaler Untersuchungsrahmen geschaffen wird, was insbesondere in neueren Texten betont wird. So wird ansonsten Gefahr gelaufen, die Intersektionalitätsforschung in ihrer Grundannahme zu erschüttern und bestimmte Kategorien auszuschließen oder als weniger wichtig zu gewichten.

In Kimberlé W. Crenshaws Text *Die Intersektion von >Rasse< und Geschlecht demarginalisieren* wird die Problematik der Eindimensionalität von Feminismus in Bezug auf Race analysiert und anhand von verschiedenen Beispielen dargelegt. Crenshaw ist eine US-amerikanische Anwältin mit afroamerikanischen Wurzeln, die in den 1980er Jahren erstmals den Begriff der Intersektionalität in ihren Analysen während ihres Studiums aufgebracht hat.

---

[36] Vgl. Patricia Purtschert; Katrin Meyer, *Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität*. In: Feministische Studien, Vol. 29 (1), 2011, S. 130-142. S. 130.
[37] Vgl. Ebd., S 131.
[38] Vgl. Ebd.
[39] Vgl. Ebd., S 130.
[40] Nichtsdestotrotz wird der englische Begriff „Race" in dieser Arbeit verwendet, da er ein diskursiver Begrff im US-amerikanischen Raum ist und diskursiv ohne negative Konnotation verwendet werden kann und in der Intersektionalitätsgeschichte bereits Anwendung fand, was im deutschsprachigen Raum leider nicht möglich ist. Als deutschsprachige Alternative möchte ich hier allerdings den Begriff „Ethnizität" präferieren und in dieser Arbeit verwenden.

Sie zeigt auf, dass durch eindimensionale Analysen Schwarze Frauen in der Konzeptualisierung, Identifizierung sowie der Bekämpfung von Rassismus und Sexismus nicht genügend Beachtung geschenkt wird bzw. der Ursprung der Diskriminierungen nicht zur Gänze aufgerollt wird. Die Forschung stützt sich ihrer Meinung nach überwiegend auf anderweitig ‚privilegierte' – insbesondere weiße, der Mittelklasse angehörigen – Menschen (beziehungsweise im Kontext der Frauenbewegung auf weiße Frauen). Das hat zur Folge, dass feministische und antirassistische Studien nicht tiefergehend und unter Berücksichtigung aller Faktoren erforscht werden können. Sie macht deutlich, dass sich lediglich auf die jeweils privilegiertesten Mitglieder in der jeweiligen Kategorie (Race, Class und Gender) bezogen wird und somit alle anderen Mitglieder automatisch marginalisiert werden. Das führt wiederum zu einem verzerrten Bild von Rassismus und Sexismus.[41] Crenshaw betont, dass weiße Frauen sich schwer getan haben, „ihre Privilegierung als Weiße für einen solidarischen Feminismus Schwarzer und weißer Frauen aufzugeben"[42] und somit „der Wert, den die feministische Theorie für Schwarze Frauen hat, dadurch gemindert wird, dass sie in einem weißen Kontext entstanden ist, der selten thematisiert wird."[43] Das bedeutet, dass ihrer Meinung nach der Feminismus in der Vergangenheit nicht dafür einstand, was er predigt: die Gleichberechtigung aller Menschen, unerheblich ihres Geschlechts oder Ethnie. Aus diesem Grund ist die Intersektionalitätsforschung auch heute noch von enormer Wichtigkeit. Jeder Mensch ist individuell und erlebt Diskriminierung subjektiv; dennoch geschieht Diskriminierung systematisch, weshalb es wichtig ist, dies aufzulösen. Deshalb kann nicht nur auf Grundlage einer einzelnen Sichtweise ein Diskurs eröffnet werden. Um die Eindimensionalität aufzubrechen und „Schwarze aus den Zwängen und Umständen >rassischer< Unterdrückung zu befreien"[44] plädiert Crenshaw dafür, Analysen von Sexismus und des Patriarchats miteinzubeziehen.

Obgleich Kimberlé W. Crenshaw den Begriff der Intersektionalität erstmals zutage brachte, gab es selbstverständlich schon davor Auseinandersetzungen mit der Thematik. Seien es bell hooks [oder sogar schon Olymp de Gouges ihrerzeit oder Simone de Beauvoir]. Es ging schon vor der Prägung des Begriffes darum, dass Diskriminierung nicht losgelöst von den Kategorien Race, Class und Gender betrachtet werden kann. Vielmehr geht und ging es darum, alle möglichen

[41] Vgl. Kimberlé W. Crenshaw, *Die Intersektion von >Rasse< und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik.* In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse, S. 180.
[42] Ebd., S. 183.
[43] Ebd.
[44] Ebd., S. 187.

Faktoren im Untersuchungsrahmen einzubeziehen. Vor Crenshaw gab das Combahee River Collective in den 1970er Jahren in den USA den ersten Anstoß für die heutige Intersektionalitätsforschung. Sie waren eine (lesbisch-feministische) Bewegung des Black Feminism und thematisierten die Ungleichheit der Frauen und den unreflektierten Ethnozentrismus in ihrem Manifest.[45]

Die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit bestehen aus Musikvideos von Women of Color. Aus diesem Grund ist es wichtig, den Intersektionalitätsbegriff in die Analyse miteinzubeziehen, um eine vollständige Untersuchung unter Berücksichtigung jeglicher Aspekte anzugehen. Dennoch ist wichtig zu erwähnen, dass der Intersektionalitätsbegriff in Bezug auf Untersuchungen im europäischen Raum auch kritisch betrachtet werden muss, denn:

> „Ein [weiteres] Argument gegen eine 1:1-Übertragung des US-amerikanischen Intersektionalitätskonzepts auf europäische, speziell deutsche, Verhältnisse lautet, dass die Analyseperspektive zunächst einmal an die Kultur und Gesellschaft ihres Entstehungskontextes, den USA, gebunden sei, wo Schwarze Feminist*innen die als ethnozentristisch empfundenen Forschungsansätze weißer Mittelklasse-Frauen kritisierten und die Berücksichtigung weiterer ungleichheitsgenerierender Dimensionen wie *class* und *ethnicity* forderten.“[46]

Die Intersektionalität sollte weiterhin in einen größeren Kontext gesetzt werden und die damit einhergehende Wirkung der Medien ebenfalls in Zusammenhang bringen. Wie vermitteln die soziale Medien das Frauenbild und wird zwischen Frauen verschiedener Ethnien dahingehend eine Unterscheidung vorgenommen? Werden Aspekte der Intersektionalität generell widergespiegelt und falls ja, wie findet diese Vermittlung statt?

2.2.1 Intersektionalität und der Aspekt des Blickes

Insbesondere bell hooks hat sich mit dieser Perspektive auf die medien- und kommunikationswissenschaftliche Auseinandersetzung in Bezug auf Race, Class und Gender eingehender beschäftigt. In ihren Arbeiten geht es darum, Medien wie Film oder Musik in Hinsicht auf Entkolonialisierungs- und Empowerment-Prozesse von People of Color zu untersuchen und somit neue Diskurse anzustoßen. Sie entwickelte eine herrschaftskritische sowie emanzipatorisch-visionäre Zukunftsperspektive: „hooks (1990) entwarf eine Vision

[45] Vgl. Tanja Thomas, *Kontroversen über Unterdrückungsverhältnisse: Race, Class and Gender in der feministischen Debatte.* In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse, S. 61.
[46] Martina Thiele, *Intersektionalität und Kommunikationsforschung*: *Impulse für kritische Medienanalysen.* In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven., S. 164.

eines radikal-feministischen Feminismus, sie forderte die Auseinandersetzung mit Unterschieden, priorisierte aber das schwesterliche Ausgehen von eigenen Stärken und Ressourcen […].“[47] Allgemein lässt sich zusammenfassen, dass ihr Schwerpunkt daraus besteht, „dass sie Rassismuskritik und anti-klassistische Kritik an der Reproduktion von hierarchisierenden Unterscheidungen mit einer grundlegenden Gesellschaftsanalyse und Kapitalismuskritik verbindet.“[48] Auch durch ihre Thesen wurden die bereits genannten Forderungen laut, in Bezug auf die – wie Thomas sie hier nennt – triple-oppresion-theory [also Race, Class und Gender] (im deutschsprachigen Raum als Mehrfachunterdrückungsthese bekannt)[49] die Kategorien zu entkontextualisieren und sie als veränderlich anzusehen und somit in Bezug auf Analyseverfahren anzupassen.[50]

Zusätzlich geht es außerdem vor allem um den aktiven und kolonialisierten Blick der schwarzen Zuschauerschaft und ob und inwiefern sich dies im Laufe der Zeit verändert hat. Sie untersucht, wie viele verschiedene Bedeutungsebenen darin inkludiert sind und inwieweit People of Color dadurch umgekehrt betrachtet werden. Da der Aspekt des Blickes eine signifikante Rolle bei der Analyse der Musikvideos spielen wird, sind ihre Auseinandersetzungen nicht unerheblich für den Verlauf der Arbeit.

3. (Selbst)-Objektifizierung

Selbst-Objektifizierung ist in Bezug auf die anstehende Analyse ein enorm wichtiger Aspekt. Zunächst ist es für die Analyse erstrebenswert, einen näheren Blick auf die Definition und das Verständnis von Selbst-Objektifizierung vorzunehmen. Selbst-Objektifizierung definiert sich dadurch, dass der Blick der observierenden Person auf sich selbst und sein eigenes Selbstbild und Selbstwertgefühl adaptiert wird.[51] Dies führt in der Regel zu einer verzerrten Selbstwahrnehmung und kann sich (im schlimmsten Fall) bis hin zu einer psychischen Störung entwickeln, welche wiederum auch zu physischen Erkrankungen, wie beispielsweise Essstörungen, führen kann.[52] Die Selbst-Objektifizierung zeichnet sich weiterhin dadurch aus,

[47] Tanja Thomas, *Kontroversen über Unterdrückungsverhältnisse: Race, Class and Gender in der feministischen Debatte.*, S. 60.
[48] Ebd.
[49] Vgl. Ebd., S. 61.
[50] Vgl. Ebd.
[51] Vgl. Kathi Miner-Rubino; Jean M. Twenge; Barbara Fredrickson, *Trait self-objectification in women: Affective and personality correlates.* Journal of Research in Personality, Vol. 36, S. 152.
[52] Vgl. Ebd., S. 149/150.

dass das äußerliche Erscheinungsbild, vor allem in Bezug auf das Auftreten vor anderen Menschen und deren Bewertung, von enormer Wichtigkeit ist und weder das eigene Selbstwertgefühl noch die körperliche Verfassung und das körperliche „Können" im Vordergrund stehen.

Objektifizieren Frauen sich bewusst selbst, indem sie sich inszenieren, oder geschieht dies automatisch und unbewusst durch lang eingebürgerte patriarchale Strukturen? Wie geschieht überhaupt Objektifizierung? Kathi Miner-Rubino und Barbara Fredrickson haben sich ähnliche Fragen gestellt und eine wissenschaftliche Studie dazu durchgeführt, auf die ich mich im Verlauf meiner Untersuchungen stützen werde. Die Studie untersuchte, inwiefern die Observierung von (Frauen-)Körpern zu einem negativen Selbstbild des Körpers der observierten Frauen führte und sich weiter zu psychischen Problemen weiterentwickelte. Dazu wurden unter anderem in einer Reihe von Untersuchungen junge Frauen vor die Wahl gestellt, einen Badeanzug oder einen Kapuzenpullover zu tragen. Dabei wurde ersichtlich, dass Frauen, die sich für die Bademode entschieden haben, sich ihrer Körperlichkeit durch das Zeigen von mehr Haut insgesamt mehr bewusst und weniger selbstbewusst bzw. unsicherer in ihrem Körpergefühl waren als Frauen, die den Pullover trugen.[53] Lediglich der Fakt, mehr Haut als Frau zu zeigen, zeugt bei vielen Frauen eine enorme Unsicherheit im eigenen Selbstwert. „This temporary state of selfobjectification in turn produced experiences of body shame, patterns of restrained eating, and diminished cognitive performance."[54] Die Objectification Theory möchte außerdem belegen, dass: "Objectification theory (Fredrickson & Roberts, 1997) does not attempt to explain why the sexual objectification of women is so pervasive in our culture. Instead, objectification theory explicates the mechanisms by which sexual objectification and physical attractiveness ideals affect women and the consequences of these ideals."[55]

Der Körper der Frau stand und steht immer noch zur Debatte der Gesellschaft. Seien es unangebrachte Kommentare im Alltag oder Berufsleben, bis hin zu diskriminierenden oder sexistischen Kommentaren unter Postings auf Social Media oder die Kritik an Körpern von Frauen des öffentlichen Lebens – hier seien beispielsweise nur einmal Angela Merkels

[53] Vgl. Ebd., S.152.

54 Kathi Miner-Rubino; Jean M. Twenge; Barbara Fredrickson, *Trait self-objectification in women: Affective and personality correlates.* S. 152.

[55] Ebd., S. 149.

„Busengate“ von 2008[56] oder Kim Kardashians Po[57] zu nennen. Insbesondere in den Boulevardmedien wird jegliche Körperlichkeit von Frauen – seien es die Statur, die Körperbehaarung oder die Haut – detailreich und wertend beschrieben sowie direkt im Anschlussartikel Ernährungstipps für die moderne Frau von heute gegeben. Rosalind Gill nennt dies eine „kulturelle Obsession mit Prominenten“[58] und beschreibt weiter, dass „die Regulierung von Frauenkörpern durch die Medien so exzessiv und strafend [ist], dass selbst konventionell attraktive Frauen der *fetten Knöchel* oder *Lachfalten* beschuldigt werden.“[59] Somit wird deutlich, dass vor allem die letzten Generationen von Frauen enorm geprägt durch den Blick und die Wertung der Gesellschaft aufgewachsen sind und somit dadurch ihre eigene körperliche Wahrnehmung niemals unvoreingenommen sein kann. Dies legt den Grundstein für eine lange Reihe von Unsicherheiten und vorgefertigten Meinungen auch in Bezug auf andere Frauenkörper. Des Weiteren verbinden Frauen ein positives Selbstwert- und Körpergefühl eher mit körperlicher Attraktivität und ihrer Evaluierung, wohingegen Männer dieses aus physischer Kraft und Effizienz ziehen.[60] Die wesentliche Frage, die nun in Bezug auf die aufgestellte Fragestellung dieser Arbeit gestellt werden muss, ist, ob sich dies auch auf die Betrachtung der Sängerinnen bezieht und ob diese nicht mit ebendiesem voreingenommenen Blick spielen?
Die Selbst-Objektifizierung steht meist in engem Zusammenhang mit der sexuellen Objektifizierung, initiiert durch äußere Einflüsse:

> “Sexualized evaluation is often enacted through gaze or a simple act of visual inspection of the Body […].There is always the potential for sexual objectification in the context of sexualized gazing. Sexual objectification occurs when a woman’s body, body parts, or sexual functions are separated from her as a person and are regarded as if they are capable of representing her […].”[61]

---

[56] Ex-Bundeskanzlerin Angela Merkel reiste im April 2008 zur Eröffnung der neuen Oper in Oslo und trug zu diesem Anlass ein bereits getragenes, aber zu diesem Zwecke umgeschneidertes Kleid der Designerin Anna von Griesheim. Die Umstrukturierung des Kleides brachte eine große Veränderung mit sich: Angela Merkel zeigte ihr Dekolleté, woraufhin sich die ganze (politische) Welt empörte und einen Diskurs zutage brachte, wie viel Haut man als Staatschefin zeigen dürfte. Vgl.: https://www.stern.de/lifestyle/mode/grosse-oper--als-bundeskanzlerin-angela-merkel-dekollet%C3%A9-wagte-9390020.html, [02.11.2022].

[57] Reality-TV-Star Kim Kardashian polarisiert nicht nur durch ihre Familienfehden und ihre Ehe inklusive Scheidungskrieg mit dem Rapper Kayne West, sondern außerdem durch ihre Selbstinszenierung. Diese besteht insbesondere durch die gezielte Betonung und Vermarktung ihres Pos, der als überdurchschnittlich groß definiert wird. Der Höhepunkt trug sich 2014 zu, als sie für ein amerikanisches Magazin als Covergirl abgelichtet wurde und sie nichts, außer Samthandschuhe trug und ihren in Babyöl eingeriebenen Po präsentierte. Auf einer weiteren Fotografie balancierte sie darauf ein Sektglas. Vgl.: https://www.welt.de/vermischtes/article134313954/Kim-Kardashian-spielt-die-Klaviatur-der-Klatschpresse.html, [02.11.2022].

[58] Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur Elemente einer Sensibilität*. In: Kathrin Peters, Andrea Seier: Gender & Medien-Reader, S. 543.

[59] Ebd., S. 543.

[60] Vgl. Kathi Miner-Rubino; Jean M. Twenge; Barbara Fredrickson, *Trait self-objectification in women: Affective and personality correlates*. S. 148.

[61] Ebd., S. 148.

Insbesondere ist die sexuelle Objektifizierung automatisch immer mit dem (männlichen) Blick („Male Gaze“) verknüpft. Aber wie und mit welcher Konnotation wird betrachtet? Wer betrachtet wen? Kann der „Gaze“ der betrachtenden Frau auch zurück gegeben werden?
“Thus, sexual objectification is a cultural practice that dehumanizes women. The most obvious sexually objectifying, dehumanizing treatment of women is in the realm of the visual media (e.g., television, advertisements) that spotlight women’s bodies and body parts.“[62]
Durch den auswärtigen Blick wird der Körper der Frau von ihrer Persönlichkeit, ihrem Wesen und ihrem Charakter abgespalten und lediglich auf ihren Körper reduziert und damit identifiziert. Darüber definiert sich die Selbst-Objektifizierung. „Objectification theory proposes that sexual objectification of women’s bodies teaches women to internalize an outsiders’ perspective on the self such that they come to see themselves as objects to be evaluated by others, a tendency called self-objectification.”[63] Das kann so weit führen, dass Regionen weiblicher Körper regelrecht fetischisiert werden. Der/Die Betrachter:in projiziert grundsätzlich eigene Gedanken und Emotionen, unter Berücksichtigung der eigenen sozialen und gesellschaftlichen Prägung auf die zu betrachtende Frau. Dies bedeutet, dass die, ich nenne es hier mal „Wertung“, niemals unvoreingenommen sein kann und im Umkehrschluss relativ wenig in Beziehung zu dem tatsächlichen „Wert“ der Frau steht.

Vor allem in Bezug auf die mediale Repräsentation weiblicher Körper ist die dort vermittelte Darstellung als problematisch zu erachten. Auf Social Media wird derzeit versucht, den Körper der Frau als „objektifizierungsfrei“ anzusiedeln und durch eine bewusst realistisch dargestellte Weiblichkeit ein reelles Bild zu vermitteln, um somit die Objektifizierung abzuwenden oder zumindest abzuschwächen. Dies versuchen insbesondere Accounts feministischer Aktivist:innen oder Hersteller:innen von Periodenprodukten oder nachhaltiger Produkte und Wäsche für Frauen. Sie repräsentieren „echte“ Frauenkörper in allen Körperformen und -verfassungen sowie Hautfarben. Das heißt, die Körper werden nahbarer und diverser inszeniert, indem offen mit Themen wie Cellulite, Lipödem oder beispielsweise Kaiserschnittnarben umgegangen wird. Dennoch zeichnet sich die Überzahl weiblicher Influencerinnen dadurch aus, dass sie ihren Körper lediglich stark bearbeitet und mit diversen Filtern überlegt, präsentieren, was bei anderen Frauen zu einem verzerrten Selbstbild führen kann. Ähnlich verhält es sich beispielsweise in TV-Werbungen (wie beispielsweise bei dem

[62] Ebd.
[63] Jennifer Aubrey; Cynthia Frisby*, Race and genre in the use of sexual objectification in female artists' music videos*. Howard Journal of Communications, 23, S. 69.

Körperpflegehersteller „Dove“ oder dem Onlineshop „Zalando“): es wird versucht, ein realeres, diverseres und weniger sexualisiertes Bild von Frauen zu vermitteln. Doch dies gelingt den wenigsten Werbebetreibern in den seltensten Fällen. Die meisten Werbungen werben weiterhin mit makellosen und übermäßig schlanken – und vor allem – weißen Frauen. Hängt die Objektifizierung nun von einer gewissen Unnahbarkeit ab? Je weniger realistisch der Frauenkörper dargestellt wird, desto höher ist beispielsweise die Sexualisierung dieser? Der Text *Identity Crisis? ‚Post-feminism‘, the Media and ‚Feminist Superstars‘* setzt sich ebenfalls mit dem Selbstbild und der Sexualisierung sowie Selbstobjektifizierung von Frauen und gängigen Schönheitsidealen auseinander und resümiert, dass: „[…] today’s successful woman is still tyrannized by Western standards of female beauty“[64] sowie „[…] cosmetic surgery is tied into the consumerist culture of advanced capitalism, and sees the beauty industry as a new form of patriarchal control where the woman-made female body is regarded as unfinished […].“[65] In Anbetracht des Erscheinungsjahres des Textes – 1995 – ist fraglich, ob in den letzten Jahren nicht eine Weiterentwicklung diesbezüglich stattgefunden hat. Die Schönheitsindustrie wird sicherlich niemals Einbußen verbuchen, weil Menschen generell immer nach Höherem und Perfektion streben. Die Frage ist, ob sich Frauen weiterhin von ihr beherrschen / dominieren lassen. Wie bereits angesprochen, findet ein langsamer Wandel statt, in welchem Frauen von ihrer natürlichen Seite präsentiert werden und sich auch präsentieren wollen. Die „Selflove“-Bewegung und „female Empowerment“ tragen ebenfalls einen Großteil dazu bei, dass Frauen lernen, von der Selbst-Objektifizierung abzuweichen und sich mehr anzunehmen, wie sie sind: „Vorstellungen von Wahlfreiheit, >man selbst sein< und sich >selbst gefallen< stehen im Mittelpunkt der postfeministischen aneignenden Aufmerksamkeit […]. Die Vorstellung, dass all unsere Praktiken frei gewählt sind, ist zentral für postfeministische Diskurse, die Frauen als autonome Agenten präsentieren […].“[66] Dennoch benötigt es weiterhin mehr Diversity und weniger hohe Standards bei der Repräsentation weiblicher Körper im gesamten digitalen Bereich, um sexuelle und Selbst-Objektifizierung zu vermindern.

In Bezug zum Postfeminismus und der Definition diesem, scheint es allerdings so, wie bereits in Kapitel 2.1 angesprochen, dass nach wie vor der Besitz eines „sexy“ Körpers ausschlaggebend für das eigene Selbstbild und dem zu vermittelnden Bild für die Gesellschaft ist. Laut Gill verhält es sich so, dass „[...] Frauen nicht einfach nur als Objekte dargestellt

[64] Imelda Whelehan, *Identity Crisis? ‚Post-feminism‘, the Media and ‚Feminist Superstars.* In (Dies.): Modern Feminist Thought. From the Second Wave to ‚Post Feminism‘. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 1995, S. 217.

[65] Ebd.

[66] Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur Elemente einer Sensibilität*. In: Kathrin Peters, Andrea Seier: Gender & Medien-Reader, S. 547.

[werden], sondern als aktive, sexuell begehrende Subjekte, die sich selbst als Objekte präsentieren, weil dies ihren befreiten Interessen entspricht.“[67] Außerdem geht sie der Annahme, dass im Postfeminismus gilt, dass nicht jede Frau automatisch als begehrenswert und attraktiv eingestuft wird, sondern dies überwiegend junge und schlanke Frauen betrifft, wohingegen ältere Frauen oft mit Demütigungen und Hass zu kämpfen haben.[68] Dies widerspricht wiederum dem Grundsatz des Postfeminismus, welcher Gleichberechtigung und „female Empowerment“ zwischen den Frauen befürwortet. Somit wird deutlich, dass ein Interessenkonflikt vorliegt – die sexuelle und Selbst-Objektifizierung können auch durch die Grundsätze des Postfeminismus weder reduziert noch gänzlich verbannt werden. Es scheint so, als ob es gute Ansätze gibt, dies zu verringern, indem versucht wird, den weiblichen Körper als real darzustellen, doch gleichzeitig wird für die sexuelle Freiheit und die sexualisierte Darstellung von Frauenkörpern plädiert, die wiederum einiges an Pflege erfordern und diese automatisch an Konsum gekoppelt ist. Dies verdeutlicht nochmal die grundsätzliche Bedeutung des Postfeminismus und wieso dieser als Strömung und Vermischung von feministischen und anti-feministischen Ansätzen verstanden werden sollte.

4. Geschlechterrepräsentation im Musikvideo

Nachdem die grundlegenden Begrifflichkeiten in Bezug auf den (Post-) Feminismus und Black Feminism sowie Selbst-Objektifizierung gegeben wurden, ist es an dieser Stelle wichtig, dies in Kontext zu dem Schwerpunkt dieser Arbeit – dem Medium des Musikvideos – zu setzen. Mithilfe der zentralen Aspekte der Gender Studies muss eine Bestimmung und Neuaufrollung der Geschlechterrepräsentation erfolgen. Das soziale Geschlecht stellt hierbei die entscheidende Kategorie dar, welche es ermöglicht, neue Bedeutungsweisen zu eröffnen, worüber gesellschaftliche Strukturen und Beziehungen neu definiert werden können.[69] In Bezug auf die derzeitige Geschlechterrepräsentation in Musikvideos bedeutet dies, dass es zu untersuchen gilt, inwiefern und mit welchen diskursiven Strategien die immer noch präsente Geschlechterdifferenz verdeutlicht wird. Greifen immer noch patriarchale Strukturen und wie werden diese deutlich gemacht? Eine weitere wichtige Rolle spielen außerdem die Geschlechtsidentitäten der Rezipient:innen und wie diese subjektiv wahr genommen werden.

[67] Ebd., S.545.
[68] Vgl. Ebd., S. 546.
[69] Vgl. Erika Funk-Hennings, *Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen*. In: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.): Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Bd. 31. Bielefeld 2003, S. 56.

Diese entwickelt sich, laut Funk-Hennings, aktiv als Fremd- und Selbstkonstruktion durch Teilnahme an Diskursen und diskursiven Praktiken und als Sozialisierung durch eine aktive Auseinandersetzung im sozialen Umfeld.[70] Davon ausgehend werden Geschlechtsidentitäten und deren Repräsentation subjektiv wahrgenommen. „Das Publikum wird als ein aktives verstanden, das Musik und die dazugehörigen Bilder je nach eigenen Bedürfnissen und geschlechtlicher Position sowie dem individuellen Lebenskontext unterschiedlich interpretiert."[71]

Da sich die heutige feministische Medienforschung auf poststrukturalistische und postmoderne Wissenschaftstheorien bezieht, stehen insbesondere semiotische oder diskurstheoretische Ansätze (z.B. von Michel Foucault oder Pierre Bourdieu) im Vordergrund und werden im feministischen und genderpolitischen Kontext weiterverarbeitet: „Weiblich und männlich stellen nun keine fixierbaren Identitäten mehr dar, sondern verweisen auf Bedeutungsfelder, die wiederum durch Sprache entschlüsselt werden."[72] Diese Ansätze verfolgen, insbesondere in Bezug auf medienwissenschaftliche Perspektiven, zudem den Grundgedanken, dass Medien als Institutionen sozialer Kontrolle fungieren und Geschlechterdifferenz durch Stereotypisierungen verstärken, da Geschlechterdifferenz und Macht in engem Zusammenhang zueinander stehen.[73] Des Weiteren werden „[...] geschlechtsspezifische Identifikationsstrategien hier durch Text und Bild gesteuert, was bedeutet, dass die symbolische Ordnung der Geschlechter immer wieder neu hergestellt wird."[74]

Wie werden nun weibliche und männliche Körper in Musikvideos konnotiert bzw. dargestellt? Gibt es zudem eine andere Rezeptionsweise in Bezug auf queere Personen? Lässt sich überhaupt ein Unterschied feststellen? Werden bestimmte Stereotypisierungsmechanismen eingesetzt, um die Differenz zu verdeutlichen? Laut Funk-Hennings ist dies der Fall:

> „Medienanalysen haben ergeben, dass bei der Mehrzahl [der] Musikvideoclips je nach Geschlechtszugehörigkeit Sprecherrollen, Handlungsspielräume, visuelle Aufmerksamkeit und musikalisch symbolisierte Wertschätzung ungleich verteilt sind. [Es] [....] hat sich herausgestellt, dass die Männer als handelnde Subjekte dargestellt werden, während den Frauen nur ein Objektstatus zugestanden wird."[75]

Außerdem ist sie der Meinung, dass primär dann eine Reproduktion eines klassischen Rollenklischees stattfindet, wenn der Mann als aktiv und die Frau als eine sich in einer

[70] Vgl. Ebd.
[71] Ebd., S. 57.
[72] Ebd., S. 56.
[73] Vgl. Ebd., S. 57.
[74] Ebd.
[75] Ebd., ff.

anpassenden, passiven Rolle befindet, präsentiert werden.[76] Die geschieht dadurch, dass Frauen aus männlicher Perspektive in ihrem Idealbild besungen und beschrieben werden und dadurch die passive Rolle automatisch einnehmen, anstatt eine Eigeninitiative zu entwickeln und aktiv zu werden.[77]

Die Gender Studies streben diesbezüglich eine Neuordnung und insbesondere eine Aufhebung des Machtverhältnisses an. Dies bedeutet für die Medienwissenschaft und -forschung, dass ein besonderes Augenmerk auf die Repräsentation des weiblichen Körpers und die tiefere Bedeutungsebene von Musikvideos weiblicher Sängerinnen gelegt werden muss. Aus diesem Grund sind meine ausgesuchten Fallbeispiele signifikant für diesen Diskurs, weil alle Rapperinnen sich selbst darstellen und nicht fremddargestellt (insbesondere durch männliche Interpreten) werden und die Inhalte sich auf sich selbst bzw. die weibliche Perspektive beziehen.

Tanja Maier argumentiert weiterhin, dass aus medienwissenschaftlicher Sicht anhand von Filmen und anderen Medien die Performativität des Geschlechts zwar tiefergehend untersucht werden, „dabei allerdings Fragen der Medialität und die Bedeutung der westlichen Medienkultur entweder ganz ausblenden oder nicht ausreichend theoretisiert [werden].“[78] Dies bedeutet, dass viele kulturelle Faktoren hinsichtlich einer Geschlechterrepräsentation oftmals gar nicht aktiv betrachtet werden. Des Weiteren werden

> „Solche Inszenierungen [...] dabei vor allem als Technologien des Selbst und als Normierungspraktiken von männlichen und weiblichen Körpern erforscht. Es wird analysiert, wie Körper in, mit und durch Medienkulturen diszipliniert, normiert und normalisiert werden. Auf diese Weise lassen sich Zusammenhänge zwischen medialen Körperbildern und kulturellen Praktiken von Rezipierenden in westlichen Medienkulturen aufzeigen und Ungleichheitsverhältnisse thematisieren. Solchen Positionen wird mitunter entgegengehalten, dass sie die Gegebenheit des geschlechtlichen Körpers doch wieder festschreiben [...].“[79]

Weiterhin gibt sie zu bedenken, dass aus hegemonietheoretischen Überlegungen argumentiert wird, dass auch nicht-normative Körper zunehmend an Relevanz gewinnen und diesen [auch in der Konsumkultur] mehr Beachtung geschenkt werden sollte.[80]

Dennoch besteht weiterhin insbesondere zwischen männlicher und weiblicher Repräsentation und Selbstwahrnehmung eine enorme Kluft: „Being so caught up in images, beauty standards, and body image does not affect boys as acutely. Boys learn to view their bodies as a tool to

[76] Ebd., ff.
[77] Ebd., ff.
[78] Tanja Maier, *Körper und Performativität*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020, S. 358.
[79] Ebd., S. 357 / 358.
[80] Vgl. Ebd., S. 358.

master the environment, whereas girls learn that their bodies should be used to attract others."[81] Bedeutet dies, dass Frauen unterbewusst immer danach streben, mit anderen Menschen über ihren Körper zu kommunizieren und darüber definiert zu werden? Sind aus diesem Grund die Musikvideos der weiblichen Rapperinnen so stark körperlich konnotiert, da unterbewusst seit Kindheitstagen suggeriert wird, dass ihr Körper ihr höchstes Gut ist und sie lediglich darüber beispielsweise als attraktiv, unattraktiv, kultiviert, unkultiviert, talentiert oder untalentiert etc. definiert werden können?

> "The female body is reflected and projected in the media as an object of desire […]. Objectifying the body adds to the shift in focus of young adolescent girls form achievements and academics to appearance consciousness. According to the objectification theory, because females are socialized to see themselves as objects to be looked at and evaluated, they are more likely to feel shame and anxiety for not appearing perfect."[82]

Dazu kommt der Druck aus den sozialen Medien, wo überwiegend vermeintlich „perfekte" Körper mithilfe von Selbstbearbeitungsprogrammen zur Schau gestellt werden und als Idealbild fungieren.

Frauen, die in der Öffentlichkeit stehen, sind außerdem zusätzlich der unaufgeforderten Meinung anderer Menschen ausgesetzt, die über ihre Körper schonungslos und anonym urteilen können. Somit wird dadurch ebenfalls eine Struktur geschaffen, die gewisse Vorurteile mit sich bringt und dazu zwingt, in verschiedenen Schemen zu denken, zu betrachten und betrachtet zu werden.

[81] Lisa M. Groesz; Michael P. Levine; Sarah K. Murnen, *The Effect of Experimental Presentation of Thin Media Images on Body Satisfaction: A Meta-Analytic Review.* In: The International journal of eating disorders, Vol.31 (1), 2002, S.2.
[82] Ebd.

Teil 2: Das Musikvideo als Medium

1. Historischer Überblick und Definitionsumriss / Einordnung von Musikvideos

Nach dem feministischen Rückblick und der Einführung in die Theorie und Thematik dieser Arbeit folgt nun eine Einführung in die Geschichte und die Bedeutung des untersuchten Mediums. Dabei handelt es sich um das Musikvideo. Das Musikvideo gilt als das meist unterschätzte Medium im Bereich aller Medien. Durch seine überschaubare Länge und der unmittelbaren Verbundenheit zum dargestellten Lied, spielt es neben dem großen verwandten Genre des Films, eher eine untergeordnete Rolle. Mein Bestreben ist es, diesen Mythos aufzuklären und die durchaus wichtige und oftmals unterschätzte Funktion des Musikvideos darzustellen.

Zunächst stellt sich die Frage, wie definiert sich ein Musikvideo und wie – und vor allem wann – entstand dieses Genre überhaupt? Weist es bestimmte Merkmale auf, die es somit von beispielsweise aufgezeichneten Konzerten abgrenzt? Gilt somit ein aufgezeichnetes Konzert nicht automatisch als Musikvideo? Henry Keazor und Thorsten Wübbena versuchen eine grobe Definition und die Antwort der gestellten Fragen in ihrem Buch *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen* zu finden. Sie differenzieren zunächst aufgenommene Musikkonzerte von Musikclips. Musikvideos zeichnen sich ihrer Meinung dadurch aus, dass sie abgekoppelt von Aufführungen und zeitlos zur Verfügung stehen und somit unabhängig von den jeweiligen Musiker:innen abgespielt werden können.[83] Des Weiteren sind sie ca. zwischen drei und fünf Minuten lang und definieren sich dadurch, dass sie ein Musikstück eines / einer Solo-Künstler:in oder Band mithilfe der Unterlegung von verschiedenen visuellen Elementen repräsentieren.[84] Damit wäre die Definition des Musikvideos ein wenig eingegrenzt und ich werde dieses Verständnis auf meine Analysen anwenden. Das Musikvideo zeichnet sich weiterhin dadurch aus, dass es durch technische Mittel bearbeitet werden kann und somit eine gewisse Digitalität mit sich bringt. Als Beispiel seien hier Montage oder Zeitlupe angeführt.[85] Doch damit dies überhaupt möglich war, mussten zunächst die technischen Mittel dafür geschaffen werden, die es überhaupt erlaubten, eine

[83] Vgl. Henry Keazor; Thorsten Wübbena, *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen.* Bielefeld: Transcript, 2005. S. 60.
[84] Vgl. Ulla Autenrieth, S.11.
[85] Vgl. Henry Keazor; Thorsten Wübbena, *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen.* S.60.

Aufnahme und / oder Wiedergabe von (bewegten) Bildern und dem Einfügen von Musik zu erstellen.

Der Ursprung des Musikvideos reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück. Da erfand Thomas Alva Edison 1891 den sogenannten „Kinetophone", welcher eine Art Miniaturfernsehen darstellte, bei welchem bewegte Bilder mit einem Okular betrachtet werden konnten.[86] Er wurde von Edison ursprünglich für das heimische Wohnzimmer konzipiert, dennoch wurde seine Apparatur alsbald für eine Art Public Viewing in Automatenform genutzt – somit kann dies als die Geburtsstunde des Kinos und gleichzeitig der Kurzfilme betrachtet werden, da die dort gezeigten Filme lediglich ein paar Minuten lang waren.[87] Dies scheint eine sehr weit zurückreichende Einführung zu sein, dennoch ist es wichtig, diesen historischen Fakt zu erwähnen, da der Film und das Musikvideo eine Genrefamilie darstellen und unmittelbar zusammenhängen: „Nicht umsonst wird der Film in all seinen Variationen (Stummfilm, Spielfilm, Musical, Experimental- und Avantgardefilm) und mit all seinen Begleitphänomenen (Filmmusik) als wichtige Vorstufe des Videoclips betrachtet."[88] Durch den Kinetophone wurde erstmals die Möglichkeit geschaffen, Bewegtbilder darzustellen und gilt somit als Vorläufer des Films und somit des Musikvideos. Der von Edison erste produzierte Film wurde – wenn auch erst nach 114 Jahren vollendet – mit Musik hinterlegt und dauert volle 17 Sekunden.[89] Dies zeigt, dass der erste Film sozusagen als Musikvideo verstanden werden kann und weist die Similarität auf. Die unmittelbare Verwandtschaft wird auch im Laufe der Zeit immer ersichtlicher: „Erst seit der Einführung des HighDefinitionVideos ab Mitte der 90er Jahre wurde die Produktion mit Video üblich und kam schon Mitte bis Ende der 70er Jahre kurzzeitig vor allem bei Musikvideos vor. Bis dahin und in den letzten 20 Jahren aber sind die meisten Musikvideos eigentlich Filme (16 mm, 35 mm)."[90]

Auch Martin Lilkendey geht in seinem Buch *100 Jahre Musikvideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube* auf die Geschichte des Musikvideos ein und zeigt auf, dass dessen Historie weiter zurück reicht, als oftmals vermutet. Der Begriff des Musikvideos tauchte erstmals in den 1980er Jahren auf. Grund hierfür war die Notwendigkeit der Musikfernsehsender sein Programm zu definieren und zu benennen.[91] Außerdem wurden, wie

[86] Vgl. Ebd., S.61.
[87] Vgl. Ebd.
[88] Ebd., S. 60.
[89] Martin Lilkendey, *100 Jahre Musikvideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Transcript: Bielefeld, 2017. S. 37.
[90] Ebd., S. 9.
[91] Vgl. Ebd., S. 10.

oft fälschlicherweise angenommen, Musikvideos weder vom Fernsehen noch der Tonträgerindustrie „erfunden“, da in den 1970er Jahren lediglich mit Magnetaufzeichnungen gearbeitet und Videos insbesondere als Speichermedium genutzt wurden.[92] Somit galten alle Musikvideos dieser Zeit automatisch als Video(clip) bzw. Videobandaufzeichnung, unerheblich dessen, mit welchen Mitteln sie produziert wurden. Musikvideos fanden ihre Funktion, wie bereits angesprochen, in den 1980er Jahren, als das Fernsehen sich mit dem Musikfernsehen vereinte, indem Sender wie MTV ihren Ursprung fanden. Dadurch wurde auch der kommerzielle Nutzen von Musikvideos erkannt. Durch die Vernetzung von Musikfernsehen und Musikvideos fand dieses seinen Platz in der Popkultur.[93] Dies wurde dadurch noch zusätzlich zwangsläufig verstärkt, da jede:r Popkünstler:in ein Musikvideo vorweisen musste, wenn sie bei MTV gezeigt werden wollten.[94]

Bezugnehmend auf die heutige Zeit spielt die Videoplattform YouTube, insbesondere im Zusammenhang mit Musikvideos, eine große Rolle. Dort sind zwar nicht nur ausschließlich Musikvideos zu finden, jedoch hängt YouTube im Vergleich zu den früheren großen Fernsehsendern in keiner Weise nach. Viele Videoplattformen, wie beispielsweise Vimeo, Dailymotion, MyVideo oder VEVO – aber speziell YouTube – haben die Musikvideoindustrie um ein Vielfaches geprägt und das Musikfernsehen abgelöst. Lilkendey schreibt dazu: „Das Internet wurde ab dem Jahr 2005 für den Musikkurzfilm entscheidend. […] YouTube ist zwar nicht der einzige, aber doch seit elf Jahren der Marktführer und damit wohl das größte Musikkurzfilm-Archiv weltweit […]. Tatsächlich kann man YouTube ganz konkret mit MTV […] auf eine Ebene stellen. […] die Musik zwar nicht der einzige, aber wichtigste Content ist.“[95] Somit stellt er heraus, dass YouTube als das neue und moderne Musikfernsehen gilt. YouTube erlaubt den Nutzer:innen eigenständig nach Inhalten zu suchen, wohingegen man als Rezipient:in zu Zeiten des Musikfernsehens gezwungen war, das dort abgespielte Programm anzusehen. Somit weist YouTube vor allem einen jüngeren Anteil – mit einer Zielgruppe von 18 bis 34 Jahren – an Nutzer:innen auf, als vergleichsweise beim Musikfernsehen.[96] Somit beginnt eine neue Ära des Musikvideos und dessen Zugang dazu. Als gegen Ende der Musikfernsehzeit mehr Serien als Musikvideos gezeigt wurden, so wurden Videoplattformen bevorzugt genutzt, um gezielt Musik abzuspielen. Somit liegt es im Bestreben der Künstler:innen aussagekräftige Musikvideos zu produzieren, um möglichst viele Klicks zu

[92] Vgl. Ebd.
[93] Vgl. Ebd., S.11.
[94] Vgl. Ebd., S.12.
[95] Vgl. Ebd., S. 147 ff.
[96] Vgl. Ebd., S. 148.

erzielen und somit eine große Reichweite zu erlangen. Der Marketingaspekt spielt hierbei ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle.

2. Thematisierung von Sexualisierung in Musikvideos (anhand von Twerking)

Was haben Musikvideos und Sexualisierung miteinander zu tun bzw. in welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Als ich die Musikvideos der Künstlerinnen, die die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit bilden, zum ersten Mal sah, wurde mir direkt die Körperlichkeit der Sängerinnen bewusst. Die Frage, die sich zuallerst stellte, war, ob es sich um eine bewusst sexualisierte Darstellung handelt oder ob der Blick durch patriarchale Strukturen so geprägt ist, dass automatisch knapp bekleidete und tanzende Frauen als sexualisiert wahrgenommen werden. Und gibt es einen Unterschied zu männlichen und queeren Sängern? Werden diese ebenfalls objektifiziert und/oder sexualisiert, wenn sie knapp bekleidet in Musikvideos auftauchen? Gibt es zudem einen Unterschied, ob die Sängerinnen sich bewusst dazu entscheiden, sich und ihren Körper so darzustellen oder ob sie als Objekt aus einer Fremddarstellung assoziiert werden? Laut Jennifer Steve Aubrey und Cynthia M. Frisby ist genau dies der Fall: „A female artist who portrays as a sex object in her own music video, sends a considerably different message than a male artist who sexually objectifies female extras or actresses in his video."[97] Die vermittelte Message unterscheidet sich dahingehend, dass die Künstlerinnen selbst die Kontrolle darüber haben. Sie selbst können darüber entscheiden, inwieweit sie ihren Körper darstellen und vielleicht auch ein Stück weit vermarkten. Wenn man sich auf die Grundsätze des Postfeminismus bezieht, kann dies ganz klar als Befreiungsstatement des weiblichen Körpers gesehen werden. Der Selflove-Bewegung nachgehend, kann die vermittelte Nachricht als Unabhängigkeitserklärung und Vermittlung von Selbstakzeptanz interpretiert werden.

Sobald allerdings Frauen als Nebendarstellerinnen in einem Musikvideo männlicher Kollegen fungieren, dreht sich der Ansatz in das Gegenteil um, denn ihnen wird in einer Fremdbestimmung eine andere Konnotation ihres Körpers auferlegt. Viele Songtexte von männlichen Rappern weisen misogyne und sexualisierende Züge auf, welche sich in der Darstellung von Frauenkörpern in ihren Musikvideos widerspiegeln. „Music videos have long

[97] Jennifer Aubrey & Cynthia Frisby, *Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre.* Mass Communication and Society, 14, 2011. S.477.

been critiqued as having misogynistic messages and images. Scholars have pointed out the dominant discourse in music videos reproduces distorted ideologies of women's sexuality (Jhally, 2007), particularly Black women's sexuality."[98] Durch die Musikvideos wird also ein verzerrtes Bild weiblicher Sexualität und weiblicher Körperlichkeit vermittelt, gepaart mit misogynen Ansichten, die weiterhin zu einer Fehleinschätzung verhelfen.

> "In an […] analysis of rap music videos, Conrad […] discovered that female characters often were in positions of submission when compared to male characters. This finding was similar to earlier research showing that women in music videos often appeared to be placed in positions of sexual submission to their male counterparts (Baxter et al., 1985). Similarly, content analyses have suggested that women are also portrayed as sex objects by the use of revealing clothing; women's skimpy dress typically reveals a high degree of skin exposure."[99]

Hierbei ist spannend zu sehen, dass sich dieses Bild bereits in den frühen 80er Jahren etabliert hat und seitdem eine Art Grundlage einer Vermittlung von (verzerrter) weiblicher Sexualität in Musikvideos männlicher Rapper bietet.

Die bereits vorgestellte Selbstobjektifizierungstheorie spielt hierbei ebenfalls eine wichtige Rolle. Insbesondere in den Genres des Hip-Hops und R'n'Bs – auf welche sich meine Untersuchungen in dieser Arbeit beziehen – ist die Chance, Frauenkörper zu sexualisieren, deutlich höher als in anderen Genres.[100]

> "In music videos, research has also shown that women are valued for their ability to use their bodies to be sexually alluring […]. […] Sommers-Flanagan […] found that female characters in music videos were more likely than male characters to exhibit behaviors meant to elicit sexual arousal (e.g., lip licking, stroking one's body, pelvic thrusting). Also, content analyses have shown that female characters in music videos were more likely than male characters to wear sexually provocative attire in music videos. Another way that women in music videos attempt to be sexually alluring is through seductive dancing, typically for male observers."[101]

Als (praktisches) spezifisches Beispiel für eine offene Sexualisierung weiblicher Körper in Musikvideos kann der Tanzstil des Twerkens herangezogen werden. Seinen Ursprung fand der Tanz in keinem sexualisierten Kontext. An der Elfenbeinküste wurde „Mapouka" praktiziert; in Kenia und Tansania eine abgewandelte Form namens „Chakacha" – obwohl es sich um verschiedene Variationen handelt, haben alle eins gemeinsam: der Tanz wird überwiegend über

---

[98] Jennifer Aubrey & Cynthia Frisby*, Race and genre in the use of sexual objectification in female artists' music videos.* S. 66 ff.

[99] Jennifer Aubrey & Cynthia Frisby*, Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre.* S. 478. Anmerkung: Es gilt zu berücksichtigen, dass die Studie im Jahr 2009 durchgeführt wurde und sich seitdem die Situation verändert haben könnte. Wenn man sich allerdings Musikvideos von damls und heute vergleichend ansieht, erscheint es so, als ob keine gravierende Veränderung in Bezug auf die Präsentation von Frauenkörpern stattgefunden hat.

[100] Vgl. Ebd., S. 475.

[101] Ebd., S. 481/482.

Bewegungen über die Hüfte und das Becken insbesondere von Frauen praktiziert.[102] Weitere Variationen lassen sich in den USA, Europa und der Dominikanischen Republik finden. Die Tänze sollten ein Ausdruck von Freude und religiöse Anbetung vermitteln oder wurden auf Hochzeiten praktiziert. Danach wurden sie durch die Versklavung auf den amerikanischen Kontinent gebracht, wo das Twerken sogar in „Black Churches" seinen Platz fand und wurde weiterhin von Stars wie Josephine Baker als Bananadance populär gemacht.[103]

> "The twerk dance is performed outside the spaces the society elite consider formal or desirable. These spaces where twerk is performed are subalternised and racialised. It is therefore a dance of 'the people' – also associated with female agency. As a cultural text, twerk affords participants the opportunity to experience communal solidarity and positive self-esteem. It embodies African history, culture, body geography and world view, within a postnation postcolonial cultural context."[104]

Das Bild bzw. die Konnotation des Twerkens in Bezug zu seiner ursprünglichen afrikanisch-historischen Bedeutung wurde nun durch die Medien und die Medienvermittlung nachhaltig negativ verändert. Die Sängerinnen Beyoncé und Miley Cyrus trugen einen erheblichen Teil zu dieser Veränderung bei. 2009 wurde das Twerken erstmals in den Lyrics von Beyoncés Song *Check it on* ersichtlich, danach folgte die erstmalige sexualisierte Darstellung in der medialen Öffentlichkeit von Miley Cyrus bei den MTV Video Music Awards 2013.[105] Dieser Auftritt sorgte für mediales Aufsehen und wurde viel diskutiert. Dieser Auftritt bzw. die vermittelte Message ist aus mehreren Perspektiven als problematisch bzw. kritisch zu betrachten, denn: "Ultimately, twerking's political context, and Cyrus' lack of regard for said context, suggest that she is perpetuating harmful stereotypes about black women while her own white privilege allows her to maintain her integrity."[106] Denn der "[…] Twerk has always been intrinsic to African dancing expression, long before its controversial global social media status."[107] Tatsache ist, dass Miley Cyrus das Twerking und die mediale Aufmerksamkeit zum Selbstmarketing nutzt und nicht zur Vermittlung kultureller Aspekte: „Miley used YouTube twerking as an ethnic marker to transform her brand identity, while black girls were twerking

[102] Vgl. Makau Kitata, *Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya*. In: Agenda, 124/34.3, 2020. S.11-21. S. 11.
[103] Vgl. Lizzo, *The Black history of twerking and how it taught me self-love*. TED Talk auf YouTube: Lizzo: The Black history of twerking -- and how it taught me self-love | TED - YouTube., ab [03:12].
[104] Vgl. Makau Kitata, *Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya.*, S. 13.
[105] Vgl. Ebd., S. 11.
[106] Ebd., S. 11 ff.
[107] Ebd., S. 12.

as a different kind of selfpresentation of ethnicity and gender on YouTube's popular video-sharing platform."[108]

Dies lässt die Frage aufkommen, ob es sich in Hinblick auf die Intersektionalitätsforschung als problematisch einstufen lässt, dass ein kultureller afrikanischer Stammestanz als sexualisierender Tanz in der westlichen Kultur Einzug gehalten hat? Darf eine Verschiebung innerhalb der Kulturen stattfinden und diesen infolgedessen eine neue Konnotation auferlegt werden? Handelt es sich beim Twerking bereits um cultural appropriation?

Somit war ab diesem Zeitpunkt des Auftritts von Cyrus das „Twerken" nun mehr in die westliche Kultur integriert und seitdem lässt sich beobachten, dass nicht nur schwarze Sängerinnen Twerking als Tanzpraktik in ihren Musikvideos und bei Live-Auftritten nutzen. Dennoch ist festzuhalten, dass sich dadurch die eigentliche Konnotation des Tanzes verschoben hat.

Die US-amerikanische Rapperin Lizzo hielt 2021 einen TED Talk über Twerking, in dem sie den Ursprung und die Entwicklung sowie die persönliche Bedeutung des Twerkens referiert. Lizzo war wegen ihrer körperlichen Statur in ihrer Karriere oft Body Shaming ausgesetzt. In ihrem TED Talk betont sie, dass das Twerken ihr dabei half, ihr Selbstbewusstsein und Körpergefühl zu stärken.[109] Es scheint so, als ob das Twerken für sie als etwas Positives, welches eine Bereicherung für den eigenen Körper und Geist, sowie als Ausdruck von Weiblichkeit interpretiert werden kann. Dass die Medien seit Miley Cyrus' Auftritt das Twerken als Über-Sexualisierung weiblicher Frauenkörper darstellen, findet Lizzo problematisch. Dennoch gibt sie ebenfalls zu Bedenken, dass viele Dinge, die ihren Ursprung in der afrikanischen Kultur finden, verwestlicht werden, wie bereits kurz beschrieben. Diese Tatsache hat ihr als schwarzer Künstlerin in der Musikbranche allerdings in ihrer Karriere wiederum geholfen[110], weshalb sie die Umplatzierung und Neukonnotation des Tanzes und der anderen kulturellen Praktiken nicht weiter problematisiert.

Dennoch ist die Frage, die hier weiterhin gestellt werden muss, ob das Twerken generell als eine Hypersexualität verstanden werden kann oder gezwungenermaßen hypersexualisiert wird? Dadurch, dass der Ursprung des Tanzes in einem schlichtweg anderen Kontext betrachtet werden kann bzw. betrachtet wurde und heutzutage sich die Konnotation verändert hat, wird meiner Meinung nach der Tanz hypersexualisiert. Anhand der Selbstobjektifizierungstheorie

[108] Kyra D. Gaunt, *YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus.* In: Journal of Popular Music Studies, Volume 27, Issue 3, S. 244-273. S. 245.
[109] Vgl. Lizzo: The Black history of twerking -- and how it taught me self-love | TED - YouTube [06:50].
[110] Vgl. Ebd., [ab 08:00].

wurde schon ersichtlich, durch welche Fremdbestimmungen bzw. äußeren Einflüsse die Selbstwahrnehmung von Frauen beeinflusst wird. Somit verhält es sich ebenfalls beim Twerking: Miley Cyrus setzte diesen Tanz bewusst als sexualisierendes Mittel oder sogar Instrument ein. In Kooperation mit dem Sänger Robin Thicke und zu dessen Song *Blurred Lines*, welcher ebenfalls sehr sexualisierte Lyrics enthält, sowie das dazugehörige Musikvideo in der zensierten Form halbnackte Frauen präsentiert, performte sie bewusst provokativ und setzte somit bewusst ihren Körper in Szene.

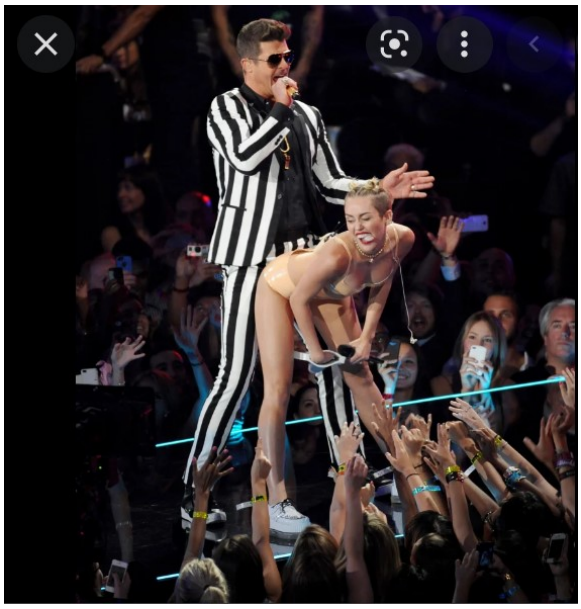

Abb.1[111]: Miley twerkt mit Robin Thicke bei den MTV Video Music Awards 2013.

Miley Cyrus polarisierte eine zeitlang durch ihre freizügigen und provokativen Performances und Musikvideos, wodurch sie sich von ihrem jugendlichen und unschuldigen Image zu lösen versuchte. Cyrus wurde bereits als Kind durch ihre Rolle als Hannah Montana in der gleichnamigen Serie, auf welche außerdem mehrere Kinofilme folgten, weltweit populär. *Hannah Montana* handelt von einem Mädchen namens Miley Stewart, welches ein geheimes Doppelleben als normale Mittelschichtschülerin und als Popstar namens Hannah Montana führt und auf viele soziale und ethische Probleme stößt, weil sie versucht beide Persönlichkeiten miteinander in Einklang zu bringen, aber niemandem ihr Geheimnis anvertraut. Diese Rolle ist auf Miley Cyrus wie persönlich zugeschnitten, da sie dies – bis auf die Geheimhaltung – privat ebenso lebt. Von ebendiesem Image, des netten Country singenden Mädchens von nebenan, wollte sie sich im Laufe ihres Erwachsenwerdens lösen.

[111] Vgl.: https://www.nbcnews.com/technolog/miley-cyrus-twerks-her-way-top-twitter-300-000-tweets-8c11006754. [02.11.2022]

Der Auftritt bei den MTV Video Music Awards kann als ein Teil dieses Prozesses verstanden werden. Was für Miley zu einer Art Befreiungsschlag wurde, wurde dem Twerking eine neue Art der Bedeutungsebene, jedoch in beschwerender Weise, beigemessen. Dass nun nicht nur Women of Color, bzw. in dem Kontext der Arbeit Schwarze Künstlerinnen, twerken, zeigt die rasche Kommerzialisierung des Tanzes. Meiner Meinung nach gilt das Twerking als ein signifikantes Instrument im Musikbereichs des Hip-Hop. Die Künstlerinnen im Bereich des R'n'B, Hip-Hop oder Reggaeton praktizieren beinahe ausnahmslos diesen Tanzstil und viele junge Frauen eifern dem nach, was sich insbesondere auf Social Media Plattformen bemerkbar macht. Mittlerweile gibt es sogar Sportkurse, die das richtige Erlernen des Twerkens ermöglichen. Ähnlich wie bei vergleichbaren Bewegungsmustern, wie beispielsweise dem Pole Dancing, werden von Frauen selbst weniger sexualisierende Eigenschaften beigemessen – viele betrachten es einfach lediglich als eine Sportart und Bewegungsausdruck des Körpers, ohne dem Ganzen eine sexualisierende Bedeutung aktiv zu verleihen oder sogar verleihen zu wollen. Weiterhin ist es interessant zu sehen, inwiefern und aus welchen Gründen sich das Twerking gerade im Bereich des R'n'B und Hip-Hops etabliert hat. Kyra D. Gaut beschreibt das Twerking als „kinetic orality"[112], welches als „black social dance"[113] seinen Ursprung vor mittlerweile 30 Jahren in New Orleans fand, als man seine Hüften und Po zu den Rhythmen von populären Rapsongs bewegte. „The contraction "towork" becomes "twerk" (or twork) meaning doing some kind of cultural expressive work well. The term was first heard locally in 1992. […] The style of dance known locally as "bounce" existed as early as the late 1980s […]. Also, bounce is performed by both cis- and trans-gender males as well as females."[114] Anhand des Ursprungs des Twerkings in der afrikanischen Kultur, welcher keinen sexualisierten Kontext aufweist, sowie des beschriebenen „bounce", ist es spannend zu sehen, wie sich die Konnotation des Twerkens verschoben hat.

Durch den Male Gaze und patriarchale Strukturen, sowie die Auferlegung einer Hypersexualität des weiblichen Körpers gestaltet es sich dennoch schwierig, das Twerken als nicht sexualisierenden Tanz wahrzunehmen. Wenn dies jedoch im Kontext von postfeministischen Ansichten betrachtet wird, so lässt sich festhalten, dass jede Frau dies subjektiv entscheiden kann, was für sie Twerking bedeutet, wie es für sie konnotiert ist und ob eine Selbstobjektifizierung und Sexualisierung dadurch veranlasst wird oder nicht.

[112] Kyra D. Gaunt, *YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus.* S. 247.
[113] Ebd.
[114] Ebd.

Ein weiterer, nicht unerheblicher Aspekt muss in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt und tiefergehend betrachtet werden. Wenn es um die Sexualisierung weiblicher Körper geht, liegt der Sexismus nicht weit davon entfernt. Der Sexismus ist ein Produkt des Patriarchats und hat tiefergehende historische Verankerungen durch die lange strukturelle Benachteiligung der Frau. Es geht beim Sexismus vordergründig darum, dass der Mann in allen gesellschaftlichen und physischen Belangen grundsätzlich als überlegen angesehen wird.[115] Außerdem ist es wichtig, diesen Aspekt im Kontext der Thematik der Arbeit genauer zu betrachten, da „[…] die Phänomenologie des Sexismus umfassend zu dokumentieren und zu analysieren die Aufgabe der feministischen Theorie [ist].“[116]

> „Sexismus war immer mehr als das, was in der nichtssagenden Geschmeidigkeit politischer Rhetorik »die Benachteiligung der Frau« heißt oder was Soziologen verharmlosend mit »traditioneller Rollenverteilung« bezeichnen. Sexismus war immer Ausbeutung, Verstümmelung, Vernichtung, Beherrschung, Verfolgung von Frauen. Sexismus ist gleichzeitig subtil und tödlich und bedeutet die Verneinung des weiblichen Körpers [...] die Enteignung ihrer Gedanken, die Kolonialisierung und Nutznießung ihres Körpers, den Entzug der eigenen Sprache bis zur Kontrolle ihres Gewissens [...].“[117]

Wenn man diese Position von Marielouise Janssen-Jureit in Bezug zur Darstellung der in dieser Arbeit behandelten Rapperinnen setzt, so wird deutlich, dass die Wurzeln des Sexismus weit zurück reichen und [teilweise] die Entwicklung der Eigenständigkeit der Frau stark beeinträchtigte. Dass sich Frauen heutzutage für Entscheidungen in Bezug auf ihren Körper, ihre Lebensweise, ihr Auftreten in der Gesellschaft etc. immer noch oftmals rechtfertigen müssen und diese Fragen gesellschaftlich im großen Stil diskutiert werden, wohingegen solche Entscheidungen von Männern weniger bis gar nicht Diskussionsanstöße bringen, zeigt, dass der Sexismus auch in der heutigen Gesellschaft immer noch verankert ist. Insbesondere Themen wie Abtreibung oder Sterilisation bei jungen Frauen sind gesellschaftlich heftig diskutiert und

[115] Marielouise Janssen-Jurreit, *Feminismus – unsere Vergangenheit, unsere Zukunft*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020. S. 306 ff.
[116] Ebd., S. 305.
[117] Ebd., S. 307.

in vielen Ländern[118] (wie beispielsweise Andorra, Polen und den USA)[119] sogar verboten und werden strafrechtlich verfolgt.

Nachdem zumindest in den meisten westlichen Ländern Frauen sich nicht mehr finanziell abhängig von ihrem Partner machen müssen, Zugang zu ausreichenden (Aus-)Bildungsmöglichkeiten und das Recht zur Selbstbestimmung haben, sind sie dennoch strukturell benachteiligt und von Sexismus betroffen. Dies äußert sich insbesondere durch den bereits erwähnten Gender Pay Gap, welcher sich außerdem auf die Altersvorsorge negativ auswirkt und das Risiko zur strukturellen Arbeitslosigkeit erhöht.[120] Doch auch Alltags-Sexismus ist weiterhin weit verbreitet und zeigt sich beispielsweise durch abschätzige Äußerungen, Vorurteilen oder Bevormundung gegenüber Frauen. Auch auf Social Media-Kanälen wie TikTok oder Instagram oder sogar in populären Podcasts oder TV-Shows tritt der Sexismus insbesondere in dieser Form weiterhin zum Vorschein.

3. Vorstellung der Untersuchungsgegenstände

"[…] Yeah, you fucking with some wet ass pussy
Bring a bucket and a mop for this wet ass pussy
Give me everything you got for this wet ass pussy

Beat it up, n***, catch a charge
Extra large and extra hard
Put this pussy right in yo' face
Swipe your nose like a credit card
Hop on top, I want a ride
I do a kegel while it's inside
Spit in my mouth, look at my eyes
This pussy is wet, come take a dive […]"[121] ~ Auszug aus *WAP*

[118] Während dem Schreibprozess dieser Masterarbeit entwickelten sich in Bezug auf Abtreibungen und die Abtreibungsgesetzgebung gravierende katastrophale Veränderungen in den USA. Am 24.06.2022 beschloss der Supreme Court mehrheitlich, dass in insgesamt elf US-Staaten Abtreibungen nicht mehr erlaubt und strafbar sind. Ein massiver Rückschritt in der Frauenbewegung ist eingetreten. Die 1973 eingeführte Roe vs. Wade Regelung zum Recht des Schwangerschaftsabbruches unter Privatsphäre ist somit nicht mehr zulässig und der Staat verfügt frei über die Körper von Frauen und entledigt sie von ihren Rechten im Jahr 2022. Vgl.: https://www.derstandard.at/story/2000136866876/oberstes-gericht-kipptoberstes-gericht-kippt-landesweites-recht-auf-abtreibung,[02.11.2022].

[119] Vgl.: https://www.diepresse.com/6156432/malta-das-letzte-eu-land-in-dem-abtreibungen-vollkommen-verboten-sind ungen vollkommen verboten sind | DiePresse.com, [02.11.2022].

[120] Vgl. Marielouise Janssen-Jurreit, *Feminismus – unsere Vergangenheit, unsere Zukunft*. S. 308.

[121] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. 2020. https://www.songtexte.com/songtext/cardi-b/wap-feat-megan-thee-stallion-g7bb74a64.html, [02.11.2022].

Megan Thee Stallion – *Thot Shit* (Juni 2021)

„Real Hot Girl Shit" – mit dieser Phrase beginnt ausschließlich jeder Song der US-amerikanischen Rapperin Megan Thee Stallion. Sobald die ersten Töne einer ihrer Songs erklingen, ist sofort ersichtlich, wer die Künstlerin dahinter ist. Der Satz stellt ihr Markenzeichen dar. Des Weiteren ist er äußerst bezeichnend in Bezug auf den Inhalt und Kontext ihrer Lieder. Megan Thee Stallion hat vor allem in den letzten beiden Jahren enorm viel Musik produziert, dennoch werde ich mich lediglich auf ihre Lieder *Body* und *Thot Shit* beziehen, da diese meiner Meinung nach am signifikantesten für den Kontext dieser Arbeit sind. Wie anhand der Titel der Lieder zu erkennen ist, geht es überwiegend um die Körperlichkeit in Stallions Songs. Sie stellt die Weiblichkeit in den Vordergrund und inszeniert insbesondere ihren sowie die Körper ihrer Tänzerinnen auf einer eher provokativen Ebene. Das Twerken spielt hierbei ebenfalls eine große Rolle – es existiert kein Musikvideo von ihr, in welchem kein Twerking stattfindet. In *Thot Shit* setzt sie das Twerken sogar als eine Art (sexualisierte) Waffe gegen weiße, mittelalte Männer in Machtpositionen ein. Interessant ist hierbei, dass ein in der Musikszene relativ unbekannter Writer und Produzent namens Aube Perrie Regie führte. Auf Vimeo weist er gerade einmal 7 Beiträge auf. Stallion lässt ihre anderen Videos sonst üblicherweise von großen Musikproduzenten wie Colin Tilley produzieren, weshalb es umso spannender erscheint, warum sie sich gerade bei *Thot Shit* für Perrie entschieden hat. Er weist jedenfalls eine eigene Handschrift auf und die Videos lassen sich zwischen Tilley und Perrie gut unterscheiden.

Der Inhalt zum Musikvideo zu *Thot Shit* besteht darin, dass Megan und einige andere Women of Color den Präsidenten der USA einen ganzen Tag verfolgen und ihn „antwerken" bzw. ihn überfahren, erschrecken, Kaffee über den Kopf leeren und vieles mehr. Der Grund hierfür geschieht im Prolog des Videos, als der Präsident sich das Musikvideo *Body* von Stallion ansieht – man beachte hier außerdem den raffiniert platzierten intermedialen Bezug – und unter dem Video kommentiert: „Stupid regressive whores, who should have their mouths washed out with holy water."[122] Nachdem er auf den Button „comment" geklickt hat, klingelt sein Telefon und man sieht nur den Ausschnitt des Mundes seiner Gesprächspartnerin, bei welcher es sich um Megan Thee Stallion handelt. Spannend bei dieser Einstellung ist, dass man nur ihren Mund sieht, gleich nachdem er den Kommentar verfasst hat, dass sie sich den Mund mit Weihwasser ausspülen sollte. Sie ermahnt ihn, dass er die Frauen, die er gerade mit seinem Kommentar

[122] Vgl. Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* R.: Aube Perrie. Album: *Something for Thee Hotties,* 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [00:24 – 01:00].

beleidigt hat, das System am Leben erhalten, sie beispielsweise für seine Sicherheit zuständig seien und für eine saubere Umwelt sorgen. Er nimmt diesen Anruf nicht ernst und masturbiert nach dem Auflegen zu *Body*. Als er sein Büro verlässt, erfasst ihn die Müllabfuhr und am Steuer sitzt niemand geringeres als Stallion – allerdings hängt sich während des Fahrens halb aus der Fahrertür heraus und twerkt. Im Laufe des Videos kommen ebendiese Frauen und ihre jeweiligen Berufe, die beim Telefonat genannt wurden, zum Vorschein – seien es twerkende Polizistinnen, Reinigungsfrauen, Supermarktmitarbeiterinnen oder Kellnerinnen in einem Diner. Das Musikvideo endet damit, dass der Präsident in seinem Büro auf einem OP-Stuhl liegt und Megan Thee Stallion sowie all die anderen bisher erschienenen Frauen als OP-Personal fungieren und seinen Mund in Form einer Vulva um operieren.

Das Musikvideo spielt sich im öffentlichen Leben ab, sei es im Büro des Präsidenten, auf der Straße, im Supermarkt, in einem Diner oder in einem Aufzug. Die Szenen sind grundsätzlich recht kurz gehalten und wechseln sich schnell ab. Dieses alltägliche Setting unterstreicht die Absurdität des Twerkens, da Megan und die Tänzerinnen in jeder Szene und an jedem Ort nahezu aggressiv anmutend twerken.

Abb. 2[123]: Tanzende Polizistin aus *Thot Shit*, während der Protagonist im Hintergrund in Unterhose über die Straße von den anderen Frauen wegläuft.

[123] Ebd., [03:14].

Megan Thee Stallion – *Body* (November 2020)

Megan Thee Stallions Musikvideo zu ihrem Lied *Body* ist nicht weniger provokativ. Auch hier gibt es viele andere Frauen, die – teilweise in sadomasoähnlichen Lackoutfits oder im knappen Sportdress – im Hintergrund insbesondere twerken. Die Outfits sind bewusst provokativ gewählt und lassen den Rezipient:innen kaum Spielraum für eigene Fantasien, da es in dem Lied um die Vielseitigkeit weiblicher Körper geht:

> "Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody
> Ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (ah, ah, ah, ah)
> Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (yeah, yeah)
> Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist (yeah, yeah)
> Body-ody-ody-ody-ody-ody-ody-ody (whoa, whoa)"[124]

Regie führte hierbei der Musikproduzent Colin Tilley (dessen Plattenlabel *Boy in the Castle* einige große Künstler:innen unterstützt wie beispielsweise u.a. Justin Bieber) welcher bei mehreren Musikvideos von Megan Thee Stallion Regie führt. Das Musikvideo spielt in einem großen, hallenähnlichen verdunkelten Raum, in welchem viel mit Licht und Schatten sowie mit Schwarz und Weiß gespielt wird.

Abb. 3[125]: Das Hauptsetting von *Body* mit futuristischen Laufstegen, die in der Mitte zusammen führen.

Grundsätzlich spielt das gesamte Video in dieser Kulisse – lediglich die Outfits, die Konstellation der weißen Laufstege sowie das Farbenspiel mit schwarz / weiß und Schatten variieren. Im Wesentlichen besteht das Musikvideo daraus, dass Stallion und ihre Backgroundtänzerinnen in den verschiedenen, kurz aufeinanderfolgenden Szenen durchgehend tanzen. Bis auf kurze Unterbrechungen, in welchen Megan beispielsweise – ebenfalls wieder in einem Lackoutfit gekleidet – auf einem weißen, an die Laufstege erinnernden, Drachen steht

[124] Vgl. Megan Thee Stallion, *Body*. R.: Colin Tilley. Album *Good News*, 2020. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [00:10 – 00:30].
[125] Ebd., YouTube: Screenshot aus https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [00:12].

und in dessen Maul tanzt, sowie nackt und nur von Accessoires und einem goldenen Parka umhüllt, auf ebendiesem Laufsteg entlang geht. Ebenso ist zu betonen, dass die Frauen knappe Kleidung tragen, die einen Fetischmoment mit sich bringen. Dies zeigt sich durch die Materialität der Kleidung, den maskenähnlichen Kopfbedeckungen, sowie die Betonung der Brüste und des Pos. Dieser wird weiterhin speziell durch ausdauerndes Twerking in Szene gesetzt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass im Vergleich zu *Thot Shit* und anderen Musikvideos von Megan Thee Stallion bei *Body* nicht allzu viel Handlung passiert und der Fokus explizit auf den weiblichen Körper in all seinen Facetten gelegt wird.

Cardi B feat. Megan Thee Stallion – *WAP* (August 2020)

WAP (so lautet die Abkürzung für „Wet ass pussy“) ist womöglich das meist diskutierte und provokanteste Lied im Jahr 2020 im Bereich der Popmusik. In Kombination mit dem dazugehörigen Musikvideo, welches insgesamt 472 Millionen Aufrufe auf YouTube verzeichnen kann, löste es einige kontroverse Diskussionen aus. Auch bei diesem Video durfte Collin Tilley wieder Regie führen. Megan Thee Stallion nimmt sich bei diesem Lied eine starke Kollegin an ihre Seite – die US-amerikanische Rapperin mit trinidadischen und dominikanischen Wurzeln Cardi B ist seit 2016 aus der Musikbranche nicht mehr wegzudenken. Durch ihre polarisierende und schlagfertige Art hat sie sich vor allem im Bereich der sozialen Netzwerke ein regelrechtes Imperium aufgebaut und einige ihrer Statements und Aussagen werden für Memes, GIFs und TikToks jeglicher Art verwendet. Cardi B erlangte insbesondere durch ihren andauernden Schlagabtausch mit der Rapperin Nicki Minaj Aufsehen, da sich die beiden Künstlerinnen äußerlich sehr ähnlich sehen und sich gegenseitig somit der Nachahmung bezichtigen.

Somit wird deutlich, dass die beiden *WAP* Interpretinnen starke Persönlichkeiten sind und die Botschaft des Liedes selbstbewusst vermitteln. Im Allgemeinen handelt *WAP* von der weiblichen Lust, welche sexuellen Vorlieben Frauen haben und wie die Sexualpartner dies umsetzen können. Die beiden Rapperinnen geben insbesondere den männlichen Hörern sehr detaillierte Anweisungen, wie sie die genannten Bedürfnisse erfüllen können. Adressat des Liedes sind tatsächlich Männer, da sie diese direkt ansprechen und ebenfalls das männliche Geschlechtsteil öfter zur Sprache kommt und wie es am besten eingesetzt werden kann. Das Setting des Musikvideos spielt in einer prachtvollen Villa, welche viele Zimmer aufweist, in welchen sich verschiedene Szenen abspielen. Als Beispiele seien hier das Schlangenzimmer, an einen Boxring erinnernden, aber gleichzeitig bunten Raum – also eine Art „Playroom“ –

oder ein großes, in Leopardenmuster gehaltenes Wohnzimmer genannt. Sehr prägnant gestaltet sich der große Flur der Villa, auf welchem sich mehrere Szenen abspielen. Er ist mit blauen Wänden im modernen popkulturellen Barockstil ausgestattet und von ihm aus führen die verschiedenen Türen in die jeweiligen Zimmer. Vom Ende des Flurs treten zu Beginn Cardi B und Megan Thee Stallion auf und am Ende des Videos wieder ab. Ebenso bekommt das Kardashian-Familienmitglied Kylie Jenner hier ihren stark diskutierten Auftritt und verschwindet ins eins der Zimmer.

Vor der Villa befinden sich Springbrunnen mit weiblichen, nackten Büsten, aus deren Brustwarzen das Wasser läuft. An den Wänden in der Villa befinden sich ebenfalls äußere weibliche Geschlechtsmerkmale, wie Brüste oder Pos, welche in Gold verziert sind:

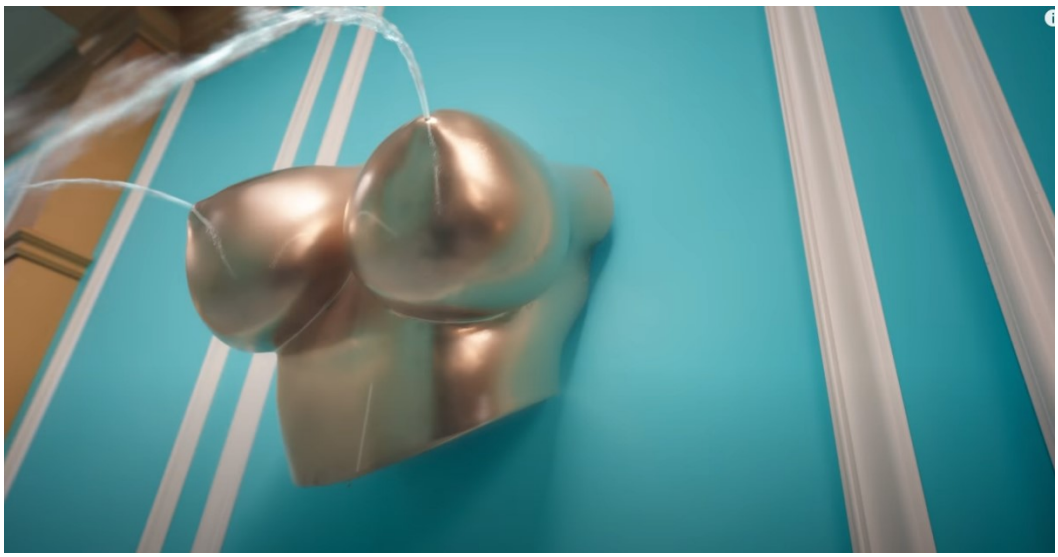

Abb.4[126]: Die vergoldeten Brüste im Flur der *WAP*-Villa.

Das Element des Wassers ist im Allgemeinen im Video allgegenwärtig und nahezu in jeder Sequenz zu finden, da es als Synonym für die Lust der Frau gilt und das „Wet" somit auch visuell unterstreicht. Auch in diesem Video lassen sich einige Tänzerinnen finden, die ähnliche Outfits wie Cardi B und Megan Thee Stallion in den jeweiligen Sequenzen tragen. Die Outfits wechseln oft, eine Gemeinsamkeit weisen sie allerdings alle auf: sie sind eher freizügig gestaltet und betonen die primären Geschlechtsmerkmale der Frauen. Tiere spielen in *WAP* ebenfalls eine große Rolle, so lassen sich insbesondere Schlangen und Leoparden finden, die allerdings mittels CGI in die Szenen montiert und – entgegen vieler gegenteiligen Diskussionen – keine echten Tiere verwendet wurden. Leoparden, Schlangen und Leoparden gelten als gefährliche Raubtiere, was die Vermutung nahe legt, dass die beiden Rapperinnen sich selbst als eine Art

[126] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. R.: Colin Tilley. Album*: WAP,* 2020. YouTube: Screenshot aus https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [00:22].

gefährliches Raubtier inszenieren wollen. Warum Cardi B in den Schlangen- und Leopardenszenen rappt und Megan Thee Stallion sich einen weißen Tiger ausgesucht hat, wird weder durch den Kontext des Liedtextes, noch durch die tiefere Bedeutungsebene des Musikvideos ersichtlich. Höchstens der Text der Schlangenszene könnte darüber ein wenig Aufschluss geben, da Cardi B in dieser Szene über Oralsex und BDSM-Praktiken[127] rappt und sich dabei die Schlange um ihren Hals räkelt.

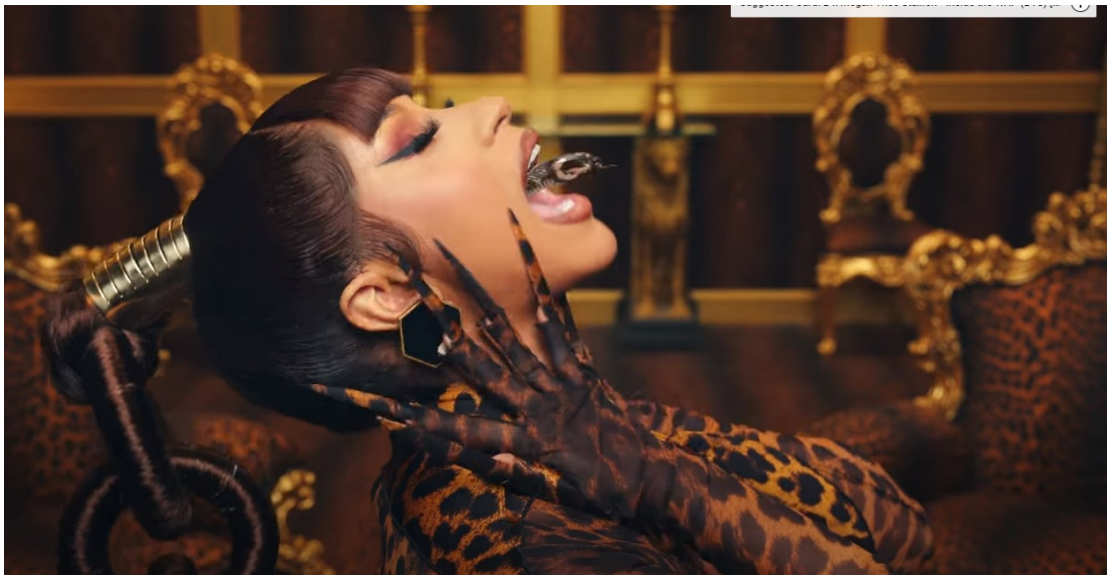

Abb. 5[128]: Cardi B rappt über Oralverkehr, während als Symbolbild eine Schlange aus ihrer Kehle empor steigt.

Abb. 6[129]: Megan Thee Stallion in Boxpose mit weißem Tiger im Hintergrund.

[127] BDSM ist im Bereich der Sexualpräferenzen (genauer im Bereich des Sadomasochismus) einzuordnen und bildet ein Akronym aus verschiedenen Bezeichnungen. BDSM steht für „Bondage and Discipline, Dominance and Submission, Sadism and Masochism". Vgl. https://www.deviance.app/bdsm/, [02.11.2022].
[128] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. [02:21].
[129] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. [02:40].

Cardi B und Megan Thee Stallion treten bis auf zwei Szenen, in welchen sie ihre Rap-Soli performen, immer gemeinsam auf. Das Musikvideo endet damit, dass sie mit den anderen Tänzerinnen in einem großen, verglasten Raum, der leicht an ein Hallenbad erinnert, in knöcheltiefem Wasser gemeinsam tanzen und nach dieser Sequenz den Flur wieder hinab laufen und dort abbiegen, wo sie zu Beginn des Videos aufgetreten sind.

Saweetie feat. Doja Cat – *Best Friend* (Januar 2021)

Auch dieses Lied wird von zwei US-amerikanischen Women of Color mit philippinischen und südafrikanischen Wurzeln gerappt und handelt von female Empowerment. Regie führte hierbei der Musikproduzent und Filmregisseur David „Dave" Meyers, der unter anderem Musikvideos für Missy Elliot produzierte. Doja Cat erlangte insbesondere durch TikTok im Jahr 2020 zu großer Reichweite, weil viele ihrer Lieder mehrere Tanztrends auslösten – beispielsweise *Say So, Streets* oder *Kiss me more*.

Die beiden Rapperinnen Saweetie und Doja Cat sprechen von sich als beste Freundinnen und wie jeweils erfolgreich und unabhängig die andere ist, wie ihre Freundschaft dies verstärkt und dass sie niemanden außer sich brauchen. Das Musikvideo stellt grundlegend die visuelle Darstellung der erzählten Aspekte im Lied dar. Das bedeutet, die Szenen spielen insbesondere in einem fahrenden Auto und in einem Stripclub, weil im Refrain darüber gesungen wird, aber dennoch während kurzen Sequenzen an anderen Orten, wie einem Pool, einer Polizeistation oder einem Nagelstudio.

Zu Beginn des Videos spielt sich eine besondere Szene ab, welches das Thema der *Toxic Masculinity* aufgreift. Das Video wird eingeleitet, indem sich die beiden Rapperinnen in auffälligen Bikinis auf zwei Liegen an einem Pool sonnen, bis ein junger Mann an sie heran tritt und sie in ein Gespräch verwickelt. Seine Hauptaussagen bestehen darin, dass er alle Männer verurteilt, die Frauen sexualisieren und objektifizieren und er das niemals tun würde, da er ein Verbündeter des Feminismus sei. Die beiden Frauen beginnen, ein telepathisches Gespräch zu führen und er schreitet ein und bittet sie, damit aufzuhören. Das Gespräch endet damit, dass er dennoch versucht, die beiden von sich und seinen Qualitäten zu überzeugen, was ihm nicht gelingt und somit das eigentliche Musikvideo beginnt.

Abb. 7[130]:

Saweetie und Doja Cat zu Beginn des Musikvideos beim Sonnen auf den Liegestühlen.

Das Musikvideo ist als prunkvoll, schrill und zugleich bunt zu charakterisieren. Es gibt viele glitzernde Elemente, die den Prunk verdeutlichen sollen. Das fahrende Auto ist beispielsweise gänzlich in Glitzer in Form von Strasssteinen gehüllt und die Outfits der Rapperinnen sind ebenfalls darauf abgestimmt und weisen immer mindestens ein glitzerndes Element auf. Es gibt viele, schnell aufeinanderfolgende und wechselnde Szenen, wobei immer zwischen denselben Settings (wie bereits genannt Stripclub, Auto, Pool etc.) gewechselt wird. In diesem Musikvideo ist ebenfalls das Hauptmotiv des Twerkens zu finden; in nahezu jeder Szene wird getwerkt. Anders als bei den bereits vorgestellten Videos gibt es hier allerdings keine Backgroundtänzerinnen. Die beiden Interpretinnen treten immer gemeinsam auf, auch wenn sie nicht den gemeinsamen Refrain rappen. Ihre Outfits sind immer miteinander abgestimmt und somit stimmig. Auch hier muss festgehalten werden, dass die Outfits sehr knapp und körperbetont sind. Das Musikvideo endet damit, dass die beiden Frauen gemeinsam von einer Klippe ins Meer springen und ihre Freundschaft mit diesem Sprung krönen.

[130] Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. R.: Dave Meyers. Album: *Best Friend [Remix EP]*. 2021. YouTube: Screenshot aus https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [00:42].

Teil 3: Zusammenführung und Analyse von Theorie und den Gegenständen

1. Analyse

An dieser Stelle gilt es, die angeführten (post-)feministischen Theorien mit den dargestellten Untersuchungsgegenständen genauer zu analysieren.

Inwiefern stehen die weiblich konnotierten Merkmale der vorgestellten Künstlerinnen im Vordergrund bzw. stehen sie überhaupt im Vordergrund? Falls ja, hat sich etwas an der Darstellungsweise und / oder dem Verständnis derer verändert? Und wie kann dies in Bezug zum Postfeminismus gesetzt werden? Wenn man die Künstlerinnen lediglich im Kontext ihrer Musikvideos betrachtet, ist schnell erkennbar, dass sie sich mehr oder weniger offen als Postfeministinnen definieren bzw. diesem zugeordnet werden können. Sie vertreten alle bereits aufgezählten Merkmale und Positionen, die für den Postfeminismus stehen, so seien beispielsweise den Fokus auf den weiblichen Körper in einem sexualisierenden Kontext, die gelebte individuelle Freiheit in Bezug auf Sexualität, Gender und wallverwandtschaftliche Beziehungen oder Diversity genannt.

Zu Beginn ist festzuhalten, das, was auf den ersten Blick sehr auffällig ist, natürlich der obsessive Fokus auf den weiblichen Körper ist, welcher in allen Videos sehr sexualisierend und objektifizierend dargestellt wird und als Kennzeichen des Postfeminismus gilt, wie auch McRobbie betont:

> "The concept of subjectivity and the means by which cultural forms and interpellations (or dominant social processes) call women into being, produce them as subjects while ostensibly merely describing them as such, inevitably means that it is a problematic "she," rather than an unproblematic "we," that is indicative of a turn to what we might describe as the emerging politics of postfeminist inquiry."[131]

Während in den früheren feministischen Theorien der Versuch unternommen wurde, die Darstellung des weiblichen Körpers von einer Sexualisierung loszulösen, so wird deutlich, dass es sich im Postfeminismus verstärkt rückläufig bzw. andersherum entwickelt. Wie bereits in Kapitel 2.1 Postfeminismus (Teil 2 der vorliegenden Arbeit) erwähnt, liegt hier der Fokus auf dem weiblichen Körper in Bezug auf Attraktivität und Gepflegtheit und dass diese Attribute als das höchste Gut der Frau anzusehen sind. Dies steht bis zu einem gewissen Grad in Konflikt zu den Studien von Judith Butler, deren Bestreben darin liegt, insbesondere den weiblichen Körper

[131] Angela McRobbie, *Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and the New Gender Regime.* S. 29.

als reinen Effekt von Bedeutungs- und Sinneszuschreibungen neu zu definieren und Frauen sich so einer gewissen Vorstellung von Weiblichkeit unterwerfen und diese über Performances gerecht werden zu wollen, um intelligibel zu erscheinen.

> „Inwiefern stellt »Identität« eher ein normatives Ideal als ein deskriptives Merkmal der Erfahrung dar? [...] Die Destruktion der Kategorie »Geschlecht« wäre also die Destruktion eines *Attributs*, nämlich des Attributs »Geschlecht«, das durch die frauenverachtende rhetorische Geste der Synekdoche die Stelle der Person selbst bzw. des Selbstbestimmenden *cogito* eingenommen hat. Oder anders formuliert: [...] es gibt keine andere Geschlechtsidentität (*gender*) als die weibliche."[132]

Angela McRobbie spricht somit auch von einem „backlash" und einer Distanzierung vom ursprünglichen Feminismus, welchen der Postfeminismus ausgelöst hat:

> "Back in the early 1990s […] I saw this sense of contestation on the part of young women, and what I would call their "distance from feminism" […]. Indeed, it seemed in the very nature of feminism that it gave rise to disidentification as a kind of requirement for its existence. […] over a decade later, […] this space of "distance from feminism" and those utterances of forceful nonidentity with feminism have consolidated into something closer to repudiation than ambivalence, and it is this vehemently denunciatory stance that is manifest across the field of popular gender debate. This is the cultural space of postfeminism."[133]

Dennoch ist festzuhalten, dass diese Distanz zum Feminismus, welche der Postfeminismus scheinbar aufgebaut haben sollte, geringer scheint als angenommen. Der ursprüngliche Feminismus der 60er, 70er, 80er Jahre – sprich der 2. Welle – hat sich sehr viel und intensiv in der Öffentlichkeit eingesetzt und abgespielt und große Ziele für die Gesellschaft erreicht, von denen wir heute die Früchte ernten. Doch der Postfeminismus ist deshalb nicht per se als schlechter oder gar denunzierend, nach McRobbie, zu definieren. Meiner Meinung nach richtet sich der Postfeminismus unter anderem eher mehr ins Private – sprich, es wird viel Selbstreflektion betrieben, an sich gearbeitet und dadurch wird wiederum mehr Akzeptanz in der Öffentlichkeit möglich. Außerdem versucht der Postfeminismus mehr Akzeptanz unter Frauen zu vermitteln, indem eben Bewegungen wie die Body-Positivity oder Selflove stark vordergründig sind. Der Postfeminismus nutzt andere Wege und Mittel, um auf gewisse Themen oder Missstände aufmerksam zu machen. So seien hier insbesondere die sozialen Netzwerke als sehr signifikantes Hilfsmittel genannt. Auf sozialen Netzwerken lassen sich schnell und auf die breite Masse verteilt, Informationen vermitteln, was nicht immer positive Aspekte mit sich bringt, da sich so auch negatives Gedankengut schnell verbreiten kann. Wenn jetzt aber lediglich der positive Teilbereich betrachtet wird, so ist es möglich, schnell viele

[132] Judith Butler, *Identität, anatomisches Geschlecht und die Metaphysik der Substanz*. S. 153 & S.156.
[133] Angela McRobbie, *Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and the New Gender Regime.* S. 30/31.

Menschen global zu erreichen, insbesondere wenn man eine einflussreiche Person des öffentlichen Lebens ist.

Somit schließt sich der Kreis und es werden vom Feminismus andere Wege eingeschlagen als vom Postfeminismus, nichtsdestoweniger verfolgen beide Bewegungen dieselben Ziele und Werte. Nur weil die Frauen heute gerne ihren Körper präsentieren, sich kleiden, wie es ihnen gefällt, sich Pflegeprodukte kaufen und ihre Sexualität freier ausleben, bedeutet das nicht, dass sie keine Feministinnen sind und keine Gleichberechtigung leben (wollen). Die frühe Frauenbewegung hat die Grundprinzipien und -Freiheit geschaffen, nach denen von vielen Frauen heute ein möglichst unbeschwertes Leben geführt werden kann. Dies gilt leider überwiegend für Frauen, die sich in den westlichen Kulturen befinden. Aber auch dort ist immer noch einiges im Ungleichgewicht und es gibt weiterhin viel, für das Frauen kämpfen müssen. Man nehme nur einmal die aktuelle Situation in Bezug auf die Abtreibungsdebatte in den USA als Beispiel, den Gender Pay Gap, die strukturelle Benachteiligung von Frauen auf dem Arbeitsmarkt sowie die höhere Wahrscheinlichkeit der Altersarmut, bis hin zur Empfängnisverhütung und dem Kostenaufwand für Hygieneprodukte. Frauen, die in streng religiösen oder diktatorischen Regionen leben, stehen jedoch vor weit größeren Benachteiligungen, die bis hin zur Lebensgefahr reichen. Doch der Postfeminismus stellt sich dem nicht in den Weg, nur weil er einen anderen Zugang zu diesen Problematiken aufweist.

Es ist gewiss, dass sich der Postfeminismus insbesondere im Bereich der Popkultur angesiedelt hat, doch diese ist ein wichtiger Bestandteil der heutigen Gesellschaft. Wenn McRobbie behauptet: „The more gentle denunciations of feminism (as in the film Bridget Jones's Diary) coexist, however, with the shrill championing of young women as a "metaphor for social change" […]"[134] nehme ich ihre Aussage ernst und bekräftige dies in einem positiven Kontext. Jede Generation hat eine kollektiv eingeprägte Sichtweise auf diesen Diskurs und somit ist es offensichtlich, dass dies eine große Diskussionsfläche bietet. Die neue Generation sollte dennoch ihres Einflusses nicht unterschätzt werden.

1.1 Betrachtungsweisen weiblicher Körper

Widmen wir uns als nächstes der Betrachtungsweise der weiblichen Körper in den Neuen Medien. Wie aus den bisherigen Untersuchungen in dieser Arbeit hervorging, liegt es nahe,

[134] Ebd., S. 31.

dass dem weiblichen Körper automatisch besondere Projektionen der Betrachter:innen zugeschrieben werden. Schon Laura Mulvey teilte die Perspektiven in aktiv / männlich und passiv / weiblich ein.[135] Wird diese Position von Laura Mulvey, dass der männliche Blick immer der aktive und der weibliche der passive ist, auf die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit bezogen, würde dies bedeuten, dass die Musikerinnen sich ganz bewusst dem Male Gaze unterwerfen und mit der Komplexität dessen spielen. Was den Ausführungen von Mulvey allerdings fehlt, ist die Betrachtung von non-binären und queeren Personen. Wie werden diese betrachtet und wie können sie in die These des männlichen und weiblichen Blicks miteinbezogen werden, wenn sie sich gar unterschiedlichen / diversen Geschlechteridentitäten zugehörig fühlen? Werden sie dann überhaupt als sexuelles Objekt oder ohne jegliche Konnotation betrachtet? Wenn man die These des aktiven / männlichen und passiven / weiblichen Blicks von Mulvey genauer betrachtet und non-binäre und queere Personen miteinbezieht, weist sie eine Leerstelle auf, denn diese Attribute können nicht verallgemeinert und in männlich oder weiblich strikt aufgeteilt werden.

Laut Rosalind Gill findet im Postfeminismus eine generelle Sexualisierung der Kultur statt und die Vorstellung, dass Weiblichkeit als körperliche Eigenschaft verstanden wird.[136] Wenn davon ausgegangen wird, dass die Rapperinnen im Kontext des Postfeminismus eingeordnet werden können, so spricht diese Argumentation dafür. Denn sie präsentieren sich sexy und selbstbewusst und liefern sich bewusst der Objektifizierung aus, welche aufgebrochen wird, indem sie sich selbst „als aktive, sexuell begehrende Subjekte präsentieren, weil dies ihren Interessen entspricht."[137] Dies bekräftigt ebenfalls das Pro-Postfeminismus-Argument:

> „Während die sexualisierte Darstellung von Frauen in den Medien diese einst als passive und stumme Objekte eines als männlich angenommenen Blicks präsentierte, funktioniert Sexualisierung heute in vielen Bereichen anders. Diese Verschiebung ist entscheidend für das Verständnis von Postfeminismus als Sensibilität. Es stellt eine Modernisierung von Weiblichkeit dar. [...] Der männliche Blick wird internalisiert, um neue disziplinierende Regime zu bilden, in denen sich Frauen selbst als Objekte produzieren."[138]

Wichtig zu betonen ist hierbei außerdem, dass nicht alle Frauen dieser Kategorie zugeordnet werden. Ältere Frauen, „nicht-schlanke" Frauen oder Frauen mit Behinderung, sprich allem, was der Idealvorstellung und gesellschaftlicher Normierung einer Frau und dem „Begehren von Männern" nicht entspricht, wird, laut Gill, nicht als sexuell begehrendes Objekt kategorisiert.[139]

---

[135] Vgl. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 837.
[136] Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität.* S. 542
[137] Ebd., S. 545.
[138] Ebd.
[139] Ebd., S. 546.

Doch wird hier so automatisch eine Exklusion vorgenommen. Dennoch muss festgehalten werden, dass Frauen, die nicht dem gängigen Schönheitsideal per Definition entsprechen, welches in sich nicht sehr konstant ist und sich jederzeit schnell verändern kann, oftmals regelrecht fetischisiert werden.

Inwiefern Schwarze Frauen exkludiert, marginalisiert oder sogar fetischisiert werden, wird im nächsten Kapitel näher untersucht.

2. Intersektionale Diskursanalyse inkl. weiterer Ausführungen zur Sexualisierung

Cardi B., Megan Thee Stallion, Doja Cat, Beyoncé, Nicki Minaj, Saweetie – all diese Frauen stehen erfolgreich mit beiden Beinen im Musikgeschäft. Doja Cat, Saweetie, Megan Thee Stallion und Cardi B. gelten als die Newcomerinnen der letzten Jahre, wohingegen Beyoncé und Nicki Minaj schon länger im Musikbusiness bekannt sind. Sie alle mussten sich den Weg hart erkämpfen und sind große Vorbilder für viele Frauen. Ist es generell schwieriger als Frau im Musikbusiness Fuß zu fassen? War es für diese Frauen noch schwieriger, da sie Women of Color sind? Haben sie mit anderen Vorurteilen oder Diskriminierungen zu tun? Stellt bei ihnen deshalb ihr Körper nochmal einen ganz anderen Fokus dar als bei ihren weißen Kolleginnen? Laut Aisha Durham, zitiert nach Makau Kitata, steht der Körper von Schwarzen Frauen besonders im Fokus, wie sie am Beispiel von Beyoncé erklärt:

> "Aisha Durham writing on Beyoncé, 'Southern booty', and Black femininities in music video, notes that though Beyoncé is a hip-hop music icon, "She is known more for her voluptuous body than her body of work that crisscrosses multiple culture industries." This underlines a global interest in the Black Woman body in public performance spaces. The body (especially the booty) becomes a site of multiple intersecting cultural discourses."[140]

Weiterhin gibt sie zu bedenken, dass der weibliche Körper, obwohl er als sehr kraftvoll und stark definiert wird, dennoch unter sehr großen Druck steht, da er unter konstanter (Selbst)-Überwachung steht und daher große Disziplin, diesen so zu erhalten, wie er ist, erwartet wird.[141] Diese Aussage ähnelt sehr der von Rosalind Gill, was noch einmal die Repräsentation des Postfeminismus an dieser Stelle unterstreicht. Der weibliche Körper verwandelt sich laut Kitata beim Tanzen automatisch in einen Gegenstand medialer Sexualisierung, Konsumismus und

[140] Makau Kitata, *Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya.*, S. 18.
[141] Vgl. Ebd., S.18.

Kommodifizierung von Differenz.[142] Ist der weibliche Körper somit automatisch Gegenstand intersektionaler Studien?

Um dieser Frage intensiver nachzugehen, lohnt es sich, einen Blick auf den Terminus des „Hip-Hop Feminism“ zu werfen. Dieser lässt sich wie folgt definieren:

> “[…] hip-hop provides a space for young black women to express their race and ethnic identities and to critique racism. Moreover, hip-hop feminists contend that hip-hop is also a site where young black women begin to build or further develop their own gender critique and feminist identity, which they can then turn toward the misogyny of rap music.”[143]

Es scheint so, als würde Hip-Hop Feminism auf ebendiese Leerstellen aufmerksam machen, auf welche die Intersektionalität verweist. Der Hip-Hop Feminism bietet eine gute Möglichkeit für Schwarze Frauen, ihren Aussagen Gehör zu verleihen, Kritik zu äußern, auf Missstände aufmerksam zu machen und ein neues feministisches Bewusstsein zu schaffen.[144] So soll zudem auch der Misogynie in diesem Genre entgegen gewirkt werden.[145]

Dennoch ist insbesondere das Genre des Hip-Hops sehr sexualisiert konnotiert: „Similarly, the images of sexually available black women that pervade rap music are marketable because of already existing ideologies that designated black women as hypersexual and morally obtuse.”[146] Durch diese lang verbreitete Ideologie scheint es so, als ob die Musikvideos der hier behandelten Sängerinnen genau dies weiter bedienen und noch weiter hinein spielen. Dennoch gilt es neben der offensichtlichen Körperlichkeit bzw. dem obsessiven Fokus auf den Körper, andere Aspekte in Betracht zu ziehen, die diese Ideologie aufbrechen könnten.

„Music videos have long been critiqued as having misogynistic messages and images. Scholars have pointed out the dominant discourse in music videos reproduces distorted ideologies of women’s sexuality […], particularly Black women’s sexuality.”[147] Auch diese Aussage bestätigt, dass insbesondere Women of Color hypersexualisiert wahrgenommen werden.

Die heutige Intersektionalitätsforschung befasst sich unter anderem damit, ob Women of Color in postfeministischen Studien inkludiert sind. Kimberly Springer untersucht genau dies in ihrem Text *Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Women*. Sie macht deutlich, dass Schwarze Frauen weiterhin, insbesondere in filmwissenschaftlicher Hinsicht, immer noch als counterpart für

---

[142] Vgl. Ebd.

[143] Whitney A. Peoples, “*Under Construction.” Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms*. In: Meridians: feminism, race, transnationalism, Vol. 8, No. 1, 2008. S. 21.

[144] Vgl. Ebd., S. 19.

[145] Vgl. Ebd.

[146] Ebd., S. 24.

[147] Jennifer Aubrey; Cynthia Frisby*, Race and genre in the use of sexual objectification in female artists' music videos.* S. 66.

weiße Frauen gesehen werden und es in der heutigen Popkultur noch keine neueren Studien dazu gibt, inwiefern Schwarze Frauen in dieser von Rassismus und Sexismus tangiert werden.[148] Sie argumentiert, dass der Postfeminismus jeglichen Prozess und Weiterentwicklung in Bezug auf die Inkludierung Schwarzer Frauen in den Diskurs gestoppt bzw. sogar ausgelöscht hat.[149] Es würden außerdem verharmlosende kulturelle Darstellungen in Bezug zur Sozialpolitik von Schwarzen Frauen hinsichtlich Diskriminierung von rassistischen, sexistischen, klassizistischen und heterosexistischen Aspekten vorgenommen.[150] Dies geschieht ihrer Meinung dadurch, dass unterschiedliche Ethnizitäten in Beziehung zueinander gesetzt, sowie der Feminismus an sich zu einer Konsumware gemacht werden und somit dem für den Postfeminismus definierenden Aspekt der consumption beigepflichtet wird.[151]

> "Similarly, postfeminism takes demands for racial inclusion on the feminist agenda and makes race consumable in the form of "ethnic" clothing, mainstreaming the fetishization of a "big, black booty," promoting year-round "bronzed" (brown) skin, and encouraging consumption of fair trade goods without questioning the conflation of commerce and democracy."[152]

Dies zeigt, dass zwar versucht wird, Schwarze Frauen in den Postfeminismus zu inkludieren, der Ansatz dahinter jedoch stark hinterfragt werden muss. Springer gibt weiterhin zu bedenken, dass sich diese Entwicklungen nicht weit von bell hooks Behauptungen bewegen und bedacht werden sollte, dass bestimmte Formen des kulturellen Engagements im Postfeminismus lediglich darauf hinauslaufen „den/die andere:n zu essen" und das „Anderssein" kommodifiziert und somit zum „Gewürz" wird, dass das langweilige Gericht der weißen Mainstreamkultur belebt" und somit eine negative Konnotation geschaffen wird.[153]

Wie stehen diese intersektionalen Ansätze nun im Kontext zur medialen Gestaltung und Vermittlung? Ähnlich wie bei Springers Argumentationen lässt sich feststellen, dass in den Medien darauf geachtet wird, den neuesten – nennen wir es „Trends" – Folge zu leisten und es in der heutigen medialen Welt wichtig scheint, Diversity zu vermitteln, jedoch nicht in dem ernsten Kontext, wie es wünschenswert wäre. Wenn in TV-Werbungen oder auf Social Media Advertisings verschiedene Ethnizitäten (wie beispielsweise afro-amerikanische oder asiatische Menschen) als Models gezeigt werden, soll dies einen coolen, urbanen und „authentischen"

[148] Kimberly Springer, *Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Women. African American Women in Postfeminist and post-civil-rights popular culture*. In: Yvonne Tasker; Diane Negra (Hg.): *Interrogating Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture.* Duke University Press, 2007. S. 249.
[149] Vgl. Ebd., S. 251
[150] Ebd., S. 250.
[151] Vgl. Ebd., S. 251.
[152] Ebd., S. 251/252.
[153] Ebd.

Eindruck vermitteln.[154] Aus marketingtechnischer Sicht könnten Produkte so einfacher als urbaner Lifestyle verkauft werden, da so ein urbanes Narrativ bedient wird.[155] Sarah Banet-Weiser geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass insbesondere durch Darstellungen von Ethnizität in den Medien eine ähnliche „Backlash"-Dynamik geschaffen wird, wie bei der Vermittlung feministischer Grundwerte im Postfeminismus nach McRobbie.[156] Sie bringt die beiden Aspekte des Postfeminismus und des Race miteinander in Verbindung und definiert Genderidentität als „flava", welches als neues Konstrukt in der postfeministischen kulturellen Umwelt gesehen werden kann.[157] Dazu sagt sie weiterhin: „ These two identity categories – race as „flava" and girl power – function together in the current media environment to produce categories of identity that are defined by ambiguity rather than specificity, ambivalence rather than political certainty."[158] Dies lässt sich meiner Meinung nach ebenso an den consumption-Gedanken anschließen. Es werden neue Identifikationskategorien geschaffen, die jedoch nicht klar definiert sind. Sind in „girl power" auch alle Ethnien inkludiert, haben alle dieselben Ziele und Ambitionen? Dürfen alle Frauen ihre Meinung frei äußern und finden sie Gehör? Inwiefern sind weiße Frauen über Intersektionalität aufgeklärt und beziehen diese Kategorien mit in die postfeministische Bewegung ein?

Finden nun Schwarze Frauen ihre Stimme zum Beispiel in den sozialen Medien und Künstlerinnen über ihre Kunst? „Pop culture and media are where many women artists are expressing their feminism and how they are introducing it to their fans. Beyonce's feminism was criticized, rebuffed, and castigated for not being feminist enough."[159] Nun wird Beyoncès Feminismus, wie er hier genannt wird, nicht ernst genommen, kritisiert und als nicht „wahren" Feminismus deklariert. Doch wieso erntete sie diese Kritik? Werden die hier untersuchten Rapperinnen von der Gesellschaft auch nicht ernst genommen, wenn ein Weltstar wie Beyoncè, die eine Generation von Frauen geprägt hat, Probleme hatte, sich im feministischen Diskurs zu etablieren? Wieso werden Frauen mit nicht-akademischer Ausbildung im feministischen Diskurs weniger ernst genommen als Kolleginnen mit akademischem Titel? Lebt der Diskurs nicht von verschiedenen Einflüssen und Denkweisen? Ist diese Vermittlung feministischer

[154] Vgl. Sarah Banet-Weiser, *What's Your Flava? Race and Postfeminism in Media Culture.* In: Yvonne Tasker; Diane Negra (Hg.): *Interrogating Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture.* Duke University Press, 2007. S.201-226. S. 204.
[155] Vgl. Ebd.
[156] Vgl. Ebd.
[157] Vgl. Ebd., S. 202.
[158] Ebd., S. 203.
[159] Sherri Williams, *Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero.* In: Feminist Media Studies, 17:6, 2017. S. 1114-1117. S. 1115.

Botschaften weniger wert und bewegt weniger, als wenn sie ausschließlich im akademischen Kontext stattfindet? Wieso weist die Popkultur hier so einen geringen Stellenwert auf?
Ähnlich wie beim Hip-Hop Feminism bieten Soziale Netzwerke eine Plattform zur Meinungsäußerung, welche von den hier vorgestellten Schwarzen Rapperinnen alle ausnahmslos nutzen. Sie vermitteln einen weniger akademischen Zugang zum (Post)Feminismus und erreichen somit Menschen jeglicher Herkunft oder Gesellschaftsschicht. Insbesondere Cardi B ist hinsichtlich Vermittlung feministischer Themen auf ihren Social Medie Kanälen sehr aktiv. Ihr Anliegen liegt darin, den Feminismus für alle zugänglich zu machen und jede Meinung zu akzeptieren, um ihn gesellschaftsfähiger zu machen und nicht im akademischen Rahmen zu belassen, da nicht alle Menschen die Möglichkeit zur akademischen Weiterbildung besitzen.[160] Auch diese Position lässt sich wieder mit dem Hip-Hop Feminism in Verbindung bringen:

> "Hip-hop feminists resist compliance to restrictive and exclusive forms of feminism [...]. Cardi B does the same. Hip-hop feminists demand that we confront differences and conflicts because not to do so would restrict feminism to a purely scholarly project that stays within the halls of academia and does not move outside to be a sustainable force for social justice and political change […]."[161]

Somit wird deutlich, dass Women of Color grundsätzlich nicht (immer) in den postfeministischen Diskurs integriert sind und oftmals darauf aufmerksam machen müssen. Da Women of Color aber auch schon in frühere feministische Diskurse nicht immer integriert waren, stellt der Postfeminismus hier nicht zwingend einen „Backlash" dar, sondern reiht sich in die schon voran gegangene Exklusion ein. Wünschenswert für den Postfeminismus wäre es, dass er diverser gestaltet wird, da er bereits auf vielfältigere Themen aufmerksam macht als der Feminismus an sich und somit inklusiver gestaltet werden könnte. Dass er sich der „consumption" bedient und somit eine urbane narrative Struktur anhand People of Color schafft, zeigt zumindest auf, dass der Grundstein für mehr Diversität gelegt wird, auch wenn dies derzeit eher aus ökonomischen Gründen evoziert wird.

Nachdem die intersektionalen Aspekte näher erläutert wurden, erscheint es sinnvoll, die Musikvideos der Rapperinnen genauer zu untersuchen, bzw. zunächst auf die sprachliche Ebene etwas detaillierter einzugehen. Der Titel der Arbeit lautet „She's a real Bad Bitch – Das neue Statement des Postfeminismus?" weshalb es im folgenden Abschnitt um ebendiese

[160] Vgl. Ebd.
[161] Ebd.

Redewendung der „Bad Bitch“ gehen wird und ob diese als postfeministisches Statement gesehen werden kann.

Zunächst ist es wichtig festzuhalten, dass das Genre des Rap und Hip-Hop oftmals eher maskulin konnotiert ist und es schwierig ist, sich als Frau in diesem Genre zu etablieren. Wie bereits angesprochen, ist dieses Genre insbesondere für (Schwarze) Frauen extrem sexualisierend.
“Finally, recent debates on rap music have accused it of being overly sexist and degrading towards women. As a genre, rap music is often linked to Black male identity which may lead to an increase in themes of sexism and misogyny for women [...].“ Außerdem ist es wichtig zu erwähnen, dass die meisten Musikvideos geläufige sexuelle Stereotypen bedienen[162] und es somit schwierig erscheint, diese Strukturen zu durchbrechen und Künstler:innen losgelöst davon zu betrachten. Doch kann hier nicht ein Umdenken stattfinden? Und inwiefern vermitteln die hier vorgestellten Rapperinnen Cardi B., Megan Thee Stallion, Doja Cat und Saweetie eine Bewegung im Kontext des Postfeminismus?

Wenn Ashley N. Pane behauptet, dass:

> “Black women Hip Hop artists such as Megan Thee Stallion and Cardi B are redefining Black womanhood through embracing being loud, ratchet, and unapologetically themselves, creating empowering images within Hip Hop culture, redefining sexuality on their terms, and signifyin’ those performances on social media.”[163]

so belegt das die Argumentation, dass die Künstlerinnen den Postfeminismus unter anderem unterstützen und Teil der Bewegung sind. Wenn sich insbesondere auf die audiovisuelle und inhaltliche Ebene der Musikvideos konzentriert wird, wird schnell deutlich, dass die Frauen sich schonungslos offen zeigen bzw. präsentieren und über ihre Selbstdarstellung gewisse Thematiken vermitteln und dafür eine Sensibilisierung schaffen wollen. Sie plädieren und kreieren eine offene, gelebte und gesellschaftlich akzeptierte weibliche Sexualität und setzen sich dafür ein, die daran immer noch anhaftende Scham zu senken und eine offene Kommunikation der Bedürfnisse zu schaffen. Wie kann dies – um in Angela McRobbies Wortlaut zu bleiben – als „Backlash“ bezeichnet werden? Die weibliche Sexualität wurde immer stark konditioniert und limitiert und stellt nach wie vor ein Tabu-Thema dar. Trotzdem

[162] Vgl. Jennifer Aubrey & Cynthia Frisby*, Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre*. S. 476.
[163] Ashley N. Pane, *The Cardi B-Beyoncé Complex: Ratchet Respectability and Black Adolescent Girlhood.* In: Journal of Hip-Hop Studies, Vol. 7, Issue 1, 2020. S. 26-43. S. 28.

ist der weibliche Körper durch den Male Gaze und patriarchale Strukturen immer automatisch sexuell konnotiert, hat es aber dennoch schwer, für die eigene Sexualität einzustehen und dabei wertfrei zu bleiben. Frauen wurden beispielsweise durch die Psychoanalyse von Freud entweder als Mutterfigur oder hysterisches Wesen definiert, die sich ihrer eigenen Sexualität nicht bewusst sind und diese aberkannt wird. Gleichzeitig entwickelte sich im Laufe der Zeit der weibliche Körper zu einem hypersexuellen Konstrukt, welches aber ebenso keine eigene Sexualität bewusst (er-)leben darf und immer nur fremd gesteuert und fremd sexualisiert wird. Die Rapperinnen schaffen und eröffnen durch ihre Musik sowie ihre Muskvideos einen Raum, der versucht, dieses bewusste Erleben und die Legitimierung der weiblichen Sexualität möglich zu machen, was ebenso als (post)feministisches Statement gesehen werden kann, denn der Postfeminismus eröffnet die Möglichkeit, die weibliche Sexualität intensiver zu thematisieren: „[...] postfeminist culture emphasizes educational and professional opportunities for women and girls; freedom of choice with respect to work, domesticity, and parenting; and physical and particularly sexual empowerment.“[164] Die Sexualität wird durch ein gesellschaftliches Konstrukt definiert, welches sich wiederum über Geschlechterrollen identifiziert. Deshalb gestaltet es sich umso schwieriger, aus diesen tradierten Rollen auszubrechen und von dem Konstrukt eine losgelöste Sexualität zu leben. Aus diesem Grund ist es wichtig, die Lieder und Musikvideos der Rapperinnen auch in diesem Kontext zu betrachten.
Doch teilen sie ihre Positionen nicht nur über ihre Lieder mit. Social Media zählt ebenso als enormes Sprachrohr der heutigen Zeit:

> “In the 21st century, social media has become an integral site of Black women’s political empowerment because of the ways Black women shape the images and discourses that emerge on various platforms. […] Black women also use social media to celebrate their experiences, building narratives of love, support, and happiness alongside those of pain, abuse, and oppression.”[165]

Dies zeigt, dass sich dadurch tatsächlich Bewegungen und neue Strömungen bilden können, insbesondere wenn öfter dieselben Schlagwörter benutzt werden und diese wiederum als maßgeblicher Leitsatz für den Postfeminismus oder Black Feminism stehen können, wie beispielsweise „Bad Bitch“.

Was weiterhin dafür spricht, dass die Künstlerinnen Vertreterinnen des Postfeminismus sind, zeigt die Begrifflichkeit der „Bad Bitch“. In allen hier analysierten Liedern kommt häufig das

[164] Yvonne Tasker; Diane Negra: *Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture.* S. 2.
[165] Aria S. Halliday & Nadia E. Brown, *The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé, and “Feeling Myself” as Political Empowerment.* In: Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society, 20:2, 2018. S. 222-238. S. 225.

Statement der „Bad Bitch“ zum Ausdruck. „Bitch“ ist im englischsprachigen Raum ursprünglich negativ konnotiert, da er wörtlich übersetzt so viel wie „Zicke“ oder „Luder“ bedeutet. Allerdings kann das Movement der „Bad Bitch“ positiv gedeutet werden und sollte in diesem Kontext nicht wörtlich übersetzt werden: eine „Bad Bitch“ ist eine unabhängige, selbstständige Frau, die ihr Leben im Griff hat, für sich einsteht, sich von niemandem abhängig macht und ihre Ziele klar verfolgt und weiß, was sie will in jeglicher Hinsicht; seien es klare Karriere- oder Familienziele oder eben ihre sexuellen Bedürfnisse. Dafür gibt es per se im wissenschaftlichen Kontext (noch) keine klar festgelegte Definition, allerdings kann man dies anhand der Songtexte und auch der Vermittlung dieses Statements auf Social Media ganz deutlich erkennen. Dass feministische Statements wie „Bad Bitch“ eine Charaktereigenschaft des Postfeminismus darstellen, argumentiert auch Yvonne Tasker in ihrem Text *Feminist Politics and Postfeminist Culture:*

> “It generates and draws strength, for instance, from a rhetorical field that produces buzzwords and slogans to express visions of energetic personal empowerment (the borrowed African American idiom “You go, girl!” the phrase “girl power,” etc.). Meanwhile postfeminism draws on and sustains an invented social memory of feminist language as inevitably shrill, bellicose, and parsimonious.”[166]

Dadurch wird eine neue feministische Ausdrucksweise geschaffen, welche für viele Menschen Identifikationsmöglichkeiten bietet und ein Zugehörigkeitsgefühl vermittelt. Außerdem wird ebenso ein nicht-akademischer (post)feministischer Rahmen geschaffen, welcher insbesondere in der Popkultur Anklang findet. Die Floskeln sind eingängig und bieten einen hohen Wiedererkennungswert, weshalb sie sich gut als postfeministisches Statement definieren lassen.

3. Gegenüberstellung der Analysegegenstände

Megan Thee Stallion

Insbesondere Megan Thee Stallion sei hier als signifikantes Beispiel der „invented social memory of feminist language“[167] zu nennen. Neben dem geläufigen „Bad Bitch“ beginnen all ihre Lieder mit der Aussage „Real hot girl shit“.[168] Speziell das Lied *Thot Shit*[169] und

[166] Yvonne Tasker; Diane Negra: *Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture.* S. 3.
[167] Ebd.
[168] Vgl. Megan Thee Stallion, bspw. *Body*, 2020 (Album *Good News*).
[169] Was außerdem hier weiterhin interessant ist, ist dass „Thot“ auch als Akronym für „them hos over there“ steht (gelesen bei: Kyra D. Gaunt, *YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus.* S. 251) und somit implizit wieder den Terminus der „Bad Bitch“ aufgreift. Außerdem zeigt dies so, dass der Titel *Thot Shit* impliziert, mit welchen Themen, die dann im Lied und im Musikvideo vorkommen, sich Frauen im Alltag auseinandersetzen müssen und inwiefern sie Sexismus und Sexualisierung erleben.

dazugehörige Musikvideo von Megan Thee Stallion vertreten eine starke feministische Position. Es macht sichtbar, dass es schwierig ist, als Schwarze Frau nicht hypersexualisiert wahrgenommen zu werden und dennoch den eigenen Standpunkt klar zu machen und losgelöst von der Körperlichkeit an Ernsthaftigkeit zu gewinnen. Megan bedient mit *Thot Shit* lang geprägte gesellschaftlich strukturelle Konventionen, die den Blick des Mannes prägen, wodurch sie sich wiederum darüber bewusst ist, dass ihre Videos aus einem sexualisierten Blickwinkel betrachtet und sie somit objektifiziert wird. Dabei wird davon ausgegangen, dass es sich um einen heterosexuellen geprägten männlichen Blick handelt.

Dies zeigt sich an der Rolle des weißen Präsidenten, welcher sich in *Thot Shit* ihr Musikvideo *Body* ansieht. Dennoch zeigt sie durch Aspekte wie beispielsweise das aggressive Twerking auf, dass die Körperlichkeit und die Sexualität eine moderne Waffe der Frau sein kann und sie ihre Hypersexualisierung so als Mittel der Sichtbarmachung von Strukturen des Patriarchats einsetzen kann. Somit bedient sie feministische Strömungen, wodurch sich viele Frauen empowert fühlen und gerne ihre Musik – auch als politisches Statement – hören.

"[…] female rap artists have not only proven that they have lyrical skills; in their struggle to survive and thrive within this tradition, they have created spaces from which to deliver powerful messages from Black female and Black feminist perspectives."[170]

Somit sei argumentiert, dass die Rapperinnen durch ihre Songtexte starke Statements vermitteln, welche zum postfeministischen Diskurs (insbesondere in der Popkultur) einen großen Beitrag leisten.

[170] Cheryl L. Keyes, *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.* In: The Journal of American Folklore, Vol. 113, No. 449, 2000. S. 255-269. S. 255.

Abb. 8[171]: Die Frauen twerken in dem Büro des Präsidenten.

In *Thot Shit* ist spannend zu beobachten, wie sich die Darstellung des Twerkens verändert. Zu Beginn kann es noch als sexy Stilmittel interpretiert werden; im Laufe des Videos verwandelt es sich jedoch als Statement. Wie bereits erwähnt, schaut sich der Präsident *Body* aus einer sexualisierenden Perspektive an und genießt es, die weiblichen Körper zu betrachten. Doch dies ändert sich schlagartig nach Stallions Anruf und mit dem Beginn des eigentlichen Musikvideos. Überall wo der Protagonist sich aufhält, tauchen Stallion und ihre Tänzerinnen auf und twerken. Gegen Ende des Songs hat er regelrecht Panik (siehe vergleichsweise beispielsweise Abbildung 8), da die Frauen ihn verfolgen und antwerken. Dies schüchtert ihn ein und er empfindet dies nun nicht mehr als sexualisierenden Tanz.

Das signifikanteste postfeministische Statement stellt allerdings die Szene der Operation dar. In dieser Szene sind Stallion und die Tänzerinnen in knapper OP-Bekleidung zu sehen, welche den Po in den Fokus stellen. Sie bitten den Präsidenten auf die OP-Liege und während sie twerken, operieren sie seinen Mund in die Form einer Vulva um. Zu Beginn des Videos kommentierte er, wie bereits erwähnt, unter das Musikvideo, dass sich Stallion und ihre Tänzerinnen ihre Münder mit Weihwasser ausspülen sollten.[172] Dass sein Mund am Ende eine Vulva darstellt, ist in vielerlei Hinsicht eine kraftvolle Message. Zunächst zeigt es, dass die weibliche Kraft nicht unterschätzt werden sollte. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Weihwasser, welches im christlichen Glauben die Sünden reinwäscht. Das bedeutet, dass Megan Thee Stallion sich (seiner Meinung nach) nicht gemäßigt äußert in ihren Songs und

[171] Megan Thee Stallion, *Thot Shit,* [02:42].
[172] Vgl. Ebd. [00:24 – 01:00].

deshalb die Notwendigkeit dazu besteht, sich reinzuwaschen. Das weibliche Geschlechtsorgan wird insbesondere im Christentum tabuisiert und reglementiert, deshalb ist es in diesem Zusammenhang umso provokanter, dass das weibliche Geschlechtsorgan nun im Gesicht eines Mannes verankert ist. Es kann so interpretiert werden, dass Stallion damit das
Recht auf freie Meinungsäußerung, Selbstbestimmung und gelebte freie Sexualität vermitteln und den „unreinen“ Aspekt aufheben möchte.

Abb. 9[173]: Megan und ihre Tänzerinnen operieren den Mund des Präsidenten.

Abb. 10[174]: Das Endergebnis der Operation.

Der Fokus liegt im gesamten Video exzessiv auf den Pos von Stallion und den Tänzerinnen, was einerseits die Objektifizierung verstärkt und dem Male Gaze zugewinnend wirkt. Andererseits ist das Twerken hier wieder als wichtigstes Stilmittel eingesetzt, weshalb es nahe liegt, diesen Teil des Körpers in Szene zu setzen. Weiterhin interessant zu sehen ist, dass

[173] Ebd. [04:20].
[174] Ebd. [04:43].

Stallion im Refrain indirekt eine Twerkinganleitung gibt, was sich perfekt in den Rahmen des gesamten Liedes und Musikvideos einfügt. Dennoch ist festzuhalten, dass dieser Fokus bewusst gewählt wurde, um die offensichtliche Sexualisierung und Objektifizierung deutlich zu machen und das Twerken als postfeministisches Statement zu setzen. Was augenscheinlich als sexy und verführerisch wirkt, hat dennoch eine sehr kraftvolle Wirkung mit einer starken Meinung dahinter.
Betrachtet man den Liedtext genauer, stehen Musikvideo und Text in keinem wirklich engen Verhältnis zueinander, was ein wenig Irritation hervorrufen kann. Das Musikvideo an sich ist sehr stark feministisch konnotiert, wohingegen es im Liedtext eher um die Erfüllung sexueller Bedürfnisse und die Abwertung anderer Frauen geht, was wiederum im Gegensatz zum Postfeminismus steht. „I remember hoes used to clap for me happily. Now I'm bossed up and them same hoes mad at me. […] Are they supportin' you or really just attackin' me?“[175] Es könnte sein, dass Stallion hier ebenfalls auf intersektionelle Aspekte aufmerksam machen könnte und dies eher provokativ formuliert.
Deshalb ist *Thot Shit* meiner Meinung nach ein zwiespältiges Statement in Bezug zum Postfeminismus, was aber wiederum zu der Kontroversität des Postfeminismus passt.

Ähnlich verhält es sich bei Stallions Lied *Body*. In diesem Musikvideo wird ebenfalls der Fokus ähnlich wie bei *Thot Shit* stark auf den Po gelegt, dennoch weist dieses Video mehr BDSM-lastige und fetischistische Aspekte auf, welche den sexualisierenden Kontext verstärken. Der Songtext ist außerdem sehr auf das Körperliche betont, weshalb Musikvideo und Songtext hier wiederum in einer Symbiose wirken.

Das Twerken spielt gerade bei *Body* eine immens große Rolle und wird als sexualisierendes Stilmittel eingesetzt.

[175] Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* Album: *Something for Thee Hotties.* 2021.

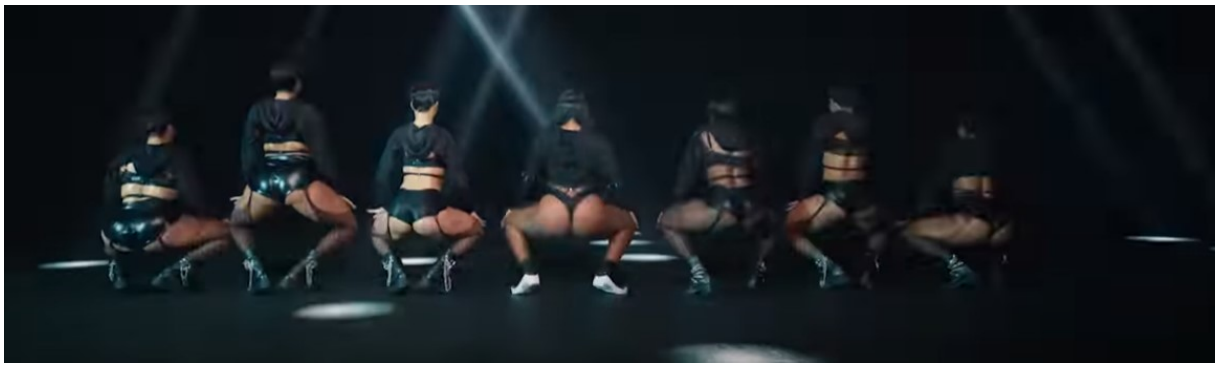

Abb. 11[176]: Megan twerkt in der Mitte mit ihren Tänzerinnen.

Wie hier zu sehen ist, wird in der Choreographie der Fokus ebenfalls auf den Po gelegt, welcher durch die Materialien der Kleidung, sprich Latex und Leder, noch verstärkt wird. Makau Kitata behauptet ebenfalls, dass es sich als schwierig gestaltet, das Twerken losgelöst von einer sexualisierenden Perspektive zu betrachten: „Dance and sex both use the same instrument – namely, the human body – both involve the language of the body's orientation towards pleasure. Due to this association, it is challenging to seperate dance and sex even when sexual impression is unintended."[177] In diesem Fall behaupte ich, dass explizit eine sexuelle Konnotation von Megan Thee Stallion bewusst evoziert wird, dennoch zeigt Kitatas Überlegung, dass es grundsätzlich schwierig ist, die Körperlichkeit beim Twerken als nicht sexualisierend wahrzunehmen.

Hinzu kommt, dass es bei *Body*, wie der Titel bereits verrät, um den weiblichen Körper geht, weshalb es sinnvoll ist, diesen im Musikvideo prägnant in Szene zu setzen. Stallions Leitsatz im Refrain lautet: „Body crazy, curvy, wavy, big titties, lil' waist […]."[178] Grundsätzlich geht es somit um die Vielfalt, Individualität und Schönheit der weiblichen Körper, was sich außerdem an den Backgroundtänzerinnen Stallions zeigt, da sie Frauen verschiedener Ethnien, Figuren, Körpergröße etc. in ihrem Team hat (siehe vergleichsweise Abbildung 11). Dies kann als eine sehr positive feministische Message gedeutet werden, welche die Inklusion und Diversität schätzt und verdeutlicht.

Allerdings kann Body als ein Musikvideo der Extreme interpretiert werden. Der Liedtext bzw. Refrain ist extrem eingängig und wiederholt sich einige Male, es gibt extrem skurille Outfits, es wird extrem viel getwerkt und extreme sexuelle Posen gezeigt. Das nachfolgende Bild unterstreicht die Extreme in *Body*:

[176] Megan Thee Stallion, *Body*, [02:00].
[177] Makau Kitata, *Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya*. S. 12.
[178] Megan Thee Stallion, *Body*.

Abb. 12[179]: Eine Tänzerin in eindeutiger Pose.

Dies lässt die Frage aufkommen, ob und inwiefern Pornographie und Musikvideos in Zusammenhang stehen, da von den Untersuchungsgegenständen insbesondere *Body* sehr sexuell konnotiert ist und mehr als nur sexualisierende Stilmittel aufweist, sondern meiner Meinung nach, auch schon pornographisch verwandte Aspekte vermittelt. Die primären weiblichen Geschlechtsmerkmale werden durch die Kleidung sehr betont und weisen Fetischmomente auf, welche auch im pornographischen Bereich eine wichtige Rolle spielen. „The link between pornography and pop music may or may not be strategically placed, but it is there nonetheless. This essay [of Meredith Levande] examines less explored aspects of the phenomenon that have coincided with the ever-increasing pornographic imagery attached to female pop stars."[180] Diese Aussage von Meredtih Levande bestätigt meine Vermutung, dass zwischen Musik (-videos) und Pornographie ein enger Zusammenhang besteht. „[...] sex is stylish, a source of physical pleasure, a means of creating identity, self-expression, and a quest for individual fulfillment."[181] Aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann es als starkes (postfeministisches) Statement definiert werden, dass in allen untersuchten Musikvideos eine der größten Thematiken Sex ist, um somit, wie bereits erwähnt, für die weibliche Sexualität eine Sensibilisierung zu schaffen und damit verbundene Tabu-Themen und gesellschaftliche Vorurteile aufzulösen.

[179] Ebd., [01:44].
[180] Meredith Levande, *Women, Pop Music and Pornography.* In: Meridians: feminism, race, transnationalism. Vol. 8, No. 1, 2008, S. 293–321. S. 294.
[181] Theresa Renee White, *Missy "Misdemeanor" Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture—Girl Power or Overpowered?* In: Journal of Black Studies, Vol 44, No. 6, 2013. S. 607-626. S. 611.

Dies hat natürlich nicht nur ästhetische Zwecke, sondern ist mit verkaufsstarken Argumenten ebenfalls in Verbindung zu bringen. „The use of feminist rhetoric with sexual commodification is not incidental; since media companies now distribute pornography, there is an economic interest in promoting ideals that are in line with the bottom line."[182] Da es heutzutage durch die neuen Medien vereinfacht ist, Zugang zu sexuellen Inhalten zu bekommen, erscheint es logisch, dass sich insbesondere die popkulturelle Musikindustrie dahingehend verändert hat und sich den Gegebenheiten anpasst. „'On Demand' porn is always on tap, and current music videos signify adult entertainment's availability."[183] Das bedeutet, dass die Popkultur sich durch diesen erleichterten Zugang insofern anpasst, dass dort der Fokus vermehrt auf eine stark sexualisierte Vermittlung von Inhalten gelegt wird, was aber nicht als ernstzunehmende Konkurrenz für die Pornoindustrie gewertet werden kann, da es sich hier immer noch um zwei unterschiedliche Bereiche handelt.

Somit ist meiner Meinung nach auch *Body* aus zwiespältiger Sicht zu sehen, da einerseits für die Vielfältigkeit und freie gelebte Sexualität von Frauen plädiert wird, aber andererseits doch sehr extrem mit dem sexualisierenden Aspekt gespielt wird, womit sich sicherlich nicht alle Frauen identifizieren können. Durch Stallions postfeministisches Statement „Real hot girl shit" zu Beginn jedes ihrer Lieder und ihrer doch durchdachten Performance können ihre Lieder einerseits schon dem Postfeminismus zugeordnet werden, das sie unter anderem auch sehr sexpositiv sind, dennoch macht diese es schwierig, den Körper nicht zu hypersexualisieren.

Ein weiterer, nicht unerlässlicher Aspekt ist, dass bei *Body* und bei *Thot Shit* jeweils Männer Regie führten. Stallion denkt sich ihre Choreographien immer selbst aus und schreibt ihre Lieder selbst[184], was ihre Authentizität als Künstlerin und Postfeministin unterstreicht. Dennoch sind die Musikvideos aus einer männlichen Perspektive gedreht. Beeinflusst dies in irgendeiner Weise die Darstellung der weiblichen Körper? Oder ist dies sogar bewusst so von Stallion gewählt worden? Handelt es sich hier noch um Selbstermächtigung? Aube Perrie, welcher Regie bei *Thot Shit* führte, ist bekannt für seine extravagante Kameraführung und spezielle Perspektive, die als sehr lebhaft und kreativ definiert werden kann. Er legt sehr viel Wert auf kleine Details, welche die Extravaganz seiner Arbeiten betonen.[185] Ebendiese Details lassen sich auch in *Thot Shit* wiederfinden.

[182] Meredith Levande, *Women, Pop Music and Pornography*. S. 299.
[183] Ebd., S. 298.
[184] Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Body_(Megan_Thee_Stallion_song). [03.10.2022]
[185] Vgl. https://wanda.net/directors/aube-perrie/bio. [03.10.2022]

Cardi B

Cardi B's Musikvideos sind ebenfalls dafür bekannt, dass sie polarisieren. Wie bereits festgehalten, hat ihre Kollaboration *WAP* mit Megan Thee Stallion 2020 für enormen Diskussionsstoff gesorgt. *WAP* steht für das Epizentrum der weiblichen Lust und Sexualität. Die ersten Songzeilen, die zu vernehmen sind, lauten „There's some whores in this house."[186] Doch dies soll nicht als negativ wertend aufgefasst werden, sondern die freie weibliche Sexualität zelebrieren und symbolisieren. Ähnlich wie der Ausdruck der „Bad Bitch" kann diese Songzeile als postfeministisches Statement interpretiert werden. Außerdem kann *WAP* eindeutig dem Hip-Hop Feminism zugeordnet werden. Cardi B und Megan Thee Stallion positionieren eindeutige Statements, die insbesondere für junge Frauen einige Identifikationsmöglichkeiten bieten. Dies zeigt sich beispielsweise an der enormen Reichweite beider Frauen auf Social Media, sowie der Live-Performance von *WAP* beim Wireless Festival 2022 in London, bei welchem das Publikum – insbesondere junge Frauen - den gesamten Liedtext mitrappen konnte und die Performance der Rapperinnen feierten. Sie selbst bezeichnet sich als Feministin und möchte mit ihren Liedern das female Empowerment stärken und vom akademischen Rahmen lösen: „I don't understand how you bitches feel like being a feminist is a woman that have a education, that have a degree. That is not being a feminist. You discouraging a certain type of woman […]. Because at the end of the day I'm going to encourage any type of woman."[187]

Durch Aussagen wie diese entsteht ein starker gesellschaftlicher Diskurs, ob Cardi B als Feministin bezeichnet werden kann oder sich lediglich selbst vermarkten möchte. Da sie, bevor sie als Rapperin erfolgreich wurde, als Stripperin arbeitete, wird sie als Person und als Frau negativ konnotiert wahrgenommen, als würde durch diesen Beruf ihre Meinung und ihre Einstellung keine Gewichtung und keinen gesellschaftlichen Stellenwert haben.

> "In a time when one of the most controversial f words, feminism, turns people off Cardi B adopts that label and ideology with pride. She often talks about feminism and takes a feminist position on the show that made her a star*, Love & Hip Hop*, and on her social media channels. But she has found herself as the target of classist and perhaps even racist critiques because her brand of feminism has not met the standards of those in more formal feminist spaces."[188]

Dass sie nicht den Standards der feministischen Strukturen entspricht, trifft es ziemlich genau. Doch meiner Meinung nach lebt ein offener Diskurs von ebensolchen Kontroversen. Da

[186] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP.* Album*: WAP,* 2020.
[187] Cardi B nach: Sherri Williams, *Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero.* S. 1115.
[188] Ebd.

insbesondere der Postfeminismus eine sehr stark diskutierte Bewegung ist, lässt sich Cardi B wunderbar als Gallionsfigur für diesen einordnen.

> "Cardi B is not perfect and neither is feminism. But it is through her position in pop culture as a reality television star […] that she introduced feminism and feminist practices to people who have been closed off to them. […] that Cardi B will influence feminists inside the academy to not be so rigid in their definition(s) of feminism."[189]

Dies zeigt sich in all ihren Liedern und auch Musikvideos. Ich habe mich lediglich auf *WAP* konzentriert, da dies meiner Meinung nach das kontroverseste Video ist, dass Cardi B bis dato veröffentlicht hat. Wie bereits erwähnt, steht *WAP* als Akronym für „wet ass pussy", welche den Hauptgegenstand des Liedes bildet. Ebenso sei hier auch nochmal die Metapher des Wassers aufgegriffen, welches das „wet" mehr als verdeutlicht und sich im gesamten Musikvideo als wichtiges Element wiederfinden lässt. Die visuelle sowie die inhaltliche Ebene bilden in *WAP* eine Symbiose. Die Lyrics passen zu den dargestellten Szenen und es wird schnell deutlich, worum es geht. Das Musikvideo ist schrill, bietet viele verschiedene Impressionen und hat schnell wechselnde Szenen – all das passt ebenso zu den Lyrics, welche in einer hohen Geschwindigkeit gerappt werden. In der Popkultur hat dieses Musikvideo schnell einen hohen Stellenwert erreicht und hat auf YouTube eine Reichweite von ca. 472 Millionen Views. Sherri Williams argumentiert, dass in der Popkultur und in den Medien viele weibliche Künstlerinnen ihre feministische Meinung durch ihre Kunst äußern und somit ihren Fans näher bringen können.[190] Das unterstreicht ebenfalls meinen Zugang dazu, dass die hier analysierten Künstlerinnen Vertreterinnen des Postfeminismus sind und ihre Stellung durch ihre Lieder klar machen wollen. Eine weitere interessante Symbolik hierfür ist das Auftreten von Raubtieren in *WAP*, insbesondere der Schlangen.

[189] Ebd.
[190] Ebd.

Abb.13[191]:

Cardi B und Megan Thee Stallion räkeln sich inmitten von Schlangen.

Schlangen an sich sind sehr mystifizierte Tiere mit einer weit zurückreichenden Geschichte und werden in der Theater-, Film- und Medienlandschaft aber auch in der Literatur häufig als Metapher eingesetzt. Sie kann verschiedene Bedeutungen haben, seien diese positiv oder negativ konnotiert. Dennoch ist ihre Ursprungsbedeutung in Zusammenhang mit der Göttin zu bringen, da die frühere Weltsicht unter dem Matriarchat als eine tief zyklische und in Kreisläufen denkende zu verstehen ist.[192] Die Schlange kann deshalb als Symbol der Göttin und des Zyklus verstanden werden, da:

> „[...] sie [sich] häutet und erneuert damit immer wieder selbst. Sie gebiert sich quasi selbst. Damit gilt sie auch im alten Europa als Hüterin der Quelle des Lebens. Sie wird mit Schöpfung, Fruchtbarkeit, Wachstum und mit der Erneuerung der Lebenskraft in Verbindung gebracht. So wie die Göttin das Lebens sich immer wieder erneuert, so erneuert sich die Schlange.“[193]

Da diese Szene aus *WAP* an einen griechischen Tempel erinnert, da die beiden Rapperinnen auf Sand gebettet sind und an Gladiatoren erinnernde Sandalen tragen, sowie tempelartige Marmoremporen sie umrahmen, wage ich einen Bezug zu dieser Symbolik der Schlange zu ziehen und würde ihr in diesem Fall eine positive Konnotation zusprechen. Cardi B und Megan Thee Stallion inszenieren sich hier ganz klar als Göttinnen, die von Schlangen umrankt und beschützt werden und sie die Kontrolle über sie sowie das männliche Geschlecht haben. Sie rappen in dieser Szene sehr detailliert über Geschlechtsverkehr, was wiederum mit der Fruchtbarkeit und der Erneuerung der Lebenskraft der Schlange assoziiert werden kann.

[191] Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. [00:42].
[192] Kaja Andrea Otto, *Spiritual Feminist. Warum es Zeit ist für ein neues weibliches Selbstbild, Body Freedom und Sisterhood*. München 2022, S. 43.
[193] Ebd., S. 43/44.

Natürlich könnte die Schlange in *WAP* auch im biblischen Kontext gelesen werden, in welchem sie als der Ursprung für das Böse, die Sünde und Verführung steht und dadurch, das sie Eva dazu verführt, in den Apfel zu beißen, die Frauen automatisch mit einer Erbsünde geboren werden. Aus dieser Perspektive betrachtet, könnte man die beiden Rapperinnen somit als sündhaft und als Verführerinnen bezeichnen. Es ist nicht ganz klar herauszulesen und könnte auch eine Mischung aus beiden Zugängen sein. Dennoch passt die positive Konnotation meiner Meinung nach besser zu der vermittelten Message der Frauen und der Befreiung der weiblichen Sexualität. Die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, sowie der obsessive Fokus auf den weiblichen Körper sind wieder eindeutige Merkmale, die sich dem Postfeminismus zuordnen lassen.

Der Hauptgegenstand der Analyse, das Twerking, ist bei *WAP* ebenso vertreten. Cardi B und Megan Thee Stallion twerken entweder alleine, zu zweit oder mit ihren Backgroundtänzerinnen. Grundsätzlich gestaltet es sich schwierig, das Twerken in diesem Zusammenhang als nicht sexualisiert zu interpretieren. Da der Song explizit sexualisierte Inhalte aufweist, wird damit gespielt und somit zu einer hypersexualisierten Handlung gemacht. Kinematographisch gesehen ist bei *WAP* insbesondere die sogenannte Glitch Ästhetik auffallend.[194] Wie bereist erwähnt, folgen die einzelnen Szenen schnell aufeinander, doch sind oftmals bei den Übergängen kleine Glitches, also Störungen des Bildes, eingebaut. Diese Glitches rufen dadurch kurzzeitige, unbewusste Irritationen hervor, was sich somit in die polarisierende Message von *WAP* eingliedert.

Regie führte Collin Tilley, welcher oftmals bei Stallion und bei Cardi B Regie führt und beispielsweise für andere große Stars wie Justin Bieber, J. Balvin, oder Maluma arbeitet. Hierbei ist interessant zu sehen, dass er überwiegend für definierte? heterosexuelle CIS-Männer arbeitet, woraufhin bei mir die Frage aufkommt, ob das seinerseits eine bewusste Entscheidung ist. Inwiefern beeinflusst er durch diese maskuline Perspektive die Musikvideos der beiden Rapperinnen – aber in diesem Fall genauer, *WAP*? Bzw. beeinflusst er sie überhaupt? Ist er als Regisseur und Produzent bewusst von den Frauen gewählt worden? Meiner Meinung nach ist *WAP* auf jeden Fall aus der Sicht des Male Gaze gedreht worden, dennoch behaupte ich, dass dies von Stallion und Cardi B so gewünscht war. Und wie würde das Video aussehen, wenn es aus einem ‚Female Gaze' gedreht worden wäre? Vielleicht unterscheidet es sich nicht einmal so gravierend von dem Male Gaze?

[194] Vgl. Michael Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics.* Routledge, New York, 2016. S. 21 ff.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass auch *WAP* aus meiner Sicht als postfeministisches Statement aufgefasst werden kann, gerade da es so extrem poralisiert. Auch wenn die Sexualisierung hier einen hohen Stellenwert aufweist, auch wenn die Künstlerinnen hypersexualisiert wahrgenommen werden. Cardi B ist zudem eine wichtige Person im feministischen Diskurs und leistet ihren eigenen Beitrag dazu. "Cardi B's visibility is important in popular culture because she challenges traditional ideas about women, especially women of color."[195] Und das ist genau das, was den Postfeminismus auszeichnet.

Doja Cat feat. Saweetie

Das Musikvideo zum gemeinsamen Lied Best Friend von Saweetie und Doja Cat startet mit einer starken feministischen Message und Überlegungen zu Misogynie.

Man sieht die beiden Rapperinnen auf Liegestühlen im Bikini, während ein Mann an die beiden heran tritt und davon redet, dass alle Männer sie objektifizieren und sexualisieren würden, er das jedoch niemals tun würde. Somit beginnt das telepathische Eröffnungsgespräch über Misogynie zwischen Saweetie und Doja Cat.

Abb. 14[196]: Eröffnungsgespräch über Misogynie.

[195] Sherri Williams, *Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero.* S. 1116.
[196] Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend.* [00:12].

Abb. 15[197].

Abb. 16[198].

Die beiden thematisieren hier toxische Maskulinität, welche sich in dieser Szene dadurch zeigt, dass Jamal, welcher die beiden anspricht, sich als Frauenversteher bezeichnet, der Frauen in keinster Weise sexualisiert und alle anderen Männer dafür verurteilt. Als die beiden Rapperinnen sagen, dass sie „Freaks" seien, wird er hellhörig und fängt an, mit ihnen zu flirten. Die Doppelmoral wird somit direkt ersichtlich und soll darauf aufmerksam machen, inwiefern sich toxische Maskulinität äußern kann. Außerdem wird mit dieser Szene aufgezeigt, welch allumfassende Rolle Objektifizierung und Sexualisierung im Alltag von Frauen spielen.

Maskulinität ist ein für Männer gesellschaftlich auferlegtes Konstrukt, welches die Grundsätze der, bezeichnen wir es als „wahren" Männlichkeit, definieren. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass man als nach dem biologisch definierten männlichen Geschlechts gewisse Charaktereigenschaften besitzen sollte wie beispielsweise Risikofreudigkeit, Verantwortlichkeit, Unverantwortlichkeit, unbändiger Sexualtrieb oder gar Aggression, um nur ein paar Beispiele zu nennen.[199] Weist ein Mann nicht diese oder ähnliche Eigenschaften auf, bildet er kein äquivalentes Pendant zur Weiblichkeit, was als problematisch erachtet wird und

[197] Ebd. [00:15].
[198] Ebd. [00:21].
[199] Vgl. Robert W. Connell, *Die soziale Organisation von Männlichkeit*. In (ders).: Der gemachte Mann. Geschlecht und Gesellschaft. Springer Fachmedien, 2015. S. 119-141. S. 121.

sich nicht einfach kategorisieren lässt. Dies lässt sich zusammenfassend als Toxic Masculinity definieren. Da immer mehr Männer aus diesen tradierten Rollen und auferlegten Konventionen ausbrechen und sich das Männerbild somit zwangsläufig ändert, entstehen dadurch einige Diskurse, die die heutige Männlichkeit infrage stellen und sogar von einer Krise der Männlichkeit die Rede ist.

Grundsätzlich geht es in dem Lied um zwei beste Freundinnen, die sich einander unterstützen und ihre Unabhängigkeit und Einigkeit feiern. Sie unterstützen sich bedingungslos und bilden eine Allianz gegen den Rest der Welt. Dies zeigt sich anhand der Lyrics, welche ebenso zu der visuellen Gestaltung des Musikvideos passen. Es gibt verschiedene Settings, wie einen Stripclub, ein fahrendes Auto, den Pool oder ein Nagelstudio. Im Refrain geht es darum, dass die beste Freundin eine „Real Bad Bitch" ist – dieser Auszug war ausschlaggebend für den Titel dieser Masterarbeit, da er einfach bezeichnend für das heutige female Empowerment ist und viele Diskurse auslöst, da sich durch insbesondere durch Sprache konstant gesellschaftliche Normen beeinflusst werden und es spannend ist, wie sich durch diese Formulierung der feministische Diskurs verändert.[200] Dies belegt auch die Aussage von Aria S. Halliday & Nadia E. Brown: „[...] Millennial Black women use cultural production for self-articulation, empowerment, and sexual expression through a Black feminist/hip-hop feminist framework."[201]

Neben dem doch recht eingängigen Text des Lobliedes auf die beste Freundin – welcher außerdem generell als Loblied auf die als sich in diesem Punkt unterstützende Gemeinschaft und Weiblichkeit interpretiert werden kann – geht es zudem natürlich wieder um den Aspekt des Twerkens, welcher auch in diesem Musikvideo eine zentrale Rolle spielt. Dadurch, dass der Text davon handelt, dass „sie" – also eine von den beiden besten Freundinnen, im Stripclub twerkt, stellt sich hier die Frage, inwiefern dies als postfeministisches Statement gezählt werden kann, da in einem Stripclub offensichtlich mit der Absicht getanzt wird, Männer zu beeinflussen und sich somit dem Male Gaze offensiv auszuliefern. Insbesondere, wenn an den Ursprung des Twerkens gedacht wird, welcher in einem absolut keinem sexualisierten Kontext steht, kann der Ort des Stripclubs als eher problematisch erachtet werden. Mit dieser Symbolik wird meiner Meinung nach eher ein minimaler „Backlash" ausgelöst, da an solchen Orten neben Objektifizierung und Sexualisierung auch der Sexismus stark vertreten sind. Dass insbesondere

[200] Das Schlagwort der "Bad Bitch", dessen Konnotation und die Beziehung zum Postfeminismus wurde bereits zu Beginn dieses Kapitels ausführlicher analysiert, weshalb ich an dieser Stelle nicht noch einmal dieselbe Analyse aufgreife.

[201] Aria S. Halliday & Nadia E. Brown, *The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé, and "Feeling Myself" as Political Empowerment.* S. 223.

junge Mädchen sich dieser „Twerk-Bewegung“ anschließen und Videos von sich auf YouTube oder TikTok hochladen, um ebendiese Stripclub-Situation zu imitieren, ist ebenfalls fraglich, da dies einiges an negativen Konsequenzen im Web mit sich bringt: „Engagement (comments, sharing, and likes or dislikes) with videos of black girls twerking often predictably features slut-shaming, sexually objectifying requests for hook-ups, or reactionary respectability politics around what is essentially adolescent play and pleasure, of course, with some exceptions.“[202] Dadurch, dass aber wiederum im Postfeminismus insbesondere der (sexualisierte) Körper der Frau sehr im Fokus steht, könnte man aber argumentieren, dass gerade diese hypersexuelle Wahrnehmung des weiblichen Körpers ein Paradigma bildet, welches sie als emanzipiert und selbstbestimmt im Umgang mit ihrem Körper erscheinen lässt. Auch der Liedtext an sich betont die finanzielle und sexuelle Freiheit und Unabhängigkeit der Frau, weshalb das Setting des Stripclubs in einer aufgeweichteren Form verstanden werden kann. Da das Twerken aber allgemein hypersexualisiert wird, kann es, insbesondere in einem Setting wie einem Striplokal, nicht losgelöst von einer gewissen sexuellen Objektifizierung abgespalten betrachtet werden, auch wenn in diesem Kontext die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit der Frauen betont werden.

Regie führte bei *Best Friend* der US-amerikanische Regisseur Dave Meyers, welcher mehrere Grammys gewann und unter anderem Musikvideos für Missy Elliot dreht. Somit gibt es auch bei diesem Musikvideo wieder den Einfluss des Male Gaze, wenn auch mehr spezifiziert, da er mit vielen Schwarzen Rapperinnen zusammen arbeitet.
Was in Bezug auf den Male Gaze weiterhin wichtig zu erwähnen ist, dass dieser rückblickend nicht in seiner kompletten Form in den Untersuchungsgegenständen gegeben ist. Der Male Gaze setzt sich aus drei Faktoren zusammen, welche aus der Kameraperspektive, der Sicht des Publikums und dem der sich auf der Leinwand befindenden Mannes bestehen. Doch befindet sich kein aktiv blickender Mann in den jeweiligen Videos. Die Ausnahme bildet *Thot Shit,* wo der Protagonist anfangs zwar den aktiv zusehenden männlichen Blick personifiziert, dieser aber im Laufe des Videos humoristisch von Stallion umgewandelt und angegriffen wird, sodass der männliche Blick regelrecht Angst davor hat, zu blicken. Bei *Best Friend* tritt zu Beginn zwar auch ein Mann auf, doch wird dieser schnell von Saweetie und Doja Cat vertrieben, indem sie ihn vor die Tatsache der Toxic Masculinity stellen und somit die Bürde des männlichen Blickes direkt untergraben und aufheben. Die Rapperinnen wenden sich zwar mit ihren Liedtexten und

[202] Kyra D. Gaunt, *YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus.* S. 251.

ihrer Darstellung an Männer, doch spielt kein Mann die Hauptrolle in den Videos, im Gegensatz, wie es zu vielen anderen Musikvideos anderer Künstlerinnen (oder in anderen Musikvideos der hier untersuchten Rapperinnen) der Fall ist, wie beispielsweise bei Nicki Minaj.
Meiner Meinung nach kann auch *Best Friend* im Allgemeinen als Statement für den Postfeminismus gesehen werden, da einige Aspekte, wie beispielsweise der Austausch über Misogynie oder das female Empowerment zwischen den Künstlerinnen, als Pro-Argumente für die feministische Bewegung stehen.

Letztendlich ist festzuhalten, dass der Postfeminismus grundsätzlich polarisiert und das tun die Musikvideos, die Lyrics und die Auftritte der Rapperinnen ebenso. Dies ist teilweise kalkuliert im Sinne des wirtschaftlichen Gedankens, aber ebenso im feministischen Blickwinkel. Weder die Social Media Postings, noch die Outfits, noch die Musikvideos sind Zufall. Es wird auf mehreren Ebenen damit gespielt und provoziert. Diese Provokation lässt sich als weiteres Merkmal des Postfeminismus definieren und spricht wiederum als Argument dafür, dass die Rapperinnen als Vertreterinnen für den Postfeminismus gesehen werden könnten.

> „Eine Verbreitung in den Massenmedien stellt einen zentralen Aspekt der intendierten politischen Intervention dar; gleichzeitig werden diese Formen der Vermarktung immer wieder neu mit feministischen Themen und Inhalten gefüllt [...]. So gehören Interviews, [...] das Teilen von Videos und Memes in sozialen Netzwerken genauso zur popfeministischen Strategie wie die Texte, Songs oder kalkulierte Protest-Performances der Künstlerinnen selbst. [...] Die Gefahr, dass feministisch-politische Inhalte zum sinnentleerten Medienspektakel werden, ist dabei ein einkalkulierter Teil der Aktion.“[203]

Auch wenn Smith und Stehle hier von dem sogenannten Popfeminismus sprechen, so lässt sich das Prinzip auch auf die Vermittlung des Postfeminismus übertragen, da hier klare Parallelen zu erkennen sind. Die Provokation steht auch hier im Vordergrund, insbesondere in den Musikvideos. Somit lassen sich zwei wichtige Argumentationen miteinander vereinen; einerseits das Vermitteln von doch feministischen Ansätzen und female Empowerment, aber gleichzeitig die dadurch entstandene Polarisierung für die eigenen Marketingzwecke zu nutzen.

[203] Carrie Smith; Maria Stehle, *Kritik, Handlungsfähigkeit und Widerständigkeit: Popfeminismus*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. S. 498.

Teil 4: Conclusio und Ausblick

Die Frauenbewegung ist nach wie vor ein wichtiger Bestandteil des Feminismus. Leider wird häufig der Begriff des Feminismus auch heute noch fälschlicherweise ausschließlich mit der Frauenbewegung und Männerhass in Verbindung gebracht. Dabei steht Feminismus für Gleichberechtigung aller Menschen jeglicher Herkunft und Geschlechts, Inklusion und Beseitigung von Diskriminierung. Aus diesem Grund hat sich in den letzten Jahren gerade der Bereich der Gender Studies enorm entwickelt und es wird versucht, tradierte Geschlechterrollen aufzubrechen und die den Geschlechtern auferlegten patriarchalen und gesellschaftlichen Paradigmen aufzulösen und Platz für neue Zugänge zu schaffen. Die feministische Theorie ist an sich nicht als fertiges Theoriekonstrukt zu betrachten, sondern setzt sich aus vielen verschiedenen Ansätzen aus mehreren wissenschaftlichen Perspektiven zusammen und erweitert sich dadurch ständig.

Der Postfeminismus bildet eine wichtige neue Strömung im Bereich der Frauenbewegung und es gilt, ihn genauer zu untersuchen, weil der Postfeminismus kontrovers diskutiert wird und feministische als auch anti-feministische Ansätze vereint, weshalb er als widersprüchlich konnotiert gilt. Grundsätzlich wird der Postfeminismus deshalb (beispielsweise von Angela McRobbie) als „Backlash“ bezeichnet, weil er viele Aspekte aufweist, die sich nicht mit dem Feminismus im eigentlichen Sinne verbinden lassen. Der Postfeminismus ist in sich variabel und weist ebenso Strömungen des Second Wave Feminism und Feminismus auf, die wiederum auf Leerstellen aufmerksam machen und eine Sensibilisierung schaffen sollen. Der Definition, dass der Postfeminismus als eine Art Sensibilität verstanden werden sollte, schließe ich mich, insbesondere nach näherer Auseinandersetzung mit der Thematik, an. Ich würde den Postfeminismus ebenso als kontroverse Strömung innerhalb der Frauenbewegung definieren und appellieren, dass generell jede Bewegung kritisch hinterfragt und genauer erforscht wird, für oder gegen welche Werte sich diese einsetzt, bevor man sich anschließt.

Insbesondere die Fokussierung auf den weiblichen Körper (im sexualisierten Kontext) spielt im Postfeminismus eine große Rolle. Während in früheren feministischen Bewegungen das Anliegen darin bestand, den Frauenkörper stärker zu entobjektifizieren, so wird er im Postfeminismus wieder eher zum Objekt. Es gilt, den weiblichen Körper nach spezifischen Gesichtspunkten als „schön“ zu erhalten bzw. zu modellieren, weshalb hier nun die sozialen Medien und der Aspekt der „Consumption“ eine zentrale Rolle spielen. Dies hängt auch weitestgehend von dem Identifikationspotential ab, welches in den sozialen Medien, aber auch

in der TV-Landschaft oftmals künstlich erschaffen wird. Es ist kein Zufall, dass das Influencergeschäft in den letzten Jahren so erfolgreich wurde, da hier viel mehr Nähe und Identifikationsmöglichkeiten geschaffen werden können als beispielsweise über Werbung in Zeitschriften oder im TV. Letztlich ist der Postfeminismus eine doch subjektive Strömung, die generationsabhängig (und doch wiederum in den Generationen allgemein kollektiv geprägt) unterschiedlich betrachtet wird. Dass die obsessive Fokussierung auf den weiblichen Körper im Postfeminismus eine so zentrale Rolle spielt, erachte ich einerseits als problematisch, da hier ein sehr hohes Risiko zur Objektifizierung und Übersexualisierung gegeben ist und an dieser Stelle noch kein Fortschritt in Bezug auf eine Neuaufrollung des gesellschaftlichen Blickes stattgefunden hat. Andererseits lehnen sich immer mehr Frauen gegen diese Übersexualisierung auf, indem sie auf verschiedene Arten wie eine beispielsweise überzogene Darstellung auf Social Media oder über eine humoristische Ebene darauf aufmerksam machen und somit der Diskurs erweitert und eine Sensibilisierung dafür geschaffen wird. Die Fokussierung auf den weiblichen Körper hat dennoch außerdem positive Gesichtspunkte wie die Selflove und Body Positivity-Bewegungen zutage gebracht, wodurch alte, negative Glaubenssätze über das Selbstbild und dass dieses einem gesellschaftlich normiertem Idealbild entsprechen muss, aufgelöst werden und somit ein neues Identifikationspotential für viele Frauen geschaffen werden kann.

Der intersektionale Ansatz und der Black Feminism als Lebensrealität sind außerdem wichtige Bestandteile, die in die Analyse miteingebunden werden mussten. Die intersektionale Forschung setzt sich mit sozialer Position, Praktiken und Identitäten in Bezug auf unterschiedliche Macht- und Ungleichheitsstrukturen in der Gesamtheit auseinander und inwiefern Menschen, die einer bestimmten Kategorie (Race, Class und Gender) zugeordnet werden, marginalisiert werden. Wichtig hierbei ist zu erwähnen, dass oftmals der eindimensionale Untersuchungsrahmen im Feminismus kritisiert wird und es häufig der Fall ist, dass viele Frauen aus den verschiedenen Kategorien somit auf mehreren Ebenen marginalisiert werden. Hier zeigt insbesondere Kimberlé W. Crenshaw auf, dass durch eindimensionale Analysen Schwarze Frauen in der Konzeptualisierung, Identifizierung sowie der Bekämpfung von Rassismus und Sexismus nicht genügend Beachtung geschenkt bzw. der Ursprung der Diskriminierungen nicht zur Gänze aufgerollt wird. Hier empfand ich es als spannend zu berücksichtigen, ob die untersuchten Rapperinnen in diese Marginalisierung hineinfallen und ob sie sich durch ihre Musik Gehör verschaffen, um auf ebendiese aufmerksam zu machen.

Darüber hinaus erschien es sinnvoll, die Selbst-Objektifizierung in den Analyserahmen mit aufzunehmen. Dazu habe ich mich für die Selbst-Objektifizierungstheorie von Kathi Miner-Rubino und Barbara Fredrickson entschieden. Diese besagt, dass der Blick von observierenden Personen auf sich selbst und sein eigenes Selbstbild und Selbstwertgefühl adaptiert werden und somit verschiedene Bedeutungsebenen zugeschrieben werden. Sie zeigt außerdem Mechanismen auf, die die sexuelle Objektifizierung und die physische Attraktivität insbesondere von Frauen leiten und beeinflussen und inwiefern sich das auf (Schönheits-)Ideale auswirkt und somit neue entstehen können.[204] Der ‚Male Gaze' spielt hierbei auch wieder eine wichtige Rolle, da er dazu neigt, weibliche Körper, oder besondere Körperstellen, regelrecht zu fetischisieren. Somit wurde deutlich, dass äußere Einflüsse und auferlegte Rezeptionsweisen sich auf die eigene Selbstwahrnehmung auswirken, welche negative Konsequenzen auf das eigene Körperbild mit sich bringen können. Die Frage, die sich mir dennoch stellte, war, ob sich die Rapperinnen teilweise bewusst selbstobjektifizieren, um damit einer fremdgesteuerten Objektifizierung zuvorzukommen und somit ein gewisses Bild von sich vermitteln, das sie selbst erschaffen haben und somit kontrollieren können beziehungsweise der Anschein erweckt wird, dass es kontrollierbar sei. Gewiss ist, dass sie auf eine gewisse Ebene genau damit spielen.

Dies hängt auch eng mit der allgemeinen Geschlechterrepräsentation in Musikvideos zusammen, welche sich immer noch stark auf die Präsentation des biologischen Geschlechts (sex) stützt. Es werden außerdem verschiedene Stereotypisierungsmechanismen in Musikvideos eingesetzt, um die Differenz zwischen den Geschlechtern zu verdeutlichen.

Es muss dennoch eine Neuaufrollung der Geschlechterrepräsentation angestrebt werden, welche meiner Meinung nach schon langsam begonnen hat. Viele Künstler:innen sind in der queeren Community zu verordnen, da seien beispielsweise Sam Smith oder Lil Nas X genannt, dennoch spielen auch sie mit Konventionen in ihrer Darstellung. Die Rezeptionsweise hängt dennoch auch mit den eigenen Sichtweisen der Rezipient:innen ab und inwiefern diese von eigenen Konventionen geprägt sind.

Daran anschließend gab es eine kleine Einführung in die Begrifflichkeiten des Musikvideos, seiner Entstehungsgeschichte und eine Einordnung seines Stellenwerts in der Medienwissenschaft.

---

[204] Kathi Miner-Rubino; Jean M. Twenge; Barbara Fredrickson, *Trait self-objectification in women: Affective and personality correlates.* S. 149.

Um die Sexualisierung von Frauenkörpern in Musikvideos zu verdeutlichen, wurde der Tanzstil des Twerkens genauer untersucht. Das Twerken stellt in der heutigen Popkultur einen wichtigen Bestandteil dar und weist insbesondere in den Genres des R'n'B, Hip-Hop und Pop einen hohen Stellenwert auf. In seiner Historie wurde das Twerken als nicht sexualisiert konnotiert, da es in verschiedenen afrikanischen Stammeskulturen als Ausdruck von Freude und religiöser Anbetung oder auf Hochzeiten praktiziert wurde. Durch die Versklavung wurde das Twerken letztendlich auch auf den amerikanischen Kontinent gebracht. Das Bild bzw. die Konnotation des Twerkens in Bezug zu seiner ursprünglichen afrikanisch-historischen Bedeutung wurde nun durch die Medien und die Medienvermittlung nachhaltig negativ verändert. Die Sängerinnen Beyoncé und Miley Cyrus trugen einen erheblichen Teil zu dieser Veränderung bei. Insbesondere Miley Cyrus trug zu dieser Entwicklung mit ihrem stark diskutierten Auftritt bei den MTV Video Music Awards 2013 mit Robin Thicke bei. Sie war die erste weiße aus der westlichen Kultur abstammende Frau, die twerkte, weshalb sich in diesem Zusammenhang – neben der sexualisierenden – außerdem die Frage nach einer möglichen cultural appropriation stellte.
Die Schlussfolgerung dieses Kapitels bestand daraus, dass durch verschiedene Faktoren wie den Male Gaze und patriarchale Strukturen, sowie die Auferlegung einer Hypersexualität des weiblichen Körpers es sich schwierig gestaltet, das Twerken als nicht sexualisierenden Tanz wahrzunehmen. Wenn dies jedoch im Kontext von postfeministischen Ansichten betrachtet wird, so lässt sich festhalten, dass jede Frau dies subjektiv entscheiden kann, was für sie Twerking bedeutet, wie es für sie konnotiert ist und ob eine Selbstobjektifizierung und Sexualisierung dadurch veranlasst wird oder nicht. Dennoch muss eine Sensibilisierung dafür geschaffen werden, dass das Twerken als kulturelle Aneignung gerade in der westlichen Kultur verstanden werden kann, da die ursprüngliche Bedeutung des Twerkens eine andere und nicht sexualisierte ist und in einem anderen Kontext in der afrikanischen Kultur steht und historisch stand.

Nach der Vorstellung der Untersuchungsgegenstände wurden diese mit den im Theorieteil dargelegten (post)feministischen Theorien in die Analyse gebracht. Das Anliegen in dieser Arbeit bestand darin, zu analysieren, inwiefern Frauenkörper in Musikvideos sexualisiert werden und ob dies als Eigenermächtigung oder Rückschritt im (Post)Feminismus gesehen werden kann. Ziel der Analyse war es, diese Fragestellung zu beantworten. Es ist festzuhalten, dass die Antwort zwiegespalten ausfällt. Unter Berücksichtigung der feministischen Theorien, welche unter anderem zum Ziel haben, den Körper der Frau zu entobjektivieren, um

Sexualisierungen zu vermeiden, könnte diese doch explizite Darstellung der weiblichen Körper als „Backlash“ gesehen werden. Doch unter Berücksichtigung postfeministischer Aspekte, liegt sehr viel Eigenermächtigung in dieser Darstellungsweise. Der Postfeminismus sensibilisiert für female Empowerment, Individualität, gelebte Wahlfreiheit, Diversität, die ‚Selflove-Bewegung‘ und vielem mehr. Dass es heutzutage überhaupt möglich ist, dass Frauen selbstständig entscheiden können, wie ihr Körper präsentiert wird, beziehungsweise überhaupt als Künstlerinnen tätig sein können, verdanken sie der frühen Frauenbewegung, die sich für unser aller Rechte eingesetzt hat. Aus diesem Grund können die Musikvideos und die Darstellung der Rapperinnen als ein großer Schritt in die Richtung der sexuellen Freiheit und Befreiung der Frau, losgelöst von alten Denkmustern und auferlegten Klischees, gesehen werden. Die Rapperinnen schaffen und eröffnen durch ihre Musik sowie ihre Muskvideos einen Raum, der versucht, dieses bewusste Erleben und die Legitimierung der weiblichen Sexualität möglich zu machen, was ebenso als postfeministisches Statement gesehen werden kann, denn der Postfeminismus eröffnet die Möglichkeit, die weibliche Sexualität intensiver zu thematisieren. Das postfeministische Statement der ‚Bad Bitch‘, welches nahezu in allen Untersuchungsgegenständen auftaucht, verdeutlicht ebenso diese Sensibilität, die sich auch in der Sprache niederschlägt. Die Sprache ist ein sich andauernd verwandelndes Konstrukt, weshalb es umso wichtiger ist, dass sie sich an Veränderungen anpasst und diese somit aufzeigt. Aus dem intersektionalen Diskursrahmen gesehen, wird ebenso deutlich, dass sich die Künstlerinnen gegen Ungleichheiten einsetzen und bewusst mit Konventionen spielen und somit polarisieren. Neben der Vermittlung durch ihre Lieder sind sie auf Social Media aktiv und nutzen somit ihre Reichweite. Insbesondere Cardi B ist es wichtig, feministische Diskurse aus dem akademischen Rahmen zu lösen und Zugang zu allen Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten und Ethnien zu bekommen. Die nähere Auseinandersetzung hiermit zeigte, dass insbesondere Künstler:innen der Popkultur nicht vollständig in den feministischen Diskurs aufgenommen und oftmals aus akademischer Sichtweise nicht ernst genommen werden.

Andererseits muss dennoch klargemacht werden, dass die Polarisierung hier auch eine große Rolle spielt. Die Rapperinnen inszenieren sich und posten bewusst polarisierende Fotos oder Texte auf Social Media. Doch dies charakterisiert den Postfeminismus ebenfalls, weshalb sie zum größten Teil der Bewegung zugeordnet werden können.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass, obwohl der Male Gaze allgegenwärtig ist, in den Untersuchungsgegenständen ganz offensiv damit gespielt wird. Diese Allgegenwärtigkeit wird von den Rapperinnen aufgegriffen, wenn sie sich mit ihren Texten und

ihrer Performance an den männlichen Rezipienten wenden. Dennoch lässt sich kein aktiv schauender Mann in den jeweiligen Musikvideos finden, womit der Male Gaze in seiner Gänze durchbrochen und so mit auferlegten Konventionen gebrochen wird. Man könnte so weit gehen und behaupten, dass die Künstlerinnen diesen sogar auf eine parodistische / humoristische Weise durchbrechen, was insbesondere durch den Protagonisten in *Thot Shit* deutlich wird, da mit seinem (sexualisierenden) Blick gespielt und er danach für diesen mit sexualisierten Mitteln – sprich aggressives Twerking – bestraft wird.

Fakt ist, dass die Musikvideos der untersuchten Rapperinnen in vielerlei Hinsicht polarisieren. Unter Bezugnahme aller untersuchten Faktoren des Feminismus, Postfeminismus, Black Feminism unter intersektionalen Bezugnahmen lässt sich nicht eindeutig festhalten, ob diese als Rückschritt in der feministischen Bewegung gesehen werden können. Da der Postfeminismus viele verschiedene Einflüsse hat und eine kontroverse Strömung ist, lassen sich die Musikvideos demnach schon gut darin einordnen. Die Hypersexualisierung der weiblichen Körper ist nach wie vor ein großer Bestandteil in der Betrachtungsweise der weiblichen Körper und es benötigt einige andere Herangehensweisen, um dies aufzulösen. Die Frage, die sich mir stellte, war, ob weibliche Körper jemals losgelöst eines sexualisierten Blickwinkels betrachtet werden können und das bezweifle ich. Demnach nutzen die Rapperinnen diesen Blickwinkel, um daraus zu profitieren und für das female Empowerment einzusetzen. Vielleicht entsteht daraus einmal eine neue Perspektive, die die Hypersexualisierung normalisiert, sodass eine neue normative Betrachtungsweise entstehen kann. In der Popkultur kann dies als große Eigenermächtigung und Pro-Argument für den Postfeminismus gewertet werden.

Ausblick

Während des Forschungsprozesses und weiteren Überlegungen zu der Thematik tauchte immer wieder das Thema Queerness in Bezug zu männlichen Rappern auf. Wie verhalten sich all die untersuchten Faktoren in Bezug zu der Darstellung von männlichen Körpern unter Bezugnahme zu *Sex* und *Gender*? Und in welchem Verhältnis stehen Toxic Masculinity und Queerness dazu?

Der US-amerikanische Rapper Lil Nas X eignet sich dazu als Beispiel hervorragend, weil er als queerer, Schwarzer Rapper eine der wenigen Ausnahme im Bereich des Hip-Hop bildet,

welches als sehr maskulines und sexualisiertes Genre gilt. Lil Nas X gilt somit als eine Art neue Gallionsfigur und erntete neben vielen positiven Reaktionen auf sein Coming Out 2019 auch einige homophobe Reaktionen, die insbesondere aus der Hip-Hop Szene kamen. Somit ist es umso wichtiger, dass hier eine Weiterentwicklung stattfindet und insbesondere die Toxic Masculinity in verschiedenen Musikgenres aufgelöst wird. Es wird sicherlich dahingehend mehr Veränderung geben, da Künstler wie Sam Smith[205] oder Le1f ebenfalls Teil der queeren Community sind und eine neue Art der Männlichkeit vermitteln, welche großen Anklang in der Popkultur findet.

> "In Hip-Hop, artists repeatedly reproduce narratives of heterosexism, sexism, and homophobia, while rarely discussing Black queerness in a positive light. As a result, heteropatriarchal Black hypermasculinity remains the hegemonic code of Black authenticity in Hip-Hop […]. However, the larger question remains: How do Black gay male rappers achieve Black authenticity in Hip-Hop's heteropatriarchal culture?"[206]

Dies zeigt, dass dahingehend eine Sensibilisierung geschaffen werden muss, um alte normative Muster des Geschlechterverständnisses und patriarchale Strukturen aufzulösen. Lil Nas X versucht dies, indem er sich einer fluiden Genderbewegung anpasst. In seinem Musikvideo zu seinem sehr erfolgreichen Song *Montero* (der nach seinem richtigen Namen benannt ist), befindet er sich zu Beginn in einer geschlechtsneutralen Person, in einem mystischen geschlechtslosen Wesen, einer Schlange und danach wechselt er in verschiedene weiblich konnotierte Rollen. Weiblich konnotiert aus dem Grund, da er verschiedene Perücken und Kleider trägt und am Ende gipfelt sich diese Femininität in schwarze Lackstiefel mit lang geflochtenen Zöpfen, in welchen er den Teufel verführt.

[205] Sam Smith ist ein britischer Sänger, der eher im Bereich der Popmusik angesidelt ist, aber durch sein Outing als non-binäre Person und seine genderfluiden Performances als passendes Beispiel hierfür fungiert und eine Idee davon vermittelt, wie eine neue Art der Männlichkeit gesehen und die Toxic Masculinity dadurch zerstört werden kann.

[206] Melvin L. Williams; Verdell A. Wright, *True Niggaz Ain't Quare. An Examination of Black Gay Male Rappers and Hip-Hop Authenticity*. In: Campbell, J., & Carilli, T (Hrsg.), Locating queerness in the media : A new look. S. 85-105. S. 87.

Abb.17[207]: Drei queere Monteros.

Abb.18[208]: Lil Nas X verführt den Teufel.

Insbesondere die Schlangenszene muss an dieser Stelle nochmals erwähnt werden, da hier eine direkte Referenz zu *WAP* hergestellt werden kann, woran erkennbar wird, dass der Mythos der Schlange nach wie vor sehr stark konnotiert ist und somit die Sündhaftigkeit betont wird. Die Szene in *Montero* erinnert sehr stark an das biblische Verständnis der Schlange, da Lil Nas X als weiblich konnotierte Person vor einem Baum sitzt, an welchem sich die Schlange herunterschlängelt, um ihn danach zu verführen – dass die Schlange das Gesicht von Lil Nas X trägt, ist weiterhin ein interessanter Aspekt, der eine weitere Referenz auf seine (private und nicht die Kunstfigur) Person – Montero – ist.

[207] Lil Nas X, *Montero*. R.: Tanu Muino. Album *MONTERO*, 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k. [01:16].
[208] Ebd., [02:43].

Abb.19[209]: Lil Nas X und sein Schlangen-Ich.

Einige Fragen, die sie stellten und spannend für eine weitergehende Analyse wären, lauten, warum er sich gerade in einer feminin konnotierten Rolle befinden muss, um zu verführen oder angeklagt zu werden? Hat dies eine tiefere Bedeutungsebene? Inwiefern kann das Motiv der Schlange auf die „männliche“ Rolle in dem Fall übertragen werden? Wie spielt Lil Nas X mit Konventionen und dem Verständnis von Gender und bricht er somit einen neuen Diskurs oder gar eine neue Bewegung an? Wird sein Körper ebenfalls hypersexualisiert und objektifiziert und geschieht dies automatisch erst, sobald er den femininen Teil von sich zeigt?
Des Weiteren haben sich alle hier untersuchten Künstler:innen während des Schreibprozesses dieser Masterarbeit zu mehreren Kooperationen zusammengeschlossen und gemeinsame Lieder herausgebracht. Dies zeigt, dass sich alle in derselben Bewegung und Richtung wiederfinden und ähnliche Wertvorstellungen teilen. Hier wäre es weiterhin interessant zu analysieren, inwiefern diese Kooperationen funktionieren, ob sie genauso polarisieren und man darüber hinaus den eigenen Stil der/des jeweiligen Künstler:in erkennt und ob dies als eine Vereinigung der Selbstermächtigung gesehen werden könnte. Welche spezielle Rolle spielt Queerness durch Lil Nas X in den gemeinsamen Arbeiten und wird dies sichtbar? Darüber hinaus wäre es sinnvoll, eine weiterführende intersektionale Diskursanalyse unter Bezugnahme des Verständnisses von Queerness anzustreben und somit alle Aspekte in einen größeren Kontext zu setzen und das gesellschaftliche normative Konstrukt von „Männlichkeit“ zu dekonstruieren und neu zu definieren.

[209] Ebd. [00:27].

Mediographie

- Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. R.: Colin Tilley. Album*: WAP,* 2020. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [01.11.2022].
- Lil Nas X, *Montero*. R.: Tanu Muino. Album *MONTERO*, 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k, [01.11.2022].
- Megan Thee Stallion, *Body*. R.: Colin Tilley. Album *Good News*, 2020. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [01.11.2022].
- Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* R.: Aube Perrie. Album: *Something for Thee Hotties,* 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [01.11.2022].
- Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. R.: Dave Meyers. Album: *Best Friend [Remix EP].* 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [01.11.2022].

Literaturverzeichnis

- Angela McRobbie, *Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and the New Gender Regime.* In: Dies.: Interrogating Postfeminism, 2020, S. 27-39.
- Aria S. Halliday; Nadia E. Brown, *The Power of Black Girl Magic Anthems: Nicki Minaj, Beyoncé, and "Feeling Myself" as Political Empowerment.* In: Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society, 20:2, 2018. S. 222-238.
- Ashley N. Pane, *The Cardi B-Beyoncé Complex: Ratchet Respectability and Black Adolescent Girlhood.* In: Journal of Hip-Hop Studies, Vol. 7, Issue 1, 2020. S. 26-43.
- bell hooks, *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators*. In: Dies: black looks: race and representation. Boston: South End Press, 2014. S. 115-131.
- Carrie Smith; Maria Stehle, *Kritik, Handlungsfähigkeit und Widerständigkeit: Popfeminismus*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Transcript: Bielefeld, 2020. S. 495-508.

- Cheryl L. Keyes, *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance.* In: The Journal of American Folklore, Vol. 113, No. 449, 2000. S. 255-269.
- Dietrich Helms; Thomas Phleps, *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo.* Bielefeld: transcript, 2003.
- Elisabeth Jagl; Kordula Knaus, *Voices on and off: Audible empowerment in recent documentary films about female pop artists.* In: Dies: Pop-Frauen der Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2015. S. 249-264.
- Erika Funk-Hennings, *Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen*. In: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.): Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Bd. 31. Bielefeld, 2003. S. 55-67.
- Henry Keazor ;Thorsten Wübbena, *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte,Themen, Analysen*. Bielefeld: Transcript, 2005.
- Imelda Whelehan, *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to ‚Post Feminism'.* Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 1995.
- Imelda Whelehan, *Remaking Feminism: Or Why Is Postfeminism So Boring?* In: Nordic journal of English studies: NJES, Vol.9 (3), 2010. S. 155-172.
- Imelda Whelehan, *Identity Crisis? ‚Post-feminism', the Media and ‚Feminist Superstars.* In (Dies.): Modern Feminist Thought. From the Second Wave to ‚Post Feminism'. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 1995, S. 216-237.
- Jennifer Aubrey; Jane Henson; Megan Hopper, *A Picture is Worth Twenty Words (About the Self): Testing the Priming Influence of Visual Sexual Objectification on Women's Self Objectification*. In: Communication Research Report, 26, 2006.
- Jennifer Aubrey; Megan Hopper; Wanjiru Mbure, *Check That Body! The Effects of Sexually Objectifying Music Videos on College Men's Sexual Beliefs.* In: Journal of Broadcasting & Electronic Media, 55, 2011. S. 360-379.
- Jennifer Aubrey; Cynthia Frisby, *Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre.* Mass Communication and Society, 14, 2011.
- Jennifer Aubrey & Cynthia Frisby, *Race and genre in the use of sexual objectification in female artists' music videos.* In: Howard Journal of Communications, 23, 2012. S. 66–87.
- John Searle, *A Classification of Illocutionary Acts.* In: Ders.: Language in Society, Vol. 5, Nr.1. Cambridge University Press, 1976. S. 1-23.

- Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.* In: Dies.: Theatre Journal, Vol. 40, Nr. 4., The Johns Hopkins University Press, 1988. S. 519-531.
- Judith Butler, *Leibliche Einschreibungen, performative Subversionen*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020. S. 373-382.
- Judith Butler, *Identität, anatomisches Geschlecht und die Metaphysik der Substanz*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020. S.153-162.
- Judith Evans, *Feminist Theory Today: An Introduction to Second-Wave Feminism.* London: Sage Publications, 2005.
- Kaja Andrea Otto, *Spiritual Feminist. Warum es Zeit ist für ein neues weibliches Selbstbild, Body Freedom und Sisterhood*. München 2022.
- Kate Conrad; Travis Dixon; Yuanyuan Zhang, *Controversial rap themes, gender portrayals and skin tone distortion: A content analysis of rap music videos. Journal of Broadcasting & Electronic Media,* 53, 2009. S. 134-156.
- Kathi Miner-Rubino; Jean M. Twenge; Barbara Fredrickson, *Trait self-objectification in women: Affective and personality correlates.* Journal of Research in Personality, Vol. 36, 2002. S. 147-172.
- Kimberlé W. Crenshaw, *Die Intersektion von >Rasse< und Geschlecht demarginalisieren. Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik*. In: Helma Lutz/Maria, Teresa Herrera, Vivar/Linda Supik (Hg.): Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes. 2. überarb. Aufl. Wiesbaden: VS/Springer, 2013. S. 35-58.
- Kimberly Springer, *Divas, Evil Black Bitches, and Bitter Women. African American Women in Postfeminist and post-civil-rights popular culture*. In: Yvonne Tasker; Diane Negra (Hg.): *Interrogating Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture.* Duke University Press, 2007. S. 249-276.
- Kyra D. Gaunt, *YouTube, Twerking & You: Context Collapse and the Handheld Co-Presence of Black Girls and Miley Cyrus.* In: Journal of Popular Music Studies, Volume 27, Issue 3, S. 244-273.

- Laura Mulvey*, Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999. S. 833-844.
- Linda Besigiroha, *Independent Women? Feminist Discourse in Music Videos.* In: Marion Gymnich, Kathrin Ruhl and Klaus Scheunemann (eds.). Gendered (Re)Visions. Göttingen: Bonn UP, V& R UP, 2010. S. 227 – 251.
- Lisa M. Groesz; Michael P. Levine; Sarah K. Murnen, *The Effect of Experimental Presentation of Thin Media Images on Body Satisfaction: A Meta-Analytic Review.* In: The International journal of eating disorders, Vol.31 (1), 2002. S. 1-16.
- Makau Kitata, *Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya.* In: Agenda, 124/34.3, 2020. S. 11-21.
- Marie-Luise Angerer, Johanna Dorer, *Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie.* In: Dies. (Hg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Braumüller, Wien: 1994. S. 8-23.
- Marielouise Janssen-Jurreit, *Feminismus – unsere Vergangenheit, unsere Zukunft*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript, Bielefeld 2020. S. 305-314.
- Martin Lilkendey, *100 Jahre Musikvideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube.* Transcript: Bielefeld, 2017.
- Martina Thiele, *Intersektionalität und Kommunikationsforschung*: *Impulse für kritische Medienanalysen.* In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven., S. 163-178.
- Melvin L. Williams; Verdell A. Wright, *True Niggaz Ain't Quare. An Examination of Black Gay Male Rappers and Hip-Hop Authenticity.* In: Campbell, J., & Carilli, T (Hrsg.), Locating queerness in the media : A new look. S. 85-105.
- Meredith Levande, *Women, Pop Music, and Pornography*. Meridians: feminism, race, transnationalism. Meridians Vol.8 (1), 2008. S. 293-321.
- Michael Betancourt*, Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics.* Routledge, New York, 2016.
- Patricia Purtschert; Katrin Meyer, *Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität*. In: Feministische Studien, Vol. 29 (1), 2011. S. 130-142.

- Robert W. Connell, *Die soziale Organisation von Männlichkeit*. In (ders).: Der gemachte Mann. Geschlecht und Gesellschaft. Springer Fachmedien, 2015. S. 119-141.
- Rosalind Gill, *Postfeministische Medienkultur Elemente einer Sensibilität*. In: Kathrin Peters, Andrea Seier: Gender & Medien-Reader, 2016. S.541-556.
- Rosalind Gill, *Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times*. FEMINIST MEDIA STUDIES Vol. 16, No. 4, 2016. S. 610-630.
- Sarah Banet-Weiser, *What's Your Flava? Race and Postfeminism in Media Culture.* In: Yvonne Tasker; Diane Negra (Hg.): Interrogating Feminism. Gender and the Politics of Popular Culture. Duke University Press, 2007. S. 201-226.
- Shanara R. Reid-Brinkley, *The Essence of Res(ex)pectability Black Women's Negotiation of Black Femininity in Rap Music and Music Video.* Meridians: feminism, race, transnationalism. Meridians Vol. 8 (1), 2008. S. 236-260.
- Sherri Williams, *Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero.* In: Feminist Media Studies, 17:6, 2017. S. 1114-1117.
- Tanja Maier, *Körper und Performativität*. In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven. Transcript: Bielefeld 2020, S. 349-362.
- Tanja Thomas*, Kontroversen über Unterdrückungsverhältnisse: Race, Class and Gender in der feministischen Debatte.* In: Tanja Thomas, Ulla Wischermann (Hg.): Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse, Transcript: Bielefeld 2020, S. 59-74.
- Theresa Renee White, *Missy "Misdemeanor" Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture—Girl Power or Overpowered?* In: Journal of Black Studies, Vol 44, No. 6, 2013. S. 607-626.
- Whitney A. Peoples, *"Under Construction." Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms*. In: Meridians: feminism, race, transnationalism, Vol. 8, No. 1, 2008. S. 19-52.
- Yvonne Tasker; Diane Negra, *Introduction. Feminist Politics and Postfeminist Culture.* In: Dies.: Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture. Duke University Press, 2007. S. 1-25.

Internetquellen

- Songtextauszug *Best Friend*: https://www.songtexte.com/songtext/saweetie/best-friend-feat-doja-cat-g53b32f59.html, [02.11.2022].
- Songtextauszug *WAP*: https://www.songtexte.com/songtext/cardi-b/wap-feat-megan-thee-stallion-g7bb74a64.html, [02.112022].
- Zum Thema Gender Pay Gap: https://www.wien.gv.at/menschen/frauen/stichwort/arbeit/einkommensunterschiede.html#:~:text=Der%20Equal%20Pay%20Day%20in,Frauen%20und%20M%C3%A4nnern%2C%20weiterhin%20besteht., [02.11.22].
- Zum Thema Aube Perrie: https://wanda.net/directors/aube-perrie/bio., [02.11.22].
- Zum Thema BDSM: https://www.deviance.app/bdsm/, [02.11.22].
- Zum Thema Choreographie: https://en.wikipedia.org/wiki/Body_(Megan_Thee_Stallion_song)., [02.11.22].
- TED Talk Lizzo: Lizzo: The Black history of twerking -- and how it taught me self-love | TED - YouTube, [02.11.2022].
- Zum Thema Angela Merkel: https://www.stern.de/lifestyle/mode/grosse-oper--als-bundeskanzlerin-angela-merkel-dekollet%C3%A9-wagte-9390020.html, [02.11.2022].
- Zum Thema Kim Kardashian: https://www.welt.de/vermischtes/article134313954/Kim-Kardashian-spielt-die-Klaviatur-der-Klatschpresse.html, [02.11.2022].
- Zum Thema Abtreibung: https://www.derstandard.at/story/2000136866876/oberstes-gericht-kipptoberstes-gericht-kippt-landesweites-recht-auf-abtreibung, [02.11.2022]. Und https://www.diepresse.com/6156432/malta-das-letzte-eu-land-in-dem-abtreibungen-vollkommen-verboten-sind ungen vollkommen verboten sind | DiePresse.com, [02.11.2022].

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: https://www.nbcnews.com/technolog/miley-cyrus-twerks-her-way-top-twitter-300-000-tweets-8c11006754, [02.11.2022].

- Abb. 2: Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* R.: Aube Perrie. Album: *Something for Thee Hotties,* 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [03:14; 01.11.2022]
- Abb. 3: Megan Thee Stallion, *Body*. R.: Colin Tilley. Album *Good News*, 2020. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [00:12; 01.11.2022].
- Abb. 4: Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP.* R.: Colin Tilley. Album*: WAP,* 2020. YouTube: Screenshot aus https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [00:22; 01.11.2022].
- Abb. 5: Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [02:21; 02.11.22].
- Abb. 6: Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [02:40; 02.11.22].
- Abb. 7: Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. R.: Dave Meyers. Album: *Best Friend [Remix EP].* 2021. YouTube: Screenshot aus: https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [00:42; 02.11.2022].
- Abb. 8: Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [02:42; 01.11.2022].
- Abb. 9: Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [04:20; 02.11.2022].
- Abb. 10: Megan Thee Stallion, *Thot Shit.* YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KynkMn5Hv3Q, [04:43; 02.11.2022].
- Abb. 11: Megan Thee Stallion, *Body*, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [02:00; 02.11.2022].
- Abb. 12: Megan Thee Stallion, *Body*, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=7PBYGu4Az8s, [01:44; 02.11.2022].
- Abb. 13: Cardi B. feat. Megan Thee Stallion, *WAP*. https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs, [00:42; 02.11.2022].
- Abb. 14: Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [00:12; 02.11.2022].
- Abb. 15: Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [00:15; 02.11.2022].
- Abb. 16: Saweetie feat. Doja Cat, *Best Friend*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_xJUCsyMQes, [00:21; 02.11.2022].

- Abb. 17: Lil Nas X, *Montero*. R.: Tanu Muino. Album *MONTERO*, 2021. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k, [01:16; 02.11.2022].
- Abb. 18: Lil Nas X, *Montero*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k, [02:43; 02.11.2022].
- Abb. 19: Lil Nas X, *Montero*. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k, [00:27; 02.11.2022].

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.

Abstracts

Die Frauenbewegung ist nach wie vor immer noch ein wichtiger Bestandteil des Feminismus. Leider wird häufig der Begriff des Feminismus auch heute noch fälschlicherweise ausschließlich mit der Frauenbewegung und insbesondere Männerhass in Verbindung gebracht. Dabei steht Feminismus für Gleichberechtigung aller Menschen jeglicher Herkunft und Geschlechts, Inklusion und Beseitigung von Diskriminierung und besteht nicht ausschließlich aus der Frauenbewegung und Frauenforschung. Gerade in den letzten Jahren hat sich insbesondere die Frauenforschung weiterentwickelt und wird nun vermehrt mit dem Begriff der Gender Studies in Verbindung gebracht, welche versuchen, tradierte Geschlechterrollen und die den Geschlechtern auferlegte patriarchale und gesellschaftliche Paradigmen aufzulösen und -brechen. Um mit einem Schubladendenken aufzuräumen, werden in dieser Arbeit verschiedene Teilbereiche des Feminismus, wie der Postfeminismus oder Black Feminism, beleuchtet.

Der Postfeminismus bildet eine neue Strömung im Bereich der Frauenbewegung und als ist ein kontrovers diskutierter Diskurs zu verstehen, welcher feministische als auch anti-feministische Ansätze vereint, weshalb er als widersprüchlich konnotiert gilt. Insbesondere die Fokussierung auf den weiblichen Körper (im sexualisierten Kontext) spielt im Postfeminismus eine große Rolle. Während in früheren feministischen Bewegungen das Anliegen darin bestand, den Frauenkörper mehr zu entobjektifizieren, so wird er im Postfeminismus wieder eher zum Objekt. Anhand der Objektifizierungstheorie wird der Tanzstil des Twerkens in Rapmusikvideos von US-amerikanischen Women of Color genauer analysiert. Ziel der Analyse ist es, herauszufinden, ob die Darstellung der Frauen eine neue Art der Selbstermächtigung ist und somit als Zeichen für den (Post)Feminismus gesehen werden kann oder eher einen Rückschritt in der Bewegung darstellt. Eine intersektionale Diskursanalyse ist ebenfalls ein wichtiger Bestandteil der Arbeit, um den Diskurs zu erweitern und unter Bezugnahme aller Gesichtspunkte eine vollständige Analyse zu gewährleisten und für eine eventuelle Marginalisierung zu sensibilisieren.

The women's movement is still an important part of feminism. Unfortunately, even today, the term feminism is often wrongly associated exclusively with the women's movement and hate against men. Feminism although stands for equal rights for all humans of all origins and gender, inclusion and the elimination of discrimination and does not only consist of the women's

movement and women’s research. Especially in the last recent years, women’s research has developed and is now increasingly associated with the concept of gender studies, which try to break down traditional gender roles and to dissolve the patriarchal and social paradigms imposed on the gender and to create space for new approaches. In order to get rid of pigeonholing, this Master thesis examines various sub-areas of feminism, such as post-feminism or black feminism.

Post-feminism is a new trend in the field of women's movement and is to be understood as a controversial discourse that combines feminist and anti-feminist approaches, which is why it has contradictory connotations. In particular, the focus on the female body (in a sexualized context) plays a major role in post-feminism. While in earlier feminist movements the concern was to make the female body more de-objectified, in post-feminism it is becoming more objectified again. By using objectification theory, the dance style of twerking in rap music videos by American women of color is analyzed in more detail. The aim of the analysis is to find out whether the representation of women is a new form of self-empowerment and can therefore be seen as a sign of (post)feminism or rather represents a step backwards in the movement. An intersectional discourse analysis is also an important part of the work in order to expand the discourse and to ensure a complete analysis with reference to all points of view and to sensitize for possible marginalization.